

genben öt gólt rúgott volna a Birmingham melletti csapatnak. Hogy téveszt az emlékezet, elárulja nekünk Baroš, aki természetesen sosem játszott az Arsenalban, annál inkább a Liverpoolban, amely 2004. december 16-án 5-0-ra győzött a WBA ellen (a cseh csatárt 0-3-nál cserélték le, lehet, hogy „kíméletből”, gólt mindenestre nem szerzett), melynél Gera Zoltán első évét töltötte. Nem az a kérdés, hogy ezeket a tényeket ismeri-e a szerző, hiszen nyilván éppúgy tisztában van velük, mint bárki, aki valamelyest jártas a sporttörténelemben, sokkal inkább az, hogyan nem akadtak fenn a szerkesztési folyamat rostáján. Nem lenne indokolt föltételezni, hogy azért nem szűrtak szemet, mert a szövegben hol pontosabban, hol pontatlanabban fölidézett történetek példaértéke így is evidens, vagyis az irodalmi kontextualizálás mintegy helyrebillenti a historikus vázlatosságot – az ugyanis olykor elmarad. Amit már csak azért is sajnálhatunk, mert amikor nem marad el, akkor nagyon is megmutatkozik, hogy mi végre ez az egész (sport és irodalom), és hogy miért is pillére Kukorelly annak az íróválogatottnak, melynek számos tagját (Ottliktól Mándyn és Mészölyön át Esterházyig) vendégszövegekkel *Pályára* hív. (*Kalligram*)

FODOR PÉTER

A radír titka, a feleslegtermelés poétikája

BARTÓK IMRE: *JERIKÓ ÉPÜL*

Bartók Imre *Jerikó épül* című regénye az utóbbi időszak egyik legkülönösebb sorsú alkotása, melynek eddigi, röpké egy esztendő felölelő fogadtatástörténete ugyanakkor nagyon is szimptomatikus, amennyiben felmutatja a kortárs irodalmi nyilvánosság működésének több törvényszerűségét. A mű megjelenését felfokozott várakozás övezte, amely egy, a születési idejét tekintve még mindig a „fiatal” prózaírók nemzedékéhez tartozó, ugyanakkor már számos kötetel rendelkező, markánsan egyedi írásmódot kialakító szerző magnum opusként megelőlegezett vállalkozásának szólt. A *Jerikó* könyvheti bemutatkozását mégsem követte azonnal élénk kritikai visszhang, mely akár azzal az a banális, ámde nem elhanyagolható körülménnyel is magyarázható, hogy egy hatszáz oldalas könyvről van szó, melynek olvasásához – és megemésztéséhez – idő kell. (Ismét csak jellemző, hogy a 2018 év végi körkérdésekben több kritikus is hangsúlyozta: még nem fejezte be vagy nem olvasta el a művet, de mindenképpen meg kell említenie.) Ennél már jelzésszerűbb, hogy – szemben például a korábbi trilógia egy-egy darabjával – a mű végül egyetlen irodalmi díj shortlistjére sem került fel, tehát a rövidtávú, azonnal érzékelhető szakmai és közönségsiker ez esetben elmaradt. Abban a néhány, egyébként kifejezetten gondolatébresztő és szempontgazdag kritikában, mely már hozzáférhető a műről, az értékelő megállapítások két jellegzetes (nem ritkán egymásba is szövdő) attitűdről tanúskodnak: egyrészt regisztrálják, hogy a regény az „olvashatóság határán billeg” (Förköli Gábor: *Megalomán megismerés*, KULTer.hu,

2018. november 1.), másrészt viszont – éppen felforgató hatáseffektusai miatt – kanonikus jelentőséget tulajdonítanak neki. Fehér Renátó „főmű”-nek (Fehér Renátó: *Főmű*, Litera, 2018. november 17.), Urbán Bálint „az év legmeghatározóbb és egyben legfontosabb prózai megjelenés”-ének (*Az ezer fennsík és a dobozok*, Műút, 2018068) nevezte Bartók alkotását, mindketten alaposan kidolgozott érvekkel alátámasztva állításukat. Ezek az értékelési stratégiák és befogadói tapasztalatok izgalmasan feszültek egymásnak az ÉS-kvartettben, amelyben egyrészt szó esett a *Jerikó* rendkívüli ambíciózusságáról, megjelenésének eseményszerűségéről, másrészt megfogalmazódott a befogadhatatlanság, a formai megoldatlanság vádja. (*ÉS-kvartett Bartók Imre Jerikó épül című regényéről*, ÉS, 2019. március 8.) A *Jerikó* körül lassanként kialakuló diskurzív térben tehát olyan interpretatív mintázatokra ismerhetünk rá, mint a Derrida-utalásokra vadászó kritikus és az élvezetre vágyó mezei olvasó, a beavatott, értő kevesek és az értetlen többség szembeállításai. A rendkívüli terjedelmet az esztétikai egyenletlenség leplezésére szolgáló konstrukcióként és bármiféle formaeszmény normáinak tudatos elutasításaként értelmezték, a befogadói zavart irritáltságérzetként vagy éppen termékeny állapotként, az újszerűséget pedig önértékként vagy a bármiféle esztétikai radikalizmussal kapcsolatos szkepszis fenntartásaként fogták föl.

Közelebb lépve magához a szöveghez: az elsősorban – de nem kizárólagosan – egyes szám első személyű elbeszélésmódon nyugvó, „tudatfolyamszerű próza-nyelv”-et (Kész Orsolya: *Entrópiát játszani*, ÉS, 2018. június 8.) működtető regény tíz nagy egységből és négy, közéjük beszúrt appendixből áll. Habár az egyes fejezetek narratív alakíttottsága kijátszik bármiféle lineáris történetvezetésre irányuló elvárást, egymásmellettségükből mégis jól követhetően rajzolódik ki egy fiatal férfi élettörténetének kronologikus íve – a születés, az óvodás- és kisiskoláskor, a hétvégék a nagyszülőkkel, nyaralások, sakkversenyek, egy kamaszkori öngyilkossági kísérlet, majd az azt követő pszichiátriai kezelés, a berlini ösztöndíj, a margitszigeti futások, az Ómama, majd a gyűlölt apa halála, és végül egy utolsó, groteszk családi kirándulás Auschwitzba. Mindehhez kronotopikus keretként egyrészt a kilencvenes évek szolgálnak a betárcsázós internettel, a Maoam rágóval, a tévéből ömlő természetfilmek áradatával, a MIÉP-menzán ebédelő férfiak nyugodtságával, másrészt ott van a háttérben egy zezugos, kopott bútorokkal teli belvárosi lakás, melynek állagromlása az egyre diszfunkcionálisabbá váló, háromgyerekes értelmiségi család széthullását jelképezi. A fejezetek közé az appendixek formájában olyan, a „saját” és a „vendégszöveg” fogalmai által jelölt birtokviszonyokat igen csak felforgató textusok ékelődnek be, melyek a privát élettörténeti referenciák jelenlétét erősítik fel. Ide tartoznak az anya „Imrus” megszólítással kezdődő levelei („Holnap árulja el a fogorvosom, mégis hány százezer [!] lesz a fogaim megcsináltatása. Számíthatok rád? Ez az egyetlen reményem.”), a családfenntartóként egyedül maradó, alkoholista apa naplófeljegyzései („Ma jó napom volt. Kettesben Imrussal. Sajnos fizikailag rosszul vagyok. Délelőtt kivert a veríték többször is, csak akkor javult, amikor ittam.” 360.), és végül a művet lezáró interjú a nehezen eldönthető státuszú (implicit? autobiografikus?) szerzővel, aki az apa szadizmusáról és az anya érzéketlen viselkedéséről beszámolva egyrészt afirmálja azokat a benyomásokat, melyeket a gyerekkor traumatikus eseményeit gyakran csak sejteté-

ses-utalásos módon prezentáló jelenetek keltének, másrészt pedig nagyon erős értelmezői gesztusokkal élve világít rá a szöveg célkitűzéseire.

A *Jerikó* épül az európai regényirodalom néhány nagy hagyománnyal rendelkező műfaji alakzatát idézi meg. Urbán Bálint említett, a mű legfontosabb kontextusait feltáró, tanulmány mélységű kritikájában számos ezzel kapcsolatos összefoglaló megállapítást tesz. Ahogy írásában kiemeli – ezzel már a szerzői interjúban is hangsúlyozott műfaji önmegjelölésekre támaszkodva – a *Jerikó* parodisztikus módon utal vissza a családrege és a Bildungsroman műfaji hagyományaira, semmisnek nyilvánítva a beléjük kódolt ideológiák teljesítőképességét, hiszen „a szöveg lépten-nyomon a polgári tradíció és az önfejlesztésbe–önfejlődésbe vetett hit lehetlenségével és a Bildung eszméire alapozott kulturális hagyomány csődjével szembesít”. Ez a hagyomány metonimikus jelölők sokaságán keresztül jelenik meg a regény világában: tetten érhető abban a körülményben, hogy mind az anyai nagymama, mind az apa szeretőjének édesanyja neves filozófus, abban, hogy a főhős gyerekkorában latinórára jár, ott rejlik az anya felkiáltásában, miszerint az „ÉS leközi az írásomat” (78.), ott kísért az Akadémiával (!) szemben elhelyezkedő egykori polgári lakás könyvespolcain, romszerűen megőrződő, sőt szaporodó tárgyi kultúrájában („egy szék is hasznos, főleg, ha tonett, egy évtizedig remek ennek a szónak a mágája az előszobában, tonett, a belsőépítészet titkai, a civilizáció rejtett célja sejlik fel a formatervezett bútorokban. Ráülni egyébként nem lehet, mert kitörik a lába” [535.]). Ahogy arra az eddigi recepció egyöntetűen felfigyelt, a *Jerikó* a nyomtatott könyv médiumán alapuló művelődésszerkezetet az újabb típusú hordozókon megvalósuló tudás- vagy inkább információtermeléssel állítja kontrasztba, egy olyan szocializációs környezetet bemutatva, melynek elmaradhatatlan része a folyamatosan bekapcsolva hagyott televízió és az állandó számítógép-, illetve internethasználat (az apa egyenesen az ország első online lelkeség-klubját indítja el, melyet aztán új és új szexuális partnerek becserkészésére használ). Az elbeszélő által nyomatékossított kontrollnélküliség, a korhatárok figyelmen kívül hagyása – a fiú ugyanazokkal a számítógépes játékokkal tölt el órákat, mint az apa, egyaránt nézhet vele pornót és dokumentumfilmet – nem egyszerűen a szülői törődés hiányaként értelmezhető. Ezek a passzusok a kilencvenes években megjelenő új médiumokhoz kötődő szabadságérzet és személyre szabottság illuzórikus voltát domborítják ki, azt, hogy a „gyerekműsor” és „felnőttfilm” kategóriáival operáló csatornák valójában éppen hogy kikezdi ezeket a megkülönböztetéseket, a totális fogyasztás gyakorlatát kialakítva, mely már nem illeszthető be az egyre teljesebb emberré válás, a Bildung sémájába. A tévé előtt éjszakákat töltő apa tekintete ebben az értelemben nem egy személyé: inkább egy hely az, amelyre a természetfilmek végtelen és strukturálatlan információhalmaza vetül ki. Az is izgalmas összefüggés, hogy az apa nemcsak az HBO adását próbálja a házilag buherált dekóderrel befogni, de a magaskulturális tudás tárgyi hordozói is hasonlóan „szabálytalan” módon cserélnek gazdát a mű világában. Már a bolhapiaci beszerzőkörutak motívuma, a gyűjtögetésre mint életformára való rácsodálkozás is a nem hagyományos befogadói stratégiákkal hozható jelentéskapcsolatba, melyeket azonban legerőteljesebben a lopásepizódok metaforizálnak. Nem véletlen, hogy a kisgyerek-én épp *diák*csomagját csen el a sarki közértből (valamit, amit egyébként

nem is szeret, és „felnőtt”-dologként tart számon); később az anya levelei azzal foglalkoznak, hogy ki kinek a könyvét vitte el a lakásból, majd egy emlékezetes jelenetben a Berlinben tartózkodó főhős – ismét csak szimbolikus módon – többek között Hegel *Jogfilozófiáját* próbálja elemelni a berlini Dussmann könyvtárházból. A refrénszerűen ismétlődő Kertész-citátum tehát – „ma nem mentem iskolába” – a tudásátadás tradicionális, intézményesített kereteinek megkerülését jelzi (nem függetlenül attól, amit szintén afféle ironizált Bildung-elbeszélésként a *Sorstalanság* sugall a kultúra megtartó erejére alapozott humánnumfelfogásról). Az elképesztően gazdag intertextuális utalásrendszer által folytonosan megidézett irodalmi, illetve filozófiatörténeti hagyomány (Kafka, Benn, Hölderlin, Thomas Mann, Nüsszai Szent Gergely, Hegel, Wittgenstein, Heidegger – a sor még sokáig lenne folytatható) tehát úgy van jelen a regényben, mint amit az én nem elsajátít, hanem elcsen, eltulajdonít, amivel megszökik és menekülési útvonalra lép, amit nem rendeltetészerűen használ. A lopás és a gyűjtögetés öntükröző trópusaival pedig szorosan kapcsolatba hozható az excesszus mint egyszerre vizsgált és nyelvileg is színre vitt jelenség. Az a nyomokra és repedésekre vadászó archeológiai tekintet, mely nem is egy hanyatlástörténetet követ végig, inkább már mindig romlásban levőként mutatja fel a lakást, az emberi testet és a gondolkodás történetét a műben („A jelen ugyanis nem más, mint az a hely, ahol éppen hanyatlani kezdünk.” 224.), a felesleg folytonos felhalmozódásának közegeként enged bennünket rálátni kultúránkra is. A pazarlástól való félelem abban a végletekig felforgató jelenetben kerül a felszínre, amikor az anya, miután a fiú kieszi az összes nyugtatót a szekrényből, a pocsékba ment gyógyszerek árán sajnálkozik („Tudod, hogy ezek mennyibe kerülnek, tudod, hogy mennyibe került, kérdezi, és szórja ki a szemetesből az üres téglékeket és a felszaggatott dobozkákat, a kilyuggatott műanyag leveleket és a kapszulák kicsi burnótszelencéjét.” 326.). A takarékosság polgári erényének eme utolsó maradványa ironikus módon nála is a bőség, a választék iránti lelkesedéssel társul. („Nyeli, mint kacsa a nokedlit, nyeli anyám a Rivotrilt, a Seduxent, a Prozacot, a Zoloftot, a Xanaxot, bármit, amiben van benzodiazepin, bármit, amit ott-hon talál [...]” 71.) A *Jerikó* prózapoétikai működése – a monumentális terjedelmet eredményező, gyakran felsorolásos hosszúmondatokkal, az idézetek és allúziók halmozásával, a legkülönbébb nyelvi regisztereket vegyítő stiláris kevertséggel – tehát magát a túlcsoordulást, az irányíthatatlan feleslegtermelést viszi színre. Erre, a szerzői interjúban automatikus íráshoz hasonlított dinamikára utal a gyár gyakran felbukkanó motívuma és az is, ahogyan a regény egyik vezérrópusának tekinthető kéz képe összefonódik az írásával. („Mielőtt gondolkodni kezdenék, már írok. A kezemmel írok, tehát a kézzel kezdtem, mielőtt bármivel is kezdtem volna?” 102.) Különösen megvilágító erejű ebből a szempontból az a látomásos epizód, melyben az első osztályos kisfiú az e betűk megállíthatatlan sorjázásával írja tele a termet, önmagát és a padtársakat: a megállíthatatlanul mozgó kéz mindent és mindenkit írható – de nem jelentésszerű – felületté alakít át. A diskurzus folytonos és berekeszthetetlen, ám nem kontrollálható, és nem vezethető vissza egy jól körülhatárolható elbeszélői tudatra.

Így, bár az eddigiek fényében jól érzékelhető az is, hogy – egy újabb műfaji kódot felkínálva – *Jerikó* a kortárs világirodalomban meghatározó szerepet játszó (és

az utóbbi évek magyar elbeszélőprózájában is tényezővé váló) autofikciós tendenciába illeszkedik, ezt a maga sajátos módján teszi. A fikcionalitás és önéletrajziség közötti határ fellazítása nem a hiperrealista eljárásmodok rafinált alkalmazásában mutatkozik meg (ahogy az például Karl Ove Knausgård regényfolyamában érhető tetten), hiszen Bartók egy olyan írásmódot alakít ki, amelyben a mimézis kódjai szerint szerveződő, többnyire egyes szám első személyű történetmondásra nyíltan rátelepszene a különböző filmekből és regényekből – *Ragyogás*, *Az ördögűző*, *Száll a kakukk fészkére*, *Varázshegy*, *Zodiákus* – származó motívumok, cselekményelemek és dialógusrészletek. Az újból és újból felbukkanó, kimerevített, ámde a visszatekintő én antropomorf karakterét megőrző emlékképekhez (az apa, ahogy kiborít egy nagy fazék makarónit, az ajándékba kapott papagáj, ahogy beszorul egy szekrény mögé) olyan, az érzékelés megszokott kereteit már szétfeszítő vizuális effektusok társulnak, mint a megállíthatatlan hányásfolyam által beborított osztálytársnő groteszk látványa („A barna folyadék ellepi a derekát, a pára kiütözik az arcán.” 401.), a traumatikus alapítótörténeteket (a zaklató telefonhívások az apa valamelyik szeretőjének férjétől, az anya eltűnése, az apa éjszakai látogatásai) pedig olyan akciófilmes-képregényes logika szerint működő epizódok egészítik ki, mint amikor a Budapestre érkező pápát az erkélyről lógva köszönti a gyerekén, hogy a lábára kötött zsinórnaál fogva az utolsó pillanatban húzza vissza az anya a mélységből. Továbbá az egyébként is rendkívül önreflexív szövegbe több helyen képzőművészeti kiállításokról, Houellebecq és Bolaño prózájáról, Gottfried Benn lírájáról stb. értekező, a retrospektív távlatot kikapcsoló esszéreszletek épülnek be, melyek viszont szintén öntükröző potenciállal bírnak. Hiszen amikor azt olvassuk, hogy Benn-nél „erőteljesen összekapcsolódik egymással poétika és poetológia, vagyis egy költői teljesítmény immanens működése és önreprezentációja” (523.), vagy azt, hogy (sejthetően) Paul Verhaeghen *Omega minor*-ában „[a] történelem/fikció/emlékezet paranoid hármasegysége folyamatosan felbomlik, elemei átjárnak egymásba, illetve egyik sem létezik akként, ami” (501.), akkor természetesen regisztráljuk, hogy ezek a megállapítások rokoníthatóak a szöveg saját esztétikai gyakorlatával is. Habár a hosszabb, esszészerű betétek olykor tipográfiaiilag is elkülönülnek egy-egy fejezeten belül, az olvasóban realizálódó összbenyomás az, hogy a különböző diskurzustípusok határai összecsúsznak, az értekező szövegrészek terminusai az élettörténetet továbbszövő bekezdésekbe, mondatokba is átheleződnek, olyan regényt eredményezve, mely voltaképpen saját értelmezői nyelvét is tartalmazza. Ennek következményeként figyelhetjük meg egyrészt azt, hogy a könyv mennyire hatásosan fertőzi meg a róla való beszédet (amiről az én esetemben maga a „megfertőzés” metafora is árulkodhat); hogy az olyan bartóki szóösszetételek, mint a „hermeneutikai paranoia” (102.), „gyűlöletpoétikák” (598.), az „ismeretelméleti düh” (599.) milyen könnyen megtalálják a helyüket a műről író kritikában. Másrészt valószínűleg szintén a teoretikus-reflexív és az (auto)fikciós szövegalkítás összjátékának (is) köszönhető, hogy a *Jerikó* – a recepció által hangsúlyozott újszerűsége, felforgató volta ellenére – valójában nagyon is jól megszólítható az utóbbi évtizedek közkeletű kultúratudományos elméletei felől. Urbán Bálint írása demonstrálta, hogy a Bartók-szöveg miként léptethető párbeszédbe Deleuze-zel, a hadászatot érintő eszmefuttatások („a távközlés és a haditechnika

fejlődése tökéletes párhuzamosokat alkot” 503.) mintegy kiprovokálnak egy kittle-riánus olvasatot, hasonlóképp vetíthető rá a műre Derrida írásfelfogása, és a sor ismét csak sokáig lenne folytatható. Pont az elméleti konnexiók csábítóan kézhez álló volta miatt érzem nagyon is megfontolandónak Fehér Renátó intését, miszerint, ha úgy döntünk, hogy a könyv interdiszciplináris ihletettségét fogadjuk el elemzési szempontként, „akkor az is elvárható, hogy ezek a következtetések meghaladják az akkulturáció, a modell-fitting és a jól értesültség önreprezentációjának kereteit, s legyenek többek a *Jerikó* irodalmi-művészeti kánonjának leltárjánál”.

Így innentől nem is a mű Kafka- vagy Wittgenstein-olvasataira, fikció és önéletírás kérdéskörére fókuszálnék, hanem egészen egyszerűen arra szeretnék rámutatni, hogy Bartók szövege a maga széttartó jellege ellenére mennyi erős zsigeri hatást képes gyakorolni a befogadóra. Az a kortárs autofikcióra vonatkozó megállapítás – még ha nem is térünk most ki „metamodern” és posztmodern relációjának taglalására –, miszerint ez a prózairányzat újra felértékeli az affektusok szerepét (Nicoline Timmer: *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect = Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, szerk. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, Rowman & Littlefield, Lanham, 2017), a *Jerikó* esetében fokozottan igaz. Bartók szövegének számomra igazán újszerűnek tűnő teljesítménye abban áll, hogy miközben kikezdi az én önazonosságát implikáló vallomásosság hagyományos koordinátarendszerét, képes olvasóját elvezetni a harag, a gyűlölet, a félelem, a derű, a szánakozás és a megrendültség megtapasztalásához. Ha megpróbáljuk feltárni ennek a bonyolult hatásmechanizmusnak az összetevőit, akkor egyrészt a test folyamatos jelenlétére lehetünk figyelmesek, mely a mű központi vanitas-szimbóluma; romlékonyságát hirdetik az anya stigmaszerűen vérző ujjsebei, kieső fogai is. Azt a regénycím által sugalmazott belátást, miszerint a kezdetben mindig ott rejtőzködik az elmúlás, már az első fejezet születés-elbeszélése is nyomatékosítja: „A tárgy akkora lehet, mint egy túrabakancs. Úgy mosdatják, mint a holttesteket, az anyja elcsigázva figyeli, ahogy a síkos kis polipról felszáll a pára, a lápvidék, a nyirkos sírgödör mákonya.” (9.) A *Godot-ra várva* híres sorát („Az asszonyok a sír fölött születnek, lovaglóülésben”) megidéző leírás egymásba nyitja az antropomorf, az animális és a tárgyas kategóriáinak határait, ugyanakkor fenntartja az aprócska valamit övező törékenység, a védtelenség és a veszteség érzetét. Ide szorosan kapcsolódik az, hogy a *Jerikó* antropológiai gondolkodásában kiemelt jelentőséggel bír a tárgyakhoz (és rajtuk keresztül a terekhez) való viszonyulás. A könyv világában – a számtalanszor emlegetett természetfilmek retorikájára emlékeztető módon – a tárgyi környezet természetes élőhelyként határozza meg és alakítja lakóit: „Azonos vagyok az élőhelyemmel, így az öngyűlölet mindig a hely gyűlölete is. Undor a falaktól, a falakat borító ételmaradéktól. Undor a konyha kisebb kataklizmáitól, a vécétől, a fürdőszoba megfeketedett sarkaitól, az előszobai szőnyegen éktelenkedő foltoktól, a nyáron elviselhetetlenségig hevülő ablakpárkányoktól. [...] A bútorok napról napra gátlástalanabbak, a fotelek gombjai éhező szemgödrök.” (30.) A tárgyak ugyanakkor kincsek („A radír titok, kincs, a szabadon teremthető és eltörölhető identitás záloga, a radír a megbánás, összekacsintanak a rádiós emberek” 32.), nosztalgiát ébresztő, kvázi generációs emlékezhelyek („A bejáratban Douwe Egberts Omnia

darálógép, illata rabul ejt, maga a név egy újabb gömbölyded tárgy a rejtélyek kamrájában” 92.), és egy-egy, körük rendeződő emlékkép – még ha az eddigi citátumok alapján ez váratlanul is tűnhet – egyenesen az idill kontúrjait rajzolja ki. Ez érhető tetten az óvoda varázssal teli közegére történő, már-már kosztolányis hangvétellű visszatekintésben – „Amikor jelentéssel volt az időjárás, és értelemmel bírt, hogy mit viselnek a többiek, milyenek a felhők az égen, fajok életéről döntött a rollerek gyorsulása. Amikor egy karnis, egy repedés a lambérián maga volt a titok megmutatkozásának pompás, emberhez egyedül méltó játéka.” (403.) –, az Ómamánaál töltött hétvégék szakrális nyugalma megörökítő epizódokban: „Zöld-borsóleves egyenesen a tűzhelyről, meleg még, csupa könnyűség, tele édeskés gumókkal. A cukorkák hazudnak, a cukor azonban, az eleven zöldségben lakozó cukor maga a szeretet és a gondoskodás [...] Ómama a bizonyíték, hogy működhet másképpen is” (39.). A múltábrázolás azonban soha nem egyneműen eszményítő, a megképződő idill fel is számolódik: az óvodásokban is ott él az elemi agresszió, az óvónéni öngyilkos lesz, Ómama nem most, majd máskor meséli el, hogy milyen volt nézni a hazatérő zsidókat ’45-ben. A gyermekiség képzetéhez köthető látás- és érzékelésmódot azonban mindenképpen saját kreatív potenciáljának legfontosabb forrásaként mutatja fel a szöveg. Nem véletlen, hogy az énelbeszlő a későbbi fejezetekben is egy bármiféle hatalmi kontrollt megkerülni igyekvő, soha fel nem nővő trickster-figuraként lép fel, akinek a berlini biztonsági őrköt megtévesztő testcselei ugyanazok, mint amelyekkel a buldózerként tomboló Attila felett győzedelmeskedett az óvodában. Az (ízleléstől függően) monstruózusnak vagy monumentálisnak nevezett Bartók-prózában valójában igencsak kiemelt funkciója van az apró dolgokra vetődő tekintetnek, a becézésekkel és kicsinyítő képzőkkel élő retorikának: „Augusztusban menetrendszerűen beköszönt a Mesterségek Vására, kimegyünk sétálni, nézelődni, kapok egy szütyőt, ennyi érdekes, használhatatlan kis vacak között mindig elered a könnyem. Örömkönnyekek ezek, a sok kis tartóka, tégely, doboz láttán – ha ennyi minden vár gazdára, akkor nekem is van mire várnom, akkor a T-remtő talán nem suttozta el még minden szavát.” (58.) A *Jerikó* egyik legizgalmasabb rétegét alkotják ezek a diffúz hangoltságú, önirónia és megrendültség között oszcilláló mondatok, melyek rávilágítanak a humanizmus ígéretei mögött lappangó önbecsapásra, de akkor sem tagadják a nosztosz, a soha és sehol nem létező otthon iránti vágy valóságosságát.

Akik már ismerik Bartók Imre munkásságát, azok eddigi törekvései betetőzéseként értékelhetik a regényt. Értetni vélem, Szalay Zoltán miért fogalmazott úgy, hogy „apa- és családkönyvként alapvetően eltér nagyjából mindentől, amivel az elmúlt évek magyar irodalmában találkozhattunk. Ahogy Bartók eddigi könyvei, az új kötet is kilóg irodalmi közegéből” (Szalay Zoltán: *Megragadhatatlan*, Dunszt.sk, 2018. augusztus 21.). Jómagam ugyanakkor az előző Bartók-kötetekénél jóval árnyaltabbnak és rétegzettebbnek látom a *Jerikó* magyar irodalmi hagyományhoz való viszonyát, mint az előzőekét. Egyrészt végigvonulnak benne az *Emlékiratok könyvére* tett allúziók, melyek jelentésszöveghálóját már Urbán Bálint is figyelmesen elemezte – többek között a tárgyi környezet, az élőhelyként megragadott lakásbelső ábrázolása miatt gondolom azt, hogy a Bartók-mű és a *Világoló részletek* közötti párbeszéd-életpálya nem érdektelen feladat. Másrészt egy-

szerre nagyon távolinak és nagyon is kézenfekvőnek tűnhet a *Jerikó* Esterházy-prózával való rokonítása, ami számomra nem a vendégszövegek mennyiségében, és nem is az apa/anya-tematikában válik megragadhatóvá, hanem az önműködővé váló Bartók-mondatok sorjázásában. Az egyéni szóalkotások variatív játéka, a kontextusok kimeríthetetlenségét felvillantó nyelvhasználat, melyben a „cicum” hangsor egyaránt funkcionálhat Isten rejtőzködésének héber elnevezéseként és infantilis nyelvi élvezetről árulkodó halandzsaként, arra emlékeztethet bennünket, ahogy a *Bevezetés a szépirodalomba* jelenítette meg a gépiességet nyelvi tapasztalatként. (Lásd például: Sipos Balázs: *Esterházy, a programozó*, Műút portál, 2017. július 18.) A regény saját berekeszthetlenségét jelzi azzal, hogy a zárlatban a hosszúmondatok retorikája helyett felvillantja egy nagyon más típusú elbeszélésmód lehetőségét is. Egy-egy pillanatra fókuszáló, főként tőmondatokból építkező, bekezdésnyi történettörédekektől jutunk el a novellatömörségű auschwitz beszámolóig, és ezzel a művön végighúzódnó évés-metaforalánc záró pontjáig: „Két órával később már a turistanegyedben vacsorázunk. Gyuri szótlanul vágja apró darabokra a libamellet.” (590.) Kevés ennél hatásosabb utolsó mondattal találkoztam az elmúlt esztendő magyar prózájában. (*Jelenkor*)

BALAJTHY ÁGNES

A líra folytatása

PETŐCZ ANDRÁS: *A MACSKA VISSZATÉR*

Költőnk és írónk termékenysége nem ismer határokat. 2019 elején (életének hatvanadik esztendejében) megjelent *A macska visszatér* című verseskötet az Orpheusz Kiadói Kft. és a Gutenberg Pál Népfőiskola közös gondozásában. A címlapon a népszerű állat ábrája, és ebből arra is gondolhatnánk, hogy akár gyermekkötet is lehetne. De nem az. (Egyébként a borítón látható mű Henri de Toulouse-Lautrec festményeinek felhasználásával készült.) Ugyanakkor köztudott, hogy van egy, gyerekeknek szóló Petőcz-kötet is *Cicaszobor áll a téren* címmel (Pont Kiadó, 2013), s ráadásul ama kötet illusztrációi gyerekektől származnak.

Egy, az *Ancika* című regény megjelenése alkalmából készült interjúban a következő szavakkal előlegezte meg Petőcz András *A macska visszatér* kötet megszületését: „Most éppen egy verseskötettel foglalkozom, a már több helyen publikált úgynevezett »macskaverseimből« állítok össze egy sorozatot. Ezzel lezárulna a lírai »macska korszakom«.” (Szénási Zsófia: *Anyakönyv a kádári diktatúrából. Beszélgetés Petőcz Andrással új kötetéről*, Könyvhét, 2018. 05. 08.) A macska gyakori témát jelent a művészetben, az irodalomban. Ahogy Pomogáts Béla írja: „A macskák szeretetének, az irántuk való érdeklődésnek nagy hagyományai vannak irodalmunkban, talán elég, ha olyan klasszikus és modern írókra hivatkozom, mint Fáy András, Arany János, Tömörkény István, Mikszáth Kálmán, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula, Kassák Lajos, Illyés Gyula, Déry Tibor, Jékely Zoltán, Ottlik Géza, Csanádi Imre, Kormos István és Lázár Ervin” (Pomogáts Béla: *Weöres Sándor*