

WARSAWA/DRESDEN

– Városok és építészet Térey János 1990-es évekbeli költészetében –

MELHARDT GERGŐ

Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
doktorandusz

Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia
szerkesztő

melhardt.gergo@gmail.com

ORCID 0009 0006 7068 506X

Warsawa/Dresden

– Cities and Architecture in János Térey's Poetry –

The essay focuses on the representation of architecture and urban space in the first phase of János Térey's career (until the turn of the millennium). After an introduction on the connections of the oeuvre and depictions of the built environment in the context of literary history, the paper interprets the city images of Térey's works, distinguishing three paradigms: (1) that can be called visionary, in the texts of the 1990s, where the city is an unsettling, transitory, but, in terms of the unfolding of the personality, inspiring space; (2) in the period around the millennium, where the city appears as a social issue, and the questions of ruins and the destruction of buildings come into the foreground; and (3) from the second half of the 2000s onwards, where the representation of cities focus on the interrelationship between individual and social memory: archaeological exploration of the history of buildings is a means of self-understanding and common way of dealing with the past; the rhetoric around city images is increasingly focusing on heritage conservation. The essay then takes a closer look at the first two paradigms: firstly, the volumes *A természetes arrogancia* and *A valóságos Varsó*, then *Drezda februárban* and *Paulus* (with Warsaw and Dresden as the two most important cities), interpreting the different patterns of interconnectedness between history and identity, destruction and construction.

Keywords: János Térey, architecture, city images, memory

Literatura 49 (2023) 4

DOI: 10.57227/Liter.2023.4.2

■ „Építészmérnöknek készültem, a könyveim lettek a házaim.”¹ Térey János, aki egy interjúban fogalmazott így, az elmúlt évtizedek magyar irodalmának leginkább urbanus szerzője. A Térey-recepció legnagyobb közhelye szerint az életműben központi helyet foglal el az épített környezet megjelenítése, ez annyira nyilvánvaló, hogy már a közhely felemlegetése is szinte közhelyes. Téreynek persze valóban minden művében kiemelten fontos a terek kérdése, legyen szó egyes épületekről, városi helyekről, régiókról, romokról vagy – ritkábban – a természeti tájról. A versek, regények és drámák helyszínét csaknem mindig városi terek adják. A város pedig mint emberi alkotás és mint az emberi élet színhelye, az építészet mint a szellem, a történelem és az ideológiák térbeli kifejezőmódja igen sokféleképp jelenik meg a szövegekben. Gyakran említett tény az is, hogy a szerző felvett neve a „tér” szót rejti magában.

Halálakor a *Magyar Építőművészet* folyóirat szerkesztőségi nekrológot közölt Téreyről. Szerintük ő

[...] egyike volt azoknak, akiknek hivatalból semmilyen köze nincs az építészethez, mégis, nem csupán értik a terek, formák, anyagok nyelvét, hanem le is tudják azt fordítani az irodalom nyelvére. Térey személyes ismerősként kezelte a házakat, utcákat, átérezte sorsformáló erejüket.²

Noha „hivatalból” valóban nem volt köze hozzá, de egész életében megmaradt szenvedélyes urbanistának: „Én vagyok a magyar irodalom kiugrott építésze”, mondta.³ A verseiben, regényeiben és drámáiban megjelenített városi terek mellett 2012 utáni publicisztikai munkássága szinte kizárólag építészeti, várostörténeti témákat ölel fel, emellett az építészeti és urbanisztikai szakma alkalmi szakértőjeként is szerepet vállalt.⁴

A Térey-művek a pálya különböző szakaszaiban eltérő képet alkotnak építészetéről, épületekről, városokról és az ezeket körülölelő kulturális diskurzusokról. Gondolatmeneteik nemcsak a magyar irodalom alakulástörténetében értelmezhetők, ugyanis nem egyszer párhuzamosságot mutatnak az építészetelmélet és -kritika egyidejű diskurzusaival – habár az sem állítható, hogy Térey szorosan követte volna ezeket a

¹ TÉREY JÁNOS, „[Térey János író] Szűcs Júlia interjúja”, in Uő, *Szükséges fölösleg: Összegyűjtött interjúk*, szerk. DARVASI Ferenc, 313–315 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022), 314.

² a szerkesztőség, „Térey János 1970–2019”, *Magyar Építőművészet* 3. sz. (2019): 90. – Ugyane lapszám elején Térey egyik Verlaine-fordítását is közlik emlékezésül.

³ TÉREY JÁNOS, „Az eljegesedés a társadalom állapotára vonatkozik: D. Magyar Imre interjúja”, in TÉREY, *Szükséges fölösleg...*, 555–559, 556.

⁴ Az alkalmi szakértő fogalmához és e publicisztikák átfogó értelmezéséhez lásd SEBESTYÉN Attila, „Előtanulmány Térey nonfiction cikkeihez”, in BALAJTHY Ágnes, MELHARDT Gergő, és RADNAI Dániel Szabolcs, szerk., *„A szellős térben és a szűk időben”: Tanulmányok Térey Jánosról*, 206–228 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2023).

szakmai mozgásokat. Akad olyan – igaz kivételes – eset is, amikor munkája hatott az építészettörténetre vagy az építészeti gyakorlatra.⁵

Térey szépirodalmi műveiben az urbanisztika nem kulisszaként, nem a cselekmény háttereként fontos. Szövegei nem egyszerűen leírnak egy-egy épületet vagy városképet mint a történetek színhelyét vagy mint műalkotást, nem az érdekességüket akarják felvillantani, hanem *problémaként* vetik fel ezek történetét, kialakítását, társadalmi-politikai kontextusát, esztétikai értékét és megírhatóságát. A város elemei nem allegorikusak, inkább szimbolikusak, és mindig eleve többjelentésűek: magukba sűrítенek történelmi eseményeket, metaforikusan társadalmi viszonyokra mutatnak rá, vagy pusztá létük által készítenek tágabb kultúrtörténeti, közéleti megfontolásokra, például a társadalmi emlékezet vagy a közösség politikai hagyományainak kérdéseiben.⁶

Különleges hely illeti meg az életműben az elpusztult városokat – és újjáépítésüket vagy újjá nem építésüket – és létező vagy fiktív épületek lerombolását. Igen gyakori a romok szerepeltetése is; van, amikor a romszerűség a szövegek poétikai szervező-elvévé is válik. Hasonlóképpen előfordul, hogy az életmű vagy egy-egy szöveg önértéke is várostervezési metaforakészletet vesz birtokba.

A terek irodalmi leképezésének különböző stratégiáit élénk topográfiai érdeklődés is kísérte. Térey hagyatékában jelentős térképgyűjtemény maradt fenn,⁷ de saját műveiben is fontosak a térképek: míg a *Paulusban* a Dante-kiadások mellékleteire emlékeztető ábra jelzi a történet struktúráját, az *Átkelés Budapesten* kiadásában és azt követően valamennyi életében megjelent kötetében térképek szerepelnek a belső borítólapon. Van, amikor a cselekményidőhöz közeli (az *Átkelés Budapestenben* jelenkori, a *Kazamatákban* 1956-os⁸), máskor archív térkép (A *Legkisebb Jégkorszakban*), de előfordul félig imaginárius középkori ábrázolás is (Somogyi Győzőé a *Káli holtakban*).⁹ Ezek a térképek nem azt a célt szolgálják, hogy a történet helyszíneit azonosítsa rajtuk az olvasó, de többek pusztá illusztrációnál: a szövegek atmoszférájának sajátos, nem nyelvi kifejezői. Ha a szerzői önérték számára „könyvei lettek a házaí”, milyen várost alkotnak ezek a házak együtt?

⁵ Sajó István építészetének újrafelfedezése nagyrészt Téreynek köszönhető. Lásd Sajó: *Sajó István, Debrecen art-deco építésze*, szerk. SZOBOSZLAI Lilla (Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2023).

⁶ Vö. HARMATH Artemisz, „Mnémoszüné és a tér: Szövegszervező térkonceptiók Térey János költészetében”, in Uő, *Kacér romok: A kortárs magyar líráról*, 131–159 (Pozsony–Budapest: Kalligram Kiadó, 2012), 135.

⁷ Ezek a debreceni Méliusz Juhász Péter Könyvtárba került, egyelőre katalogizálatlan Térey-hagyatékban találhatók.

⁸ Köszönöm Balajthy Ágnesnek, hogy ellenőrizte a *Kazamaták* térképét, amikor nekem erre nem volt lehetőségem.

⁹ A Térey-kötetekben elhelyezett térképek értelmezéséhez lásd PANTYELJEV Natali, „Térkép és irodalom: Fiktív topográfiai, poétikai eljárások és térképillusztrációk Térey Jánosnál”, szakdolgozat. Budapest: ELTE BTK, 2021, 20–39. Köszönöm a szerzőnek, hogy egyelőre publikálatlan szakdolgozatát rendelkezésemre bocsátotta.

Irodalmi városképek

Mielőtt Térey térábrázolásait és lebombázott, majd újjáépített városait vennénk szemügyre, álljon itt néhány szó arról, hogy milyen irodalmi és gondolati hagyományokba írják bele magukat azok a szövegek, amelyek kitüntetett szereplőként használják a városi tereket.

Minden építészeti alkotás és város társadalmi tér: az emberek közti érintkezés helye, a közösség önszabályozó gyakorlatainak anyagi kivetülése, közösségiség vagy szeparáció, közös cselekvés vagy individualizáció megjelenési formáinak a színhelye.¹⁰ Kialakítása, birtokba vétele éppúgy, mint irodalmi ábrázolása – Téreynél is – társadalmi és politikai dimenzióban és a maga sajátos történetiségében értelmeződik.

Írásos kultúra nincsen város nélkül.¹¹ A városok pedig nemcsak térben, hanem időben is léteznek, amit az írásos kultúra tanúsít. A városi terek és irodalmi szövegek szerteágazó összefüggéseit a befogadás felől értelmező Andreas Huyssen – Walter Benjamin nyomán – a modern- és posztmodernkori város szövegjellegét, olvasásának palimpszesztszerűségét emeli ki. A városokat és épületeket – írja – térbeli palimpszesztek módjára olvassuk, amelyben a történeti idő különböző pillanatai egymásra íródnak, de az újabb fejlemények a korábbi időszakok nyomait sosem tüntethetik el teljesen.¹² Az érzékletes palimpszesztmetafora ugyanakkor adós marad annak kifejezésével, hogy a város különböző rétegei valójában nem egymásra íródnak, hanem a város kiterjedésével egymás mellé is, illetve hogy a rétegek állandóan összekapcsolódnak: a városi tereket ebből a szempontból inkább kontinuitás, mintsem szekvencialitás jellemzi.

Az irodalmi városszövegek sokféle műfajban jelenhetnek meg a modernista elbeszélésciklustól a példázatos műveken át a posztmodern nagyvárosi regényig és számos lírai szövegtípusig; mindegyiküket megkülönbözteti ugyanakkor a tereket leíró másik nagy irodalmi hagyománytól, az útleírástól az, hogy ezek nem adottnak tételezett, a szövegtől függetlenül is létező helyet kívánnak ábrázolni. Ehelyett maguk teremtik meg szöveggént a város terét, másképp mondva „az ismeretek között változtatva – akár eltorzítva vagy elidegenítve – annak *folymatát* jelenítik meg, ahogy értelmet adnak a városnak.”¹³ Az irodalmi szövegek városa gyakran referencializálható, de sohasem egyezik meg a rajta kívül létezővel: az írás maga is újra és újra létrehozza az ábrázolt várost. Bednancs Gábor 19. század végi irodalmi városképekről adott összefoglalása szerint a városszövegekben

¹⁰ Vö. SCHNELLER István, *Az építészeti tér minőségi dimenziói* (Budapest: Terc Kiadó, 2005).

¹¹ „Város” alatt a továbbiakban mindig nagyváros értendő. Hogy mi számít nagyvárosnak és kisvárosnak, időtől és helytől függően változik.

¹² Andreas HUYSEN, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

¹³ Kevin R. McNAMARA, „Introduction”, in Kevin R. McNAMARA, szerk., *The Cambridge Companion to the City in Literature*, Cambridge Companions to Literature, 1–16 (New York: Cambridge University Press, 2014), 5.

[...] a valóság művészi alakítása kerül előtérbe, s nem az válik lényeges kérdéssé, hogy melyik forma ragadja meg leghitelesebben a város változó közegét, hanem hogy mely alkotás képes megformálni a várost magát. A városkép [...] a diszkurzívan felépülő várostudat egyedi megjelenítése.¹⁴

A nagyvárost színhelyül vagy témául választó irodalmi művek – különösen a 19. századtól – hagyományosan az emberi élet városi körülményeit és lehetőségeit vizsgálták: tér (vagy táj) és ember viszonyát. (De amióta az emberek városban élnek, ezzel számolni lehet. A legkorábbi, számunkra irodalomként felismerhető szövegek, a sumér kultúra alkotásai is városi környezetben születtek és azt is ábrázolják.) A 19. századtól a városi élet ábrázolásának kitüntetett tárgyai az irodalomban – elsősorban a regényekben – társadalmi kérdésekkel fonódnak össze: a tömeg jelensége, a tömeg és az egyén viszonya, a különböző társadalmi osztályok térbeli elkülönülése vagy érintkezése; valamint – a modern irodalom fontos figurájaként – a várost járó és értelmező *flâneur* szerepeltetése mind ilyen indíttatásra vezethető vissza. A 19. századi irodalmi város-ábrázolásokat az is jellemzi, hogy a város intézményeit és a társadalmi osztályokat egyre kevésbé rögzítettnek tételezik, inkább ezek állandó változását, kiszámíthatatlan egymás mellé kerülését írják le.¹⁵ A városi közösség ugyanakkor a leggyakrabban egészsként jelenik meg, a magányos egyén léttapasztalatával szembeállítva, akinek identitása a közösséggel kialakított viszonyán alapul.¹⁶

A századfordulótól kibontakozó modern irodalom városai általában töredékes, labirintusszerű, nyugtalanító terek,¹⁷ noha a modernizmus urbanisztikai elképzelései szerint a város „a tervezést és a fejlesztést” állítja a középpontba, és „átfogó, a város egészét felölelő, technológiailag racionális és hatékony tervezést” feltételez.¹⁸ Talán épp azért nőtt meg a történeti avantgárd és a Bauhaus hatásától is átítatott modern város-tervezési elképzelésekben az igény az átlátható és átjárható, transzparens, tágas terek kialakítására, mert az alapvető várostapasztalat – legalábbis Európában – a középkori szerkezeteket őrző történelmi városok kiismerhetetlensége, szabálytalansága volt.¹⁹ Ám a racionálisan megtervezett – gyakran a semmiből felépült – modernista városok az

¹⁴ BEDNANICS Gábor, „Topográfia és mitológia között: A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában”, in MESTER Tibor, N. KOVÁCS Tímea, és BÖHM Gábor, *Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, 265–284 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 267.

¹⁵ BURTON PIKE, *The Image of the City in Modern Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 27.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Nick BENTLEY, „Postmodern Cities”, in McNAMARA, *The Cambridge Companion...*, 126–137, 176.

¹⁸ David HARVEY, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford–Cambridge: Blackwell, 1989), 66, idézi BÓKAY Antal, „Vidék és város: Poétikai-episztemológiai tér-formák a késő-modern költészetben”, in MESTER, N. KOVÁCS, és BÖHM, *Terek és szövegek...*, 293–306, 304.

¹⁹ Vö. Leonardo BENEVOLO, *A város Európa történetében*, ford. ORDASI Zsuzsanna (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994), 89–96, 131–171.

irodalmi művek tanúsága szerint nem lettek kevésbé – inkább csak másként – nyomasztóak, töredékesek. A modern városszövegek egyre inkább felbomló közösségeket, egymástól és a közösségtől elkülönült egyéneket mutatnak be, a városi terek pedig a korábbiaknál jóval kevésbé stabilak, folyamatosan változó részletek és hangulatok jellemzik őket.²⁰ A nagyvárosi tömeg valójában nem közösség, hiszen noha személyekből tevődik össze, személytelen – ilyenformán a tömeg megjelenése és ábrázolása alapvetően más képet mutat a közösségről és társadalomról.²¹

A városok a posztmodern irodalomban – a modernizmus labirintikus városképeit továbbírva – hasonlóképp átláthatatlan terekként jelennek meg. Ám ekkorra általában fontosabbá válik – a posztmodern építészet jellegzetességeivel szoros kölcsönhatásban (és ne feledjük, a „posztmodern” eredetileg építészetkritikai terminus volt) – az ön-reflexió, vagyis a belső szerkezetek, az addig rejtve maradt tartalmak és eljárások külsővé tétele, felmutatása. Például a megírt város konstruált létének előtérbe állítása, valamint a realitás összekapcsolása virtuális vagy elképzelt valóságokkal.²² A hangsúly már nem egyén és tömeg vagy egyén és város viszonyán van, hanem az egyénen belüli konfliktusokon, amelyet metaforikusan a város belső szerkezeteinek feltárása jeleníthet meg. A posztmodern irodalom városszövegei lemondanak a város mint egész ábrázolásának igényéről, mert az totalitásában nem ragadható meg. A kulturális sokféleség, a korábban fel nem tárt események és traumák, az azok közötti összefüggések bemutatása és a történelemről tett állítások szintén felforgató erővel jelennek meg. Előtérbe kerülnek a társadalmi kisebbségek, a bevándorlók, a nők, a betegek, a melegek városi történetei, valamint az évszázadokon át meghatározó módon a férfitestre optimalizált városi terek eltérő használatából adódó különbségek. A posztmodern felforgató szándéka emellett a fogyasztói kultúra és a globalizáció ellentmondásos jelenségeire, illetve ezeknek a városi mindennapokra gyakorolt hatására adott reflexiókban is megnyilvánul. Ily módon például a modern városi irodalom főhőse, a *flâneur* sem marad az őt körülvevő világtól elkülönített, ártatlan kószáló: vagy a hatalom ellenőrző-megfigyelő tekintetének, vagy a túlfogyasztásnak, vagy a társadalmi és politikai folyamatokkal szembeni kitettségnek és tehetetlenségnek, vagy pedig egy marginalizált, a többségi társadalomtól térben is elkülönített csoportnak lesz jelképes figurája.²³ Utóbbi esetben „sötét kószálóról” is lehet beszélni, aki a neoliberális kapitalizmus kárvallott-

²⁰ PIKE, *The Image...*, 72. A 20. század első évtizedeinek magyar prózája kapcsán ugyanerről lásd KOVÁCS Krisztina, „Városképek a magyar irodalmi modernségben (Bródy Sándor, Hunyady Sándor, Ambrus Zoltán, Kóbor Tamás, Krúdy Gyula, Lux Terka, Ágai Adolf, Babits Mihály, Zsolt Béla, Szép Ernő, Szomory Dezső, Hevesi András, Klösz György)”, in *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 32, 173–184 (Szeged: SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék, 2016).

²¹ PIKE, *The Image...*, 116.

²² A posztmodern városépítészet értelmezéséről lásd HARVEY, *The Condition of Postmodernity...*, 66–67.

²³ Tom McDONOUGH, „The Crimes of the Flaneur”, *October* 102 (2002): 101–122.

jaként válik társadalmon kívülé, bűnözővé, akinél a bűn elkövetése a társadalmi elismerés hiányára vezethető vissza.²⁴

Térey városai

Térey műveiben a városi terek legfeltűnőbb sajátossága, hogy sokféle nézőpontból és különféle helyzetekben jelennek meg, ráadásul mindig eltérő poétikai megoldásokkal keretezve.

Az építészet ábrázolásmódjainak íve a Térey-életmű gondolatiságának és poétikájának alakulását is példázza: a posztmodern felszabadító prezentista ideológiájától, a posztmodern (sztár)építészet nem kritikátlan megjelenítésétől a társadalmi emlékezet és konszenzusok fontosságáért való harcon át az értékőrzés konzervatív elgondolásáig jutva el (ez utóbbi paradigmában a regionalizmus építészeti irányzatához is kapcsolódva). Az első pályaszakasz – a kritikában és a szerzői önértelmezésben is gyakran „alanyinak” nevezett – önéletrajzi jellegű, sokszor kihagyásokkal, víziókkal is élő beszédmódját fokozatosan váltja fel a történelmi emlékezet és a közösségi traumák elbeszélhetőségének kérdése. Az alanyiként olvasható szövegek a pálya középső szakaszában háttérbe szorulnak, hogy a kései művekben vállaltan önéletrajzi vagy autofikciós, illetve helytörténeti érdeklődésű diskurzus formájában térjenek vissza a memoárban és versekben egyaránt (mint személyes, családtörténeti és várostörténeti elbeszélések). A Térey-művek építészetábrázolása nemcsak az életmű alakulásáról, de általában a rendszerváltás utáni három évtized magyar irodalmáról, annak kultúrafelfogásáról, a közösségekhez, politikához és történetiséghez való viszonyáról is esettanulmányként tud szólni.

Az első, vizionáriusnak nevezhető eljárás a kilencvenes évek költészetében és novellisztikájában figyelhető meg, ahol – a posztmodern gondolkodáshoz és a nemzetközi irodalmi posztmodern városábrázolásaihoz illeszkedve – a nagyváros átmeneti, állandó változásban lévő és ijesztő, ugyanakkor a személyiség kibontakoztatása szempontjából felszabadító, inspiráló helyként jelenik meg. A szülőváros, amely a nagyvárosnál kisebb település, az igazi város ellenpontjaként megvetéssel elegy nosztalgia tárgya. A több városból összegyűrt versbeli terekben – mert ilyenek is bőséggel vannak – összevegyül múlt és jelen, érzéki-tapasztalati valóság és vízió, ami a leggyakrabban felkavaró élményként jelenik meg.

A második szakasz központi szövegei a *Paulus* (2001), a *Drezda februárban* (2000) és a *Nibelung-lakópark* (2004). Itt a város már nem egyéni tudatállapotok hordozója, hanem társadalmi problémaként jelenik meg: konfliktusba kerül a befektetői szempont és a történeti szemléleten alapuló sajátos emlékvédelem. Ugyanakkor a városi építészet nagy álmok, gigászi tervek közege is. Előtérbe kerül a romszerűség

²⁴ Adam LYNES, Craig KELLY és Pravanjot Kapil Singh UPPAL, „Benjamin’s ‘Flâneur’ and Serial Murder: An Ultra-Realist Literary Case Study of Levi Bellfield”, *Crime, Media, Culture* 15, 3. sz. (2019): 523–543, <https://doi.org/10.1177/1741659018815934>.

mint poétikai funkció, az urbanisztika mint a szöveg önmetaforája, és e művek élnek a legradikálisabb – várostervezési, történetfilozófiai, morális és emlékezetpolitikai – ajánlatokkal, amikor maguk pusztítanak el épületeket, hol befektetői szándékot beteljesítve, hol antikapitalista terrorakció keretében. Az *Ikek gyászbeszéde* című, a 2001. szeptember 11-i terrortámadáskor írt vers ennek a poétikai iránynak az etikai vonatkozásaival szembesít.

Az *Ultrával* (2006) meginduló pályaszakasz és a kései epika az egyéni és társadalmi emlékezet összefüggéseire helyezi a hangsúlyt. Ebben az időszakban válik a Térey-életmű kitüntetett műfajává a városi tájvers. Az épületek itt a történelem médiumai, történetük archeológiai feltárása az önmegértés és a közösségi múltfeldolgozás eszköze. Az építészet ábrázolása egyre inkább örökségvédelmi, bölcséleti irányú. E művek (kitüntetett módon az *Ultra* és a *Moll* néhány verse, valamint *A Legkisebb Jégkorszak*, a *Káli holtak* és a *Boldogh-ház, Kétmalom utca*) építészetről, várostervezésről és ezek történetéről alkotott képe ideológiailag egyre konzervatívabb felfogásról árulkodik, miközben poétikailag sok szempontból a korábbiaknál érettebb alkotásokkal párosul.

Milyen városokról van tehát szó?

Ahogy Kemény István fogalmazott, Téreynek „voltak városai”, amelyeket „térképek és könyvek alapján” úgy ismert, „mintha ott született volna”.²⁵

Rögzítsük felsorolásszerűen a Térey-szövegek városait: a kilencvenes évek verseiben és a *Termann*-novelláskötetben Debrecen, Budapest, Varsó és Drezda;²⁶ a *Paulusban* Budapest, Kalinyingrád (Königsberg) és Sztálingrád; az *Ultrában* és az azt követő három líraskötetben elsősorban Budapest és Debrecen;²⁷ a *Protokollban* Budapest mint csomópont mellett – mindig Budapestről el- és oda visszautazva – többek között New York, Jeruzsálem, Brüsszel kerül elő.²⁸ *A Legkisebb Jégkorszakban* egyedül Budapest adja a történések, utazások vagy víziók helyszínét (egy-egy rövid, a szerteágazó cselekményben zárványt jelentő kitérő erejéig megjelenik Reykjavík, Catania, illetve Marrákes); az *Átkelés Budapesten* novellái egy-egy konkrét budapesti utcához vagy térséghez kapcsolódnak. A *Káli holtakban* a Balaton-felvidék képében első alkalommal találkozunk nagyobb terjedelemben nem nagyvárosi környezettel,

²⁵ KEMÉNY István, „Érezte a városát: Melhardt Gergő beszélgetése Térey Jánosról”, *Jelenkor* 65, 10. sz. (2022): 1150–1156, 1153–1154.

²⁶ „Ezek a Térey-szövegek olyan imaginárius színtereket építenek ki, melyek egyszerre bírnak valamiféle történeti indexszel (kávéház, sétány, fürdőhely, a világháborús Varsó) és kapcsolódnak a jelenhez (kortárs budapesti szcénákhoz)”. BALAJTHY Ágnes, *Térey János* [pályakép], Digitális Irodalmi Akadémia, hozzáférés: 2023.12.09, <http://dia.hu/dia-szerzok/terey-janos/eletrajz>.

²⁷ „A nyelvi-stiláris szempontból egyneműbbé váló szövegekben még inkább előtérbe kerül a költészet tereket leíró – és egyúttal újraalkotó – funkciója: az elsősorban saját múltjuk felől értelmezett helyek atmoszféráját elégikus hangoltsággént közvetítik.” Uo.

²⁸ *A Protokollról* e szempontból lásd BALAJTHY Ágnes, „Turizmus, munka, hangulat – Térey János: *Protokoll*”, in Uő, „Egy eredendő máshol”: *Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában*, Csokonai könyvtár 58, 291–319 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019).

igaz, a történet nagy része így is Budapesten játszódik. A *Boldogh-ház*, *Kétmalom utca* és a posztumusz *Nagy tervekkel jöttem Rosmersholm*ba kötet néhány verse pedig a debreceni és Debrecen környéki gyermekkort jeleníti meg, kis számú budapesti helyszín beemelésével. A drámákat tekintve: A *Nibelung-lakópark* a német Worms metropolisszá fikcionalizált tereit használja; az *Asztalizene* helyszíne egy budai étterem; a *Kazamaták* cselekménye nem lép ki a budapesti Köztársaság térről; a *Jeremiás avagy Isten hidege* egy elképzelt jövőbeli Debrecenben játszódik. A két utolsó színműben egyrészt kevésbé jelentős a városi topográfia, másrészt ezek a konkrét terektől elemelt helyszíneket mozgatnak: az *Epifánia királynő*ben az Epifánia nevű fiktív ország és azonos nevű fővárosa,²⁹ a *Szodomában kövérebb a fű*ben pedig bibliai helyszínek, elsősorban Szodoma városa adja az események terét.³⁰

Budapest az egyetlen város, amely – a drámákat nem számítva – valamilyen módon minden kötetben megjelenik. Gyakori szerepeltetése mellett az egyes művek igen nagy szórást mutatnak az ábrázolt terek tekintetében a fővároson belül, és az egyes helyekhez és városrészekhez társított értékelés is változik (például Buda és Pest viszonyának megítélésében). A Budapestet helyszínül választó szövegek ráadásul mindhárom paradigmában és minden műfajban előfordulnak – „Térey Budapestje” tehát minden, csak nem egységes. A Debrecen-kép ezzel szemben homogénebb, és határozottan két időszakhoz kötődik: a korai költészet alanyiségének, a versekbe írt önéletrajzi kódoknak kitüntetett színhelye a cívis város (ezeket a költeményeket gyűjti össze a *Kétmalom utca* 17. című ciklusban a 2003-as válogatott verseskötet);³¹ az életmű későbbi darabjaiban pedig (*Jeremiás*; *Boldogh-ház*, *Kétmalom utca*) a személyes élettörténetbe ágyazva a város története, szerkezete, építészeti hagyományai kerülnek előtérbe.

De miért épp ezek a városok?

A legfontosabb, kötetcímetek is adó városok – Varsó, Drezda, Budapest, Debrecen – közös jegye a részleges vagy teljes pusztuláson felülemelkedő történeti és kulturális folyamatosság képzete. Térey költészetét a rombolás utáni újrakezdés különbségei és ezek emlékezetpolitikai, társadalomelméleti vonatkozásai izgatják. Nem maga a pusztítás tehát (ahogy a korai recepció „katasztrofizmust” emlegetett), hanem a pusztítás körülményeinek megértése és az azt követő építés lehetőségei.

A rombolás–újjaépítés dialektikája Térey műveiben egyszerre hordoz tragikus, elégius és felszabadultan optimisztikus minőségeket, amelyek nem oltják ki egymást:

²⁹ Az *Epifánia királynőről* lásd korábbi írásomat: „»Ó, mennyi fény van itt!« Háború, politika és vakság Térey János *Epifánia királynő* című drámájában”, *Pannonhalmi Szemle* 31, 3. sz. (2023): 77–85.

³⁰ A színházban *Lót* címen bemutatott *Szodomában kövérebb a fű* értelmezéséhez lásd OSZTROLUCZKY Sarolta, „»Add ki őket, gyűttment, adjad ki a gyűttmentjeidet!«: Idegenségtapasztalat Térey János *Szodomában kövérebb a fű* című drámájában”, in BALAJTHY, MELHARDT, és RADNAI, „A szelős térben...”, 191–205.

³¹ A Debrecen-versekről lásd SEBESTYÉN Attila, „Debrecen egy lehetséges költői szövete a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában”, in FODOR Péter és LAPIS József, szerk., *Szótér: Az Alföld Stúdió antológiája*, 7–16 (Debrecen: Alföld Szerkesztősége, 2008).

a pusztulásban az értéktelen is odavész, és új kezdetre nyit lehetőséget, az újjáépítés pedig hasonlóképpen különböző módokon hozhat létre dicső vagy nívótlan alkotásokat. A városok és városlakók sorsa egymást tükrözi: a városok pusztulás utáni újjáépülése az ember és a közösség tragédiákon való felülemelkedését, a gyászmunkát és az identitás újraalkotását is példázza.

A két verseskötetbe emelt városnév, Varsó és Drezda a pusztításnak és újjáépítésnek két merőben eltérő példáját mutatja. Drezda esetében a rombolás a második világháborús bombázásokat jelenti, melyekben a város teljes központja és körülbelül huszonötezer lakosa veszett oda.³² A lengyel főváros története során többször is szenvedett nagy károkat (tűzvészek, illetve harci események miatt), a legnagyobb – és Téreynél is jelentős szerepbe kerülő – pusztítás azonban a második világháborúban érte: Varsó 1945. januári felszabadulásakor szó szerint romokban állt, a kezdeti német támadások, a gettólázadás, majd a varsói felkelés harcaiban, illetve az ezek miatti büntetőakciók keretében a város legnagyobb része elpusztult.³³ Az újjáépítés a két városban a háború végével azonnal megindult, ám eltérő mintázatokat követett. Varsóban az Óváros és a Belváros nagy részét, ahogy a nemzeti emlékezet számára fontos műemlékeket is, hasonló formában újjáteremtették, természetesen számos módosítással és modernista várostervezési gondolatok mentén, központi tervek szerint. A hatalmas gettó helyén (Muranów negyed) ugyanakkor modern lakótelepeket húztak fel, és a Belvárosba is számos, a városképet uralni képes jelentős új épületet terveztek modernista, majd szocialista modernista stílusban.³⁴ A német városok újjáépítése, Drezdái is, ezzel szemben a kezdetektől fogva viták keresztjében és azok eredményeként ment végbe, ráadásul Nyugat- és Kelet-Németországban ideológiai szempontból is jelentősen eltérő módokon. A két új országban közös volt ugyanakkor, hogy a weimari köztársaság időszakának építészetihez, meghatározó módon a Bauhaushoz nyúltak vissza – Kelet-Németország esetében ez csak a

³² A drezdai áldozatok száma a legfrissebb kutatások szerint 25 000 körülre tehető, az épületek és a városi infrastruktúra jelentős része elpusztult vagy károsult. Lásd Anne FUCHS, *After the Dresden Bombing: Pathways of Memory, 1945 to the Present* (Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan, 2012), 6; Tobias STRAHL, „The Longing for History and Patterns of Exclusion: Heritage and Society in the City of Dresden”, in Robert KUSEK és Jacek PURCHLA, szerk., *Heritage and Society*, 115–139 (Krakow: International Cultural Centre, 2019), 121–122.

³³ Az 1939-ben 1 350 000-et számláló varsói lakosságból a háború során 800 000-en veszttek oda (közülük a varsói felkelésben 250 000-en, a többiek korábbi harcokban vagy koncentrációs táborokba hurcolva). Az utak, vasutak és emlékművek 100%-a, az épületek 85%-a pusztult el. Lásd Jan GÓRSKI, *Warszawa w latach 1944–1949: Odbudowa, Dzieje Warszawy 6* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 71–81; Adolf CIBOROWSKI, *Warsaw: A City Destroyed and Rebuilt* (Warsaw: Interpress Publishers, 1969), 43–64.

³⁴ Andrzej SKALIMOWSKI és Paweł E. WESZPIŃSKI, *Plan Warszawy 1955: Plan dzielnic centralnych, Plan Warszawy, Ze zbiorów Kartograficznych Muzeum Warszawy* (Warszawa: Muzeum Warszawy, 2018), különösen: 9–65; Juliusz A. CHROŚCICKI és Andrzej ROTTERMUND, *Atlas of Warsaw's Architecture*, ford. Jerzy DŁUTEK (Warsaw: Arkady Publishers, 1977), 44–48.

háború utáni években lehetett így, 1950-től ugyanis a szocialista modernista stílus volt az előírt.³⁵ Drezda belvárosának bizonyos elemeit historista eszközökkel visszaépítették, ám a város fontos szimbóluma, a Miasszonyunk-templom évtizedekig romokban állt, szándékosan, sajátos emlékműként, és csak a német újraegyesítés után kezdeményezték újjáépítését.

A továbbiakban Térey első költői pályaszakaszában vizsgálom a városok és az épített környezet pusztulásának és újjáépítésének különböző módjait. E kérdéskörnek két paradigmatis esete: Varsó és Drezda.

A város mint tudat: Varsó (A természetes arrogancia, A valóságos Varsó)

A Térey-költészet első szakasza a kilencvenes éveket, pontosabban a *Szétszóratástól* (1991) a *Sonja útja a Saxonia moztól a Pirnai térig* gyűjteményes kötetben (2003) megjelent *Platina* című kötetnyi ciklusig terjedő versanyagot jelenti.³⁶ A városok ábrázolása szempontjából felfogott életmű első szakaszát a 2001. szeptember 11-i terrortámadáskor írt *Az Ikek gyászbeszéde*, a *Platina* ciklus utolsó darabja zárja.³⁷

Térey második, korai költészetének ma legkiemelkedőbbnek látszó kötete, *A természetes arrogancia* (1993)³⁸ veszélyes, nyomasztó várost mutat fel. *A valóságos Varsó* (1995)³⁹ versei ezt folytatják, a környezet megjelenítése helyett az egyénre és annak kapcsolataira helyezve a hangsúlyt. Varsó címbe emelése szimbolikus jelentőséget kölcsönöz a lengyel fővárosnak.⁴⁰

A korai Térey-versek epikus jellegére elsőként Margócsy István mutatott rá, kiemelve, hogy e művek epikuma mindig töredékes, noha valamiféle egészre utal fiktív referenciákkal; a versek valójában cselekmény nélküliek, az események sejtetésként kerülnek csak elő, és valójában szerepeltetésük motivációja is homályban

³⁵ FUCHS, *After the Dresden Bombing...*, 80–89. Drezda újjáépítéséről lásd uo., 90–118.

³⁶ Ahol másként nem jelzem, a műveket az első kiadásokból idézem, ezúttal figyelmen kívül hagyva a versek későbbi átírásait.

³⁷ *Az Ikek gyászbeszédéről* mint az építészet- és térábrázolás tekintetében fordulópontot bejelentő műről lásd korábbi írásomat: „Fordulópont 2001: Térey János *Az Ikek gyászbeszéde* című verséről”, *Litera.hu*, 2022. szept. 12., <http://litera.hu/irodalom/publicisztika/melhardt-gergo-fordulopont-2001-terey-janos-az-ikrek-gyaszbeszede-cimu-verserol.html>.

³⁸ TÉREY János, *A természetes arrogancia* (Budapest: József Attila Kör–Pesti Szalon, 1993).

³⁹ TÉREY János, *A valóságos Varsó: Panaszkönyv* (Budapest: Seneca Kiadó, 1995).

⁴⁰ Az elpusztított Varsó képeinek meghatározó gyermekkori látványairól lásd TÉREY János, *Boldogh-ház, Kétmalom utca: Egy cívis vallomásai* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 29–30. Térey Varsó-élményét 1998-ban egy esszében is megörökítette: TÉREY János, „A rút kiskacsa: Varsóról”, in Uő, *Teremtés vagy sem: Esszék és portrék, 1990–2011*, 319–328 (Budapest: Libri Kiadó, 2012). (Első megjelenése: *Eufória: Irodalmi bedekker*, szerk. NAGY Gabriella [Budapest: JAK–Palatinus, 2002], 156–163.)

marad.⁴¹ A *természetes arrogancia* két ilyen epikus történetháttérrel rendelkezik. Az egyik egy katonai megszállás alatt álló város, amelynek topográfiájában központi hely jut egy folyónak, az afölötti hidaknak, a tájékozódást a folyó szabja meg jobb- és bal partjának különbségeivel. Bizonyos referenciák (e topográfia mellett utca- és intézménynevek) Budapestre és Varsóra utalnak. A másik háttér beazonosíthatóan Debrecen városa; az e körbe tartozó versekben az ironikus megszólalásmód ellenére kimondottan erős a biográfiai vonatkozás. A Debrecen-versekben jelentősen kisebb mértékben válik poétikai szervezőelvvé a városi tér rejtélyessége, az egyértelmű beazonosíthatóság miatt pedig nincs jelen bennük a fikcionalitás–referencialitás, leírás–vízió kettősségek játéka, amelyek a kötet többi versében meghatározók.⁴²

A *természetes arrogancia* programadó nyitóversében (*A monostor újrászentelése*) egy tér visszafoglalásáról van szó: miután „A nemtelen horda végre / elvonul”, „mi / előrajzunk a napra”. Sem a tér, sem az idő nem jelölt, az idő jelölhetetlenségét a Tandori-utalás erősíti: „Miként mindenkor: Most éppenúgy”. A vers központi állítása: „Visszaállt minden” – ám hogy mi minden és hova állt vissza, kik azok a „mi”, akik a „kiűzetés” után visszatérnek, és jelenlétükkel újrászentelik a teret, nem derül ki. Ahogy az is nyilvánvaló, hogy a visszatérés ünnepélyes ugyan, de nem örömteli, „[v]isszaáll minden”, de ez a „minden” egyáltalán nem tűnik kíváncsnak: „ízetlen ebéd”, „nedves celláink bűze”. Az öröm és a rezignáció kevert érzését mutatja a vers zárósora: „Ugyan, uram, én nem ujjonghatok.”

Az *Arrogancia*-kötet kulisszavárosa nem a maga totalitásában ábrázolt hely, hanem olyan kronotoposz, amely eltérő helyeket és időket sűrít magába, és csak töredékeiben megragadható, egészében sosem fogadható be, csak egy-egy felvillanó esemény, emlék, kép vagy látomás formájában.

Mind az idő, mind a tér koordinátái állandó mozgásban vannak, és gyakran egymásba úsznak: térjelölőkből következtethetünk idődeixisre és fordítva. Burton Pike a modernista irodalom városábrázolásainak sajátosságaként tárgyalja, hogy azokban a városkép inherens térbelisége a nyelvi médium időbeli jellegével konfrontálódik; ezt a szövegek egyfajta légiesítő eljárása oldhatja fel, amitől a térbeli jelenlét az idő függvényének látszik. Ez a poétika nem materiális és rögzített, hanem mulandó, instabil városképeket hoz létre, egyszerre keltve az átláthatóság illúzióját (mint egy térképen) és a kiismerhetetlenség érzetét (mint egy labirintusban).⁴³

A *természetes arroganciában* – és, mint látni fogjuk, részben *A valóságos Varsóban* is – ehhez hasonló módon jelenik meg a városi tér, amely minden versnek állandóan változó, elmosódott, de határozottan jelenlévő, a figurák életét, mozgását erősen meghatározó színhelye és ideje. A kötetbeli városban a budapesti utcanévek rendre

⁴¹ MARGÓCSY István, „Az alanyi költő esete a kulisszákkal: Térey János költészetéről” [1996], in LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, szerk., *Erővonalak: Közelítések Térey Jánoshoz*, 47–52 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2009).

⁴² A kötet debreceni verseinek értelmezése egy következő dolgozat tárgya lesz.

⁴³ PIKE, *The Image*..., 117–121.

1945 előtti formában szerepelnek (Vilma királynő útja, Aréna út, Phönix utca), amelyek csak bizonyos esetekben egyeznek meg jelenkori neveikkel (például Kálvin tér, Bajza utca, Király utca, Hermina út). A Varsóra utaló helynevek hasonlóan jelölhetnek több korszakot (Szász-kert, Muranowski tér); és számos olyan név is van, amelyről eldönthetetlen, melyik városra vonatkozik (például Teréz-templom, Körönd, Körút, Savoy), s van egyértelmű Krakkó-utalás is („Hansa-gótika és [...] kanonoksor” [*Fahéjillat a karantén ideje alatt*]).⁴⁴ A *természetes arrogancia* városi terei és épületei önmagukért, történeti létükben nem érdekesek – hacsak nem Szomory Dezső egykori lakóhelyéről van szó, mint a *Vízitben* (korábbi címén *Szomory*) –, a helymegjelölések a referencializálhatóság illúzióját keltik, de minden esetben csak metaforikusan olvashatók: „a híd”, „a kolostor”, „a bár”, „a gettó” stb.

Ami az időmegjelöléseket illeti, számos kifejezés utal a második világháború idejére (például megszállás, gettó, „Visszatért Területek”, ostrom; a *Túlutazni Varsót* motívumai a varsói gettófelkelést sejtetik), ám igen sok olyan fogalom is szerepel, amelyek ezt a konkrét időbeli lehorgonyzást elbizonytalanítják, általánosítják, absztrahálják vagy más időszakhoz közelítik (például ostrom, jegyrendszer, terror, kijárási tilalom, ellenállás, mozgósítás, gyarmatáru-kereskedelem). A versek egymásutánja nem ad kronologikus történetívet, az események mozaikkockái pedig nem egyeztethetők össze egy történetté. A kötet szövegeinek tétje valójában a megjelenített világ nyomasztó (de olykor humoros vagy ironikus) légkörének benyomásokra alapozott megjelenítése. Nem Varsó vagy Budapest, nem a világháború leírása tehát a céljuk, hanem a város bemutatása, azé „a” városé, amely a beszélő és az általa képviselt nemzedék számára meghatározó életter és mentális környezet.⁴⁵ Ennek a sűrített jelképnek a neve Varsó, ahogy a *Valóságos Varsó* fülszövegének szerzői önértelmezése is sejteti: „Varsó neve veszélyes varázsigé. [...] A valóságos Varsó regényes bédekker, katalógusa mindazon helyeknek, ahol megfordultam legénykoromban. [...] Ne gondolja senki, hogy saját szemével látta az én Varsómat.” És ez a Varsó – minthogy nem fizikai tér, hanem egyéni és nemzedéki élettörténetek, mentális állapotok szimbóluma – fogva is tartja a versek beszélőjét: „Nincs mód, hogy Varsót túlutazzam” – szól a *Túlutazni Varsót* című vers első és utolsó sora, azé a versé, amely a két verseskönyvet szorosan összekapcsolja, hiszen mind *A természetes arroganciában*, mind *A valóságos Varsóban* szerepel.⁴⁶

⁴⁴ Vö. BEDNANICS GÁBOR, „Térey falvai: Topográfia, architektúra és geológia”, *Szépirodalmi Figyelő* 21, 3. sz. (2022): 43–51, 44.

⁴⁵ BENGI LÁSZLÓ, „Varsótól Kalinyingrádig: Tér és idegenség Térey János ezredfordulós költészetében”, in BALAJTHY, MELHARDT, és RADNAI, „A szellős térben...”, 11–23, 12.

⁴⁶ A *természetes arroganciában* a vers Kemény Istvánnak szóló ajánlással szerepel, A *valóságos Varsó*-beli közlésnél ez elmarad. Kemény István visszaemlékezését Téreyvel közös (a vers születése utáni) varsói utakra lásd KEMÉNY, „Érezte a városát...”, 1154–1155. A versről lásd még BENGI, „Varsótól Kalinyingrádig...”, 13.

A *természetes arrogancia* verseiben a város idő- és térbeli körvonalazatlanságával együtt jár a politikai elnyomás és katonai megszállás okozta állandó veszélyérzet, a viszonyok állandó változása, a világ kísérteties kiismerhetetlensége, ami a városi terek nyomasztó labirintusszerűségében, állandó átalakulásukban is megjelenik:⁴⁷ „Megroskad rövidesen ez a negyed, / majd elmerül, minket pedig / kiirtanak.” (*Ez a megszállás előtti hét*); „Itt nem jutnék át. Úgy / látszik, azóta áthelyezték. / Pedig (tisztán emlékszem) / bármikor, itt legalábbis / bármikor. [...] a megálló süllyed” (*Behavazott viszonylat*); „Nyilvánvaló hiány: itt villamos járt, / azonfelül / az utca neve is megváltozott” (*Minden érvényes indulat*); „A rongált móló és / a rohadó padok / között grasszálunk” (*Az ártatlanság vége*). A versek beszélője és a többi megjelenő figura e világot nem kívánja megváltoztatni, de valójában alaposan kiismerni sem. Túlélni szeretnének, a megnehezített körülmények között mindennapi ügyeiket intézni. Politikai szervezkedésről egyetlen egyszer van szó, és jelentőségelteljes, hogy a versbeszélő hamar témát vált, amikor ezt kezdi tárgyalni: „Az ellenállás egyre szervezettebbé vált, / nem sejtették a Városházán, ki úzhat gúnyt belőlük... // Ám ezúttal másról beszélek.” (*Hedvig hagyományai*). A beszélő flâneurködni szeretne, de ebben a kronotoposzban, az elnyomás és bizonytalanság légkörében erre nincs lehetőség.

A megszállás, a puccs vagy az ostrom (eldönthetetlen, mikor miről is van szó) erősen kihat a városi térhasználatra. Kijárási tilalom van, nehéz átjutni a folyó egyik partjáról a másikra, a város tele van kordonokkal és a járóelőket igazoltató katonákkal.

A politikai elnyomásban is testet öltő erős militarizáltság és hierarchia, a titkoszolgálati műveletek rejtélyessége és a fennálló viszonyok kiszámíthatatlansága a magánéleti társas kapcsolatok értelmezését is meghatározza. A párkapcsolatok versbeli megjelenése ugyanezt a katonai-politikai-bürokratikus szótárt használja, például: „A milícia tehetetlen, / Ahogy Ön is a kezemben.” (*Megtorlást vesz fontolórra*); „Üvölt, már elnézést, üvölt / rólad, mentelmi jogra tartanál igényt.” (*Mentelmi jog*); „Feladom érdekeltségeimet itt / és menthetetlenül elcsitulok.” (*A kórházparkon át*); „Ön bojkottál, madame” (*És jócskán 40*).⁴⁸ Az érzelmi viszonyok, akár barátságról, akár alkalmi szexuális viszonyról vagy párkapcsolatról van szó, mindig hierarchikus rendbe íródnak. Az érzelmek versbeli megjelenítése nem ironikusan történik, hanem a városi terek, a kiismerhetetlen, veszélyes világ egy elemeként, amely hasonlóan nyomasztó, akadályokkal teli, hierarchizált, mint a politika, a katonaság vagy a bürokrácia világa. A kötet egyik leggyakrabban visszatérő motívuma, a kordon is így válik többjelentésűvé: egyrészt a megszállt város részei közti áthaladást nehezíti

⁴⁷ „Térey [...] találmanya [...] a teremtet világ minden egyes elemét rögtön, a teremtet, a megcsinálás pillanatában *máris* el kell mozdítani a helyéről”. MARGÓCSY, „Az alanyi költő...”, 49–50, kiemelés az eredetiben – M. G.

⁴⁸ A hivatalos-katonai nyelvezet biografikus háttéréről lásd TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca...*, 27.

meg („Szombat délután hamis papírokkal újra átjut a kordonon, alig hiszi el.” [*Café Commerce*]; „Csapzott falak, kordon megint, de vonulok, / Micsoda ősz – ki fogja végigélni” [*Túlutazni Varsót*] stb.), de a szerelmi viszonnal járó nehézségekbe is beleíródik: „sóvárgom, hogy durván fegyelmezz. Kettős / kordont magad elé. Mert-hogy kushadnom kell” (*Ez Óbuda, más erkölcs, más vétőjog*). A kordon önmagában is a határok állandó változásának metaforája, hiszen bár elhatárol, és az átkelés nem mindenki számára lehetséges, nem állandó fizikai térelem, hanem elmozdítható (ahogy meg is mozdul: „Nyolcvannyolcban itt / vártam, hogy végre meglazuljon a / kordon a fölfutó lépcsők előtt” [*Enervált darab*]).

A *valóságos Varsó* az előző verseskötettel szemben egységesebb narratívát ígér, erre utal a versek számozása is, ami egyfajta kronológia illúzióját kelti.⁴⁹ A verseket ugyanakkor egyedül a főhős figurája tartja össze, aki hol beszélőként tűnik fel, hol mások emlékeznek meg róla. Neve Termann, de „hadnagy”-ként is említik. A versek egymásutánja az ő felnőtté válásának, nyomasztóan nehéz körülmények közötti identitáskeresésének, majd bukásának lenyomata. Itt az egyénre kerül a hangsúly, ezért a városi tér ebben a kötetben kevésbé fontos tényező: sokkal inkább a hős út-keresése és társas kapcsolatai állnak az előtérben. Ahogy *A természetes arroganciában* a városi tér, úgy *A valóságos Varsóban* Termann éneke az, ami kiismerhetetlen, mert állandó mozgásban van. Katonai pályára készülő ifjú altisztként tűnik fel (főként a Zrínyi-utalásokkal teli *III. A fiatal hadnagy*, *IV. A jó agár és a vad* és a *XXVIII. A vitéz hadnagy* című versekben), akiről mindig az a benyomásunk, hogy identitása kizárólag a jövőre irányul: mindig *valamire* készül, de sosem derül ki, valójában mire is: „Új vagyok itt, e kényes poszton. / Iparkodom, becsvágyó munkás” (*VI. Szolgálat*); „Helyem van a tavaszban. [...] Vásott és makrancos táncos leszek tehát.” (*VIII. Viszketegség*). A *XXIX. A tökéletes Kópia* című versben olyan megtöbbszörözött énként jelenik meg, amely önmaga másolása révén tudja maga mögött hagyni korábbi életkörülményeit: „A tökéletes Kópia immár a hírnév / házában lakik. [...] / Leginkább / talán hajdani önmagára hasonlít, arra / a tüsténkedő altisztre, akire nem / szívesen emlékezünk.”⁵⁰ A hős folyton erős gesztusokkal kinyilvánított identifikáló jelzőkkel határozza meg önmagát, amelyek általában másoktól történő elhatárolásának is eszközei: „Az ittmaradtakat nevezzük Boldogoknak. / Minden távollevő neve Különc legyen.” (*II. A valóságos Varsó*); „ragaszkodom, a méltók egyike vagyok.” (*V. A ragaszkodók élete*).

A *valóságos Varsó* verseiben nagy szerep jut a hőshöz hasonlóan illékony körvonaltú női szereplő(k)nek. A kötet egyik visszatérő páros önmeghatározása szerint Termann a „védenc”, a női alak pedig a „védőnő”, aki máskor gyógyszerész, orvosnő,

⁴⁹ „Az első kísérlet a verses regény irányába mutató zárt ciklusra a *Varsó* volt”. TÉREY János, „Én titkárság nélkül dolgozom: Vári György interjúja”, in Uő, *Szükséges fölösleg...*, 217–226, 223.

⁵⁰ BENGI, „Varsótól Kalinyingrádig...”, 13–14.

nővér vagy anya képében jelenik meg.⁵¹ Viszonyuk mindig hierarchikus, és legtöbbször a felnagyított szerepű nő dominál: ő védi, irányítja, utasítja a hőst. A kötet nyitóversében (*I. Akaratos kérelem*)⁵² tizenegyféle jelzőt kap a nőalak: „Parancsolónk, sötét Kuzin”, „Édes nénénk, bitorlónk”, „Bizalmatlan vezérünk, mogorva angyalunk”, „főnökasszonyunk”, „Edzőnk s elárulónk”, „mentorunk. Akarnok, néma múzsánk” – mindegyikben közös a hatalmi pozíció, amely révén a nőalak rendelkezik a hős – illetve ebben a versben annak társasága, közössége – fölött.

A kötet végére Termann eltűnik a versekből. Miután az *LIII.* versben bejelenti, „Nincs mód, hogy Varsót túlutazzam”, a következő rímtelen szonettben (*LIV. Ulica Orla* – ez a varsói utca 1942-ig a gettóba tartozott, majd az „árja” zónához csatolták, addig itt székelte a Varsói Zsidótanács), az körvonalazódik, hogy megszökik a gettóból, a szabadulás azonban a megsemmisüléssel egyenértékű: „némi szédület árán föltápáskodom; / hallom, *mozgás*, de nem vagyok / az a fiatal ember, aki voltam, / megingok néha, kiváltképp szürkület idején.” A vers zárlatában a beszélő jézusi attribútumokat kap: „[...] *Egy nedves szivacs elegendő*, / hogy lehámozzon rólam minden korábbi fényt.” (Kiemelés az eredetiben – M. G.) A fény „lehámozása” a hős megszüntetését is jelenti. Az ezt követő versekben Termann ugyanis már nem szólal meg, helyette az őt sirató, őrá emlékező nőalak beszél. Ezzel párhuzamosan megindul a romokban álló város kártételeinek számbavétele. A *LV. A sirokkó ünneplésében* megérkezik „a Halálhír” sürgőnye, a nő pedig, a „megözvegyült menyasszony”, aki mindent túlél, elsiratja a hőst: „Moccanatlan heverek, este van. Lám, / szive, balasztja, centruma maradtam / Varsónak és az áramlásnak, ő pedig, / kit fiamként szerettem, elveszett.” Varsó hiába pusztult el, megmarad, ahogy a „védőnő” is, aki a régi Varsóra és Termannra is képes emlékezni. Az ezt követő versben (*LVI. Együttállás*) a nő bejelenti igényét Termann hagyatékára, amely nem tárgyi, hanem eszmei, illetve emlékezteti: „A hagyaték egyedül a név, az ő neve, melyet / mátol én fogok viselni, jog és törvény szerint.” A kötetet záró versben (*LIX. Anesztézia*) orvosnőként jelenik meg a beszélő, aki előbb saját életével, majd a romvárossal vet számot: „Az Óvárosi Szín helyén gázos, / szikkadt mezőt találtam virradatra. / Átjárható a reggel és lakatlan.” A költemény zárlatában eldönthetetlen, az ő szavait halljuk-e, vagy Termannét, a síron túlról: „Porrá mállott labirintus: áldott / Szűzföldön lépdelek. Anyám ha látna.” Az „anyám ha látna” ugyanis értelmezhető lenne a beszélő orvos-

⁵¹ A nőalak motívumaiban életrajzi tények is feltűnnek, amelyek a *Boldogh-ház, Kétmalom utcából* ismerhetők. Térey sosem ismert, csecsemőkorában meghalt nővérét említi például a *XXVIII. A vitéz hadnagy* negyedik strófája. A *XVII. Borbála-nap* című vers az anya elvesztésével vet számot. Az anya és az orvosfigura összefüggése szintén biográfikus elem (Térey anyja belgyógyász szakorvos volt).

⁵² A vers címe Csokonaira utal (*Tartózkodó kérelem*). A vers tizenharmadik sora („Megérkeztünk a fénybe. Vajon, miféle fénybe?”) egy – Tandori Dezső által is gyakran idézett – Füst Milán-idézet parafrázisa: Füst Milán, „Önéletrajzom a francia, Gallimard-féle kiadás elebé”, in *Uő, Írni: Cikkek, bírálatok, visszaemlékezések, útirajzok, alkalmi megnyilatkozások*, 2 köt., szerk., SZILÁGYI Judit, 2:154–155 (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2014), 2:155.

nő büszkesége megelégeként is, ám mivel a korábbi versek a védőnőt, orvosnőt és az anyát egymással felcserélhető megnevezéseként használták, a halott Termann anyja utáni vágyakozását is kifejezheti, egyfajta fordított pieta-szituációban. Hiszen sem anyja nem láthatja Termannt, mert ő eltűnt vagy meghalt, sem Termann az anyját (akit egy korábbi versben már elsiratott). A kötet zárlatában tehát feloldódik a kapcsolatok korábban kizárólag hatalmi hierarchiaként felfogott képzete: az egymásnak menthetetlenül hiányzó fiú és nő képe ha vigasztalást nem is, de rezignált belenyugvást képes nyilvánítani. Ennek tükörképe a romokban álló, újjáépítésre váró, tragédiáját felmutató, de az új kezdet ígéretét is magában hordozó Varsó.

Emlékmű a pusztításnak? Drezda (Paulus, Drezda februárban)

Ha Varsóról a két verseskötet alapján azt mondtuk, tudatállapotok, egyéni és nemzedéki lelki viszonyok gyűjtőhelye, akkor Térey első pályaszakaszának másik jelkép-városa, Drezda a történelemmel való szembenézésnek és az emlékezetkultúra lehetőségeinek szimbóluma. A szász főváros a *Paulus* című verses regényben (2001) és a *Drezda februárban* verseskötet (2000) utolsó, II. 13. című (Drezda bombázásának 1945-ös dátumát jelölő) ciklusában jelenik meg. A város ábrázolásában a korábbiakkal ellentétben sokkal hangsúlyosabbak az épített környezet történetére vonatkozó tudásanyag és az az alapján kialakított kritikai emlékezetpolitikai állítások.

A *Paulus* nemcsak műfajtörténetileg volt jelentős mű a verses regény posztmodern újraértelmezése miatt, de az építészeti és az irodalom kapcsolattörténetében is alapvetően újat hozott: e regényben az építészeatról és térhasználatról alkotott, igen érzékletesen kifejezett nézetek egyúttal a mű poétikáját is szervezik. A regény saját szerveződését az állandóan visszatérő körút- és gyűrűmetaforákkal, vagyis várostervezési képekkel írja le (a fejezetek mind gyűrűként, a cselekmény pedig e gyűrűkön keresztül vezető utazásként jelenik meg szövegben és a „térképmellékletben”). Ráadásul a *Paulus*ban szerepel a Térey-életmű egyetlen építésze; az ő figuráján keresztül kerülnek előtérbe az építészetre és várostervezésre vonatkozó elképzelések.

Az építész, Kemenszky (keresztneve nincs) a főhős, Pál legjobb barátja (akinek vezetékneve nincs). Gyermekkoruk óta megosztják egymással életüket; barátságuk kezdettől fogva a városi térhasználat gyakorlataiba íródik („Együtt kapaszkodtak föl a / Pozsonyi úti villamosra” [I/19]),⁵³ a történet végére azonban megromlik a viszonyuk.⁵⁴ Két vitájuk szinte keretbe (vagy gyűrűbe) foglalja a regényt: az *Acta Pauli*

⁵³ TÉREY János, *Paulus*, 4., jav. kiad. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2007). A regényből vett hivatkozásokat a továbbiakban a fejezet és a strofa számával adom meg.

⁵⁴ Kemenszky neve Kemény István és az *Anyegin* Lenszkijének neveiből van összegyúrva. A szereplő mintája részben Kemény volt: „Ami »rólam« ott van, az össze van rakva az addig elmúlt kilenc-tíz év együttes kalandjaiból, közös utazásokból. [...] A regényben Kemenszky lett az építész, az én »alteregóm«. Ez annyiban passzol is, hogy én is szeretem az épületeket, érdekel az építészeti, ha nem is olyan szinten, mint Jánost.” KEMÉNY, „Érezte a városát...”, 1153.

című második fejezetben egy romos drezdai házban ütköztetik véleményüket Pál apostolról, a *Königsring* című zárófejezetben pedig a felrobbantásra váró kalinyin-grádi épületben, a Szovjetek Házában folytatják le rövid, de annál tragikusabb, mert egyikük (feltehetően Pál) halálával végződő vitájukat. Építészetről alkotott véleményük különbsége mély világnézeti és értékbeli ellentétek tükré. Míg Pál lázadó típus, aki pálfordulásakor antikapitalista dühével egész addigi világát, munkahelyét és az életének keretet adó virtuális világot is porig rombolja, addig Kemenszky a befektetők érdekeit szem előtt tartva, a fennálló rendbe hézagtalanul beilleszkedve folytatja tevékenységét. Nem alkotóművész, hanem a beruházó külföldi nagytőke kiszolgálója. Legelső említésekor egyszerre látjuk rombolni és építeni:

Marasztalná örökre pesti
Irodája, de a fiú
Választ inkább nagyvonalú
Ajánlatot, német projektet:
Potsdamer Platz & társai.
Ott nőnek magasházai,
S Honecker kockái remegnek. (I/18)

Jóval hangsúlyosabban jelennek meg bontási munkái, mint alkotásai; tervezni, építeni csak egyszer látjuk őt: egy Duna fölötti gyaloghíd vázlata fekszik asztalán, amely az Újlipótvárost kötné össze a Margitszigettel (utalással Arany János tölgyfáira), majd a sziget északi részétől futna a híd másik része Óbudáig, ám ez a terv a regény világán belül is terv marad csupán (VIII/41).

Az ezredforduló környéki építészeti diskurzus egyik legfontosabb témája a „sztár-építészet” volt, vagyis az a gyakorlat, amikor egy jelentős középület megtervezését egy nagy nevű külföldi építészre (vagy a nevét viselő irodára) bízták, aki látványos, nagyszabású, az adott város turisztikai vonzerejét is növelő épületet alkotott. E gyakorlat ellenzői leggyakrabban azt a kritikát fogalmazták meg, hogy az így létrejött épületek valójában mind egyformák, és nem illeszkednek a nekik helyet adó város építészeti szövetébe.⁵⁵

Kemenszky ilyen sztárépítész, a (szocialista) modernizmus alkotásait „magasházakra” cserélő rendszerváltás utáni vadkapitalista lendület megtestesítője, aki nem művészként, hanem menedzserként vagy szolgáltatóként tekint magára („Szent a megrendelői óhaj, [...] Nincs szempont, csak pénzügyi.” [IX/42]). Saját rombolását élesen elhatárolja a háborús pusztítástól, amikor Drezda bombázásáról van szó: „– Kettős csapás – mondja Kemenszky –, / Churchill s Ulbricht dühét mi menti?”

⁵⁵ Lásd például: Kenneth FRAMPTON, *A modern építészet kritikai története*, ford. M. GYÖNGY Katalin, SZÁNTÓ Katalin, és MAROSI Bálint, 2. bőv. kiad., (Budapest: Terc Kiadó, 2009), 452–455; „»Az építészet lassú művészet«: Bojár Iván András beszélgetése a sztárkultuszról Juhani Pallasmaa-val”, *Octogon* 1, 1. sz. (1998): 22–24.

(I/27). Pál és a narrátor szerint azonban az épített örökség elpusztítása új irodaházak kedvéért morális szempontból azonos megítélés alá esik a háborús pusztítással.

A regényben négy város szerepel helyszínként: Budapest, Drezda, Kalinyingrád és Sztálingrád. Előbbi három Pál életeseményeinek színhelye, utóbbi pedig a Paulus tábornokkal foglalkozó háborús történetiszálé. A továbbiakban Budapest, Drezda és Kalinyingrád regénybeli megjelenését vizsgálom.

Budapest. – A főváros Pálnak szülő- és lakóhelye, identitásalkotó városa. Hiába díszítik szobáját amerikai városokat és Drezdát ábrázoló veduták (I/20) és hiába szeret más városokba utazni, ő elsősorban mégis az, aki „Budapesten született /– Nem hesseni, tarzusi tájon –: / Újlipótvárosi gyerek” (I/5). A belvároson kívül azonban fenyegető térré, metaforikusan: labirintussá válik számára a város, amikor „kültelken gyakorta portyáz”, „mint vérbő Minotaurusz” (VI/30), éppígy a város szerkezete is kísértetiessé, kényelmetlenné tud válni: „mint túllhál a mortadellát, / Pest csápjai úgy fojtanak, / M-nullás gyűrű foglya vagy.” (VI/1). A Pált szerepeltető történetiszálban a magát szintén budapestiként bemutató narrátor részéről számos Budapestre vonatkozó észrevétel hangzik el, például hogy „Csak Podmaniczky Frici bácsi / Látott Pestben fantáziát...” (VI/1), vagy a századfordulón kialakított budapesti utcaszerkezetről: „Nézd körgyűrűit Budapestnek! / [...] Párizsi minta: kör, de messzebb / Az origótól, förtelem” (I/23), valamint olyan urbanisztikai víziók, mint Kemenszky említett hídja vagy az – a *Mi lett volna, ha* című Drezda-vers és a későbbi nagy politikai versek, például az *Avartalanítod* retorikáját előlegező – eszmefuttatás Budapest huszadik századi fejlődéséről, amelyet nem zavart meg az ostrom:

Ha nincs a végzetes gyalogság,
Nem látnád sínek vége-hosszát,
Húszegynéhány metróvonal
Indázna szerte [...]
(I/23, kiemelés az eredetiben – M. G.)⁵⁶

Pálnak szeretőjéhez, Ludovikához fűződő viszonyát is alapvetően meghatározzák a tér aspektusai. Élesen elválik egymástól – a magyar irodalomban talán először – a virtuális és a fizikai tér, és kapcsolatuk egyszerre zajlik mindkettőben; Ludovika elutasító üzenete például egy Pálnak küldött, vírust tartalmazó emailként fogalmazódik meg. Első két alkalommal reprezentatív elit helyeken, az Operaházban és a Dohány utcai zsinagógában találkoznak (II/53–67 és IV/8–16). A kommunikációs és érzelmi nehézségek pedig topográfiai különbségekként is beleíródnak kapcsolatokba. Ludovika a vírusos levelében például így ír:

⁵⁶ Az ugyanitt szereplő helynév, az „Érdes Részek”, amely felbukkan a *Hügeia, egyedül* (1994) című versben és a *Holland Házban* (1999) is, utalás lehet József Attila *Munkások* című versére: „S hol zápfog rág, a város érdes része”.

Kedves barátom, azt hiszem,
 Ritkán megy át a Nagy Vizen;
 Pesten sincs alkalmas agóra,
 [...] Lenéz budai etikát,

Pál pedig, miután felfedezi, hogy ez az email fertőzte meg gépét, szintén térbeli alapon érti meg világnézeti különbségeiket, amelyek máskülönben talán nagyobb súllyal életkoriak és szociokulturálisak:

Kiderítettem: maga írt. [...]
 Letaglózott az Idegen Szép.
 Igazmondása szívbeli,
 Lágymányos dallamívei,
 Sőt nyelvjárása... Mit felelnék? (VI/6)

Drezda. – Amikor ráun Pestre, Pál utazik. A regény második fejezetében Térey 2000-es kötetének címadó városába, Drezdába utazik Kemenszkyvel (a cselekményidő szerint nem februárban, hanem 1999 decemberében).⁵⁷ A Drezdára vonatkozó szövegrészek, mind a narrátor, mind a két szereplő részéről a *Drezda februárban* gondolatmeneteivel függnek össze. E kötet negyedik ciklusa címében (II. 13.) utal a város bombázására; a ciklus versei pedig különböző perspektívákból közelítik a pusztulást: az utóidejű emlékezés, az újjáépítésre adott reflexiók mellett a bombázás éjszakáját egyes emberek történetei által bemutató szövegek váltakoznak.⁵⁸

Drezda a *Paulus* gondolatilag és kompozicionálisan leginkább kitüntetett városa: Pál és Paulus tábornok fordulatába egyaránt beleíródó helyszín, ráadásul a hitvitajelenetben Pál apostol is a drezdai romok között idéződik fel. Drezda, az imaginárius, allegorikussá növesztett „Drezda” az, ami magába foglalja mindhárom Pált, mindhárom páfördulást.

A történelmi katasztrófa ábrázolásának poétikájára nagy hatással volt Hans Magnus Enzensberger *A Titanic pusztulása* című 1978-as könyve.⁵⁹ A két esemény persze szinte mindenben különbözik: a Titanic elsüllyedése nem emberi mulasztás eredménye (noha az elhunytak száma megfelelő felkészülés és irányítás mellett jóval kisebb lehetett volna), Drezda bombázása azonban a háború végén, csaknem értelmetlenül következett be, emberi bosszúvágy és ambíciók eredményeként. Enzensberger töredékes eposzként is olvasható verseskötete erős társadalmi érzékenységgel

⁵⁷ Lásd Kemény István visszaemlékezését Téreyvel közös drezdai útjukról: KEMÉNY, „Érezte a városát...”, 1154.

⁵⁸ Drezda bombázása gyerekkorától kezdve érdekelte Téreyt. Lásd TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca...*, 28.

⁵⁹ TÉREY János, „Nem szent számomra a saját szövegem: Szilágyi Aladár interjúja” [2016], in Uő, *Szükséges fölösleg...*, 535–553, 541.

szóltatja meg a tragédia áldozatait és túlélőit, dokumentumokat, fantáziákat, anakronizmusokat keverve a szövegbe, miközben a Titanic-történet elüzletiesedését bírálja, és egy metairódmalmi narratíva keretében (mely szerint a kötet első, a postán elkallódott szövegváltozatának újrateremtését olvassuk) rezignált-ironikus módon számot vet az irodalmi alkotás kifejezőképességének, társadalmi elérésének és politikai küldetéstudatának korlátaival is.⁶⁰ A *Drezda februárban* kötettel közös sajátossága Enzensbergerének az az eljárás, ahogy egyes szereplők hétköznapiak látszó történeteit írja le, amelyekre az olvasó tudatában már a tragédia árnyéka vetül (ilyen például a *Második ének*), illetve az a központi dilemma, hogy emelhető-e emlékmű, s ha igen, miként, egy ekkora pusztulásnak (erről is szól például a *További indokai annak, hogy a költők hazudnak*, illetve a *Huszonkilencedik és a Harmincegyedik ének*).

A *Drezda februárban* kötet verseinek is az a fő kérdése, Balajthy Ágnes szerint, „hogy szabad-e ismét beépíteni a szenvedés ikonikussá vált helyszínét, avagy meg kell hagyni a pusztítás önmagának állított emlékműveként”,⁶¹ ám a kérdésre a szövegek nem adnak egyértelmű választ, a megannyi határozott állítás érvényessége ugyanis sokszorosan megkérdőjeleződik a versek poétikai eljárásai által. A kötet verseiben mind a bombázás előtti, mind a közvetlenül azutáni Drezda felidézése médiumokra van utalva, fényképeken és filmfelvételeken keresztül férhető csak hozzá.⁶² Ez figyelhető meg például a *II. 13.* ciklus nyitóversében is (*Beutazom Drezdába*), ahol a fényképleírás szinte észrevétlenül vált álomképpé, majd egzisztenciális eltévelyedéssé, amelyet az utolsó sor „Mi lesz velem?” kérdése szögez le. A romos Drezda hozzáférhetősége és ábrázolása Téreynél a romantikus romesztétikát forgatja ki, hiszen itt nem a rom látványa ébreszt látomásokat a szemlélőben, hanem maga a rom és térbeli környezete hallucinatorikus, és víziók útján észlelhető.⁶³ Ahogy egy interjúbán mondta a szerző, „Drezda női név” (és a *Paulusban* is csaknem szószerint így áll: I/22), amely „egy olyan fontos személy nevének helyén szerepel, aki életem egyik legjelentősebb tényezője.”⁶⁴ A város elpusztulása és a személyes veszteségek egymásra íródnak, és a múlt veszteségeivel kialakítható viszony lehetséges módjaira kérdeznak rá.

Az elpusztult város romjaihoz fűződő kapcsolat, az újjáépítés kérdése kapcsán a versekben olvasható elgondolások és érvek a második világháború utáni két Németország várostervezési diskurzusaihoz is kötődnek. A nagy mértékben elpusztult

⁶⁰ Hans Magnus ENZENSBERGER, *A Titanic pusztulása: Komédia*, ford. GARAI Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982). A kötetről lásd Frank DIETSCHREIT és Barbara HEINZE-DIETSCHREIT, *Hans Magnus Enzensberger* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1986), 115–125.

⁶¹ BALAJTHY Ágnes, „»Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi«: A rom poétikája Térey János *Drezda februárban* című kötetében”, in Uő, *Élő helyek: Tér- és biopoétikai összefüggések a kortárs irodalomban*, 15–31 (Debrecen: Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022), 16.

⁶² Uo., 19–20.

⁶³ Uo., 23–25.

⁶⁴ TÉREY János, „»Drezda női név« Haklik Norbert interjúja” [2000], in Uő, *Szükséges fölösleg...*, 26–27, 26.

német városok sokak szemében a modernista várostervezés óriási lehetőségét rejtették magukban. A historista visszaépítés és az új épületek modernista beruházásai közötti viták többnyire köztes megoldásban oldódtak fel: a telekhatárokat és utcahálózatot a legtöbb városban nem változtatták meg jelentősen, az elpusztult házakkal megegyező méretű, azokat külső jegyeikben felidéző, de modern stílusú épületeket húztak fel.⁶⁵ A *Miasszonyunk* című vers a viták kereszttüzében 2005-ben újjáépített drezdai Frauenkirche 18. századi építésének és 1945-ös összeomlásának történetét írja meg. A szenvtelen, krónikaszerű leírásban versszakonként váltakozik a két idő-sík, és sem az építéshez, sem a pusztuláshoz nem társul semmiféle értékelő reflexió. Az emlékmű maga a vers, amely a templom történetének kezdetét és végét írja le, a kettő közötti idő éppúgy nem fontos itt, mint az épület szakrális funkciója.⁶⁶

A *Drezda*-kötet záróverse, a *Szerény javaslat* (amely hangvételében *A Titanic pusztulása Első énekének* allúziója), akárcsak a címével megidézett Swift-mű, csak címe szerint szerény, valójában radikális: olyan emlékmű-állítási gesztust ír le, amely Drezda elpusztult belvárosát körbefalazná, megközelíthetetlenné tenné, hogy

Oda többé nem dugja be
kerek orrát a villamos. –
És mert csönd van, én kimondom:
Drezda nincsen,
és kimondhatatlanul
jól van, ami van.

Az utolsó két sor Pilinszky-parafrazisát ironikus keretbe állítja, hogy az állítás nem kimondhatatlan, hanem épp a két sorral korábbi „kimondom” ige vezeti be. A *Szerény javaslat* ajánlatát Menyhért Anna „a múltfeledés egy másik válfaja”-ként (a múzeumi tárlókba helyezés mellett),⁶⁷ vagyis ideológiai szempontból épp saját céljai beteljesületlensége miatt tartja kárhóztathatónak: a cél ugyanis az lett volna, hogy „a rom-Drezda örökálmát” ne bolygassa meg semmi,⁶⁸ ám Menyhért értelmezésében a bombázásról szóló versciklus is ennek az „örökálm-nak” a megbolyga-

⁶⁵ Vö. FUCHS, „After the Dresden Bombing...”; MARK JARZOMBK, „Disguised Visibilities: Dresden/»Dresden«”, *Log* 6. sz. (2005): 73–82, vö. JEFFRY M. DIEFENDORF, „Várostervezés a háború utáni Németországban”, ford. NÓVÉ BÉLA, *Budapesti Negyed* 2–3, 6–7. sz. (1994. tél–1995. tavasz): 179–206; TOBIAS STRAHL, „The Longing...”, 126–128.

⁶⁶ A versről lásd BALAJTHY, „Drezda csak fedőnév...”, 28–30; BAZSÁNYI SÁNDOR és WESSELÉNYI-GARAY ANDOR, „»A nehézkedés örökbecsű emlékműve«: Térey János: *Miasszonyunk*”, in BAZSÁNYI SÁNDOR és WESSELÉNYI-GARAY ANDOR, *Kettős vakolás: Terek – szövegterek*, 289–319 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013). A templomról lásd JARZOMBK, „Disguised Visibilities...”

⁶⁷ MENYHÉRT ANNA, „Drezda (és) az olvasó”, *Élet és Irodalom* 44, 18. sz. (2000): 16, illetve: LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 81–83, 82–83.

⁶⁸ A későbbi szerzői kommentár ezzel szemben a pusztulás nyomait is magába építő, de alapvetően historista rekonstrukció mellett érvel. „Ég és föld a különbség a kétféle város között, Frauenkirche

tásaként olvasható.⁶⁹ A vers címének Swift-utalása ugyanakkor a szöveg szatirikus olvasatát kínálja fel,⁷⁰ ami szintén azt az olvasatot erősíti, hogy a *Drezda*-kötet nem kíván egyetlen határozott állítást tenni az emlékműállításról, hanem egyszerre képvisel egymással ellentétes nézeteket, az emlékezés társadalmi és etikai diskurzusának és gyakorlatainak lehetőségeit kutatva.

A *Szerény javaslat* nem olvasható programadó állításként, hiszen a romok újjáépítésének, eltüntetésének vagy elfeledtetésének a *Drezda februárban* versei által felvetett módjairól végső soron az derül ki, hogy mindegyik kétséges és nem megnyugtató eredményekre vezet.

A rombolás, újjáépítés problematikussága mellett a *Drezda februárban* verseinek beszélője a – ritkán felbukkanó – természetben lel egyedül békés változatlanságot: az Elba hömpölygése – a *Hadrianus Redivivus* Dunáját előrevetítő módon – minden történelmi kataklizma ellenére is megállíthatatlan, ahogy a drezdai Grosser Garten is ugyanolyan zöld, mint mindig volt.⁷¹ A természet nem képes rommá válni; igaz, az nem merül fel a költeményekben, hogy ez a „természet” valójában éppúgy emberi alkotás (folyószabályozás, parképítés révén), mint az épített városi környezet.

A verses regényre visszatérve: a *Paulus* Drezdája nem azonos sem a regényen kívüli várossal, sem a bombázás előttivel: „Drezda mint tudatállapot” jelenik meg, amelynek „a másikkal csak neve azonos” (I/22) – e kijelentések a *Drezda februárban* azon passzusával csengenek egybe, mely szerint „Drezda csak fedőnév, nem találsz / alatta várost, Drezda nincs is” (*Mi lett volna ha*).

Pál és Kemenszky egy romházba lógnak be éjszaka, és az ott átélt kábítószeres trip elsősorban térlelményként fogalmazódik meg. A kilencvenes évek verseit és a *Termann hagyományai* legjobb novelláit idéző módon a kábítószer lesz az, amely képes pótolni, ha csak ideiglenesen is, az épület hiányzó részeit (II/5); a nagybetűs „Rom” révén Vörösmartyt is idéző Pál-féle invokáció is már ezt előlegezi:

verzátus képpel besodrom
Legelső, páli jointomat;
Hazai szeretetcsomag,
Ébredj, ébredj, búvalbaszott Rom! (II/2)

A tudat és az érzékelés kitágulása új imaginárius és intellektuális utakat nyit meg számukra, egyrészt térben („Kemenszky a szűrőhöz ér, / Tágul a lépcsőházi tér”

nélkül és Frauenkirchével [...] az egész teret visszaépítik mellé, szó szerint a semmiből. Barokk utca, amiből egy szó sem igaz. De valójában én is erre vágytam.” TÉREY János, „Málnaföldek mind-örökre: Korpa Tamás interjúja”, in *Uő, Szükséges fölösleg*, 751–755, 754.

⁶⁹ BALAJTHY, „Drezda csak fedőnév...”, 20.

⁷⁰ HORVÁTH Györgyi, „Térey és az olvasók: Nemi szerepek és Bildung Térey János *Drezda februárban* című kötetében”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 271–286, 283–284.

⁷¹ FUCHS, „After the Dresden Bombing...”, 16.

[II/7]), másrészt időben: a romantikus romesztétika történelmi dimenziójától egészen a páli kereszténység idejéig. Az apostol értékeléséről folytatott vitában is megjelenik az építészeti metafora:

Nagyon díjazom építésként
Jónevű druszád alapvetését;
Házában nem látok hibát:
Épített versus teremtet világ. (II/13)

majd az egyik megszólalásba a kalinyingrádi zárlatot előlegező kifejezés íródik: „A konok riposztban / Kemenszky pokolgépe robban” (II/41).

A regény másik történetszálának főhőse, Paulus tábornok már a háború legvégén, saját pálfordulata, Sztálingrád feladása után jár Drezdában, amely ekkor már – a bombázás után – szellemváros (VII/41), mely „dúltan viseli [...] / A néhai előnevet” (VII/38). A város a *Drezda*-kötethez hasonlóan mediális reprezentációk által férhető hozzá, amelyek ezúttal nem a budapesti Pál szobáját díszítő képeslapfotók, hanem „est-palettájú romfestészet” (VII/39).

A város pusztulása motivikusan a budapesti Pál történetszálában is megidéződik, pálfordulásakor. Amikor elpusztítja a Termann Művek adatbázisát, Drezda neve valóban fedőnévvé válik, Pál „hadműveletét” hívja így. A virtuális adatok törlése a bombázás képeit idézi:

Opus magnum: éjméji DREZDA,
Egyetlen égbolt leszakad,
Egyetlen *delete* tüze: ezt a
Lángot nézd, s *machinád* befagy.
(VIII/49, kiemelések az eredetiben – M. G.)

Kalinyingrád. – Pált végül nem szülővárosában, hanem az orosz exklávéban fekvő Kalinyingrádban éri a halál (feltételezve, hogy ő marad a felrobbanó épületben és nem Kemenszky).⁷² Ez a város elsősorban a narrátor tekintetén keresztül jelenik meg a regényben, aki miközben látja és láttatja szerkezetét és épületeit, gondolkodik is róla. Például:

Látom – Pregel martjára állva –
Palotás rakpart ékeit,
Mállasztó, februári pára
Nem tompíthatja éleik (IX/4)

⁷² Térey és Kemény kalinyingrádi útjáról, mely a regény helyszínválasztására is döntő hatással volt, lásd KEMÉNY, „Érezte a városát...”, 1153–1154.

A város múltja és jelene egyszerre van jelen: „Dóm, hol zendült derűs korál, / Imhol derékig lángban áll” (IX/5); „Nézem az újsütetű rendet, / Kútmérgezõ ember-sodort, / És a Megbecstelenített: A penge torkáig hatolt / A szabadrablás évadában” (IX/7–8), és más híres königsbergiek mellett természetesen Kant is megjelenik: „Post priori sétára indul / A parókás bölcs, négy körül” (IX/6).

Kalinyingrád a Térey-életmű első szakaszának, az elpusztult városok ábrázolásának utolsó állomása, amely némileg ironikus módon a romvárosok non plus ultrájaként jelenik meg, ahol ugyanis „[r]om sincs, nemhogy szilárd alap” (IX/26). Pál – mivel ismeri a város történetét – az egyetlen olyan városrészben száll meg, amit nem érintett a bombázás (IX/41). A múlt ugyanakkor kitörölhetetlenül jelen van a palimpszesztszerűként leírt városi térben: „Komótosan lépdél Kemenszky, / Nem sejtí, hogy Paradeplatz / A tér neve, s kincse a bunker” (IX/43). Az építész, ahogy a regény olvasója már megszokhatta, inkább rombol, mint épít: Kalinyingrádba is egy ilyen projekt céljából érkezett.

Nagy napja virradt föl ma reggel:
Magabízó és eltökélt,
Ünnep ez, nemhiába élt.
Ha e vasból-betonból-agyém
Miszlikbe megy, kockákra hull,
A városszív fölszabadul,
S dísze leend újmódi kastély,
Üvegmasa a réginek,
Mit boldog pallér épített. (IX/47)

A regényen kívüli világban is az egykori kastély helyén, pontosabban annak romjain épített – befejezetlen és üres – Szovjetek Háza (melynek elbontását 2020-ban jelentették be, és e sorok írásakor még tartanak a munkálatok) a *Paulus* építésének karrierformáló épülete: ő vezeti a ház felrobbantását és a helyén épülő sztárepítészeti projektum kivitelezését. Nem esztétikai okok vezérlik (a narrátor sugallata szerint ugyan esztétikai és urbanisztikai szempontból feltétlenül elítélhető a szovjetház), hanem az új, posztmodern üzleti épületek felhúzásával kecsegtető lehetőség. Pál a robbantás előtt berohan az épületbe, Kemenszky utánaszalad, majd rövid vitájuk után a felrobbanó ház romjai alatt egyikük életét veszti. A regény értelmezői mind Pált azonosítják a halottal, ám a szöveg egyértelműen ezt nem jelzi. (A szerző nyilatkozatai is Pál halálát erősítik.) Mindenesetre a regény jelképrendszerének csúcsra járatása, ahogy a virtuális teret elpusztító, az épületrombolást ideológiai alapon elítélő Pál élete a romok nélküli régi romváros újonnan keletkezett romjai között dől – önszántából – romba.