

szemle

Diplomata a hegyen

TÉREY JÁNOS: PROTOKOLL

„regény versekben” – olvasható a legfrissebb Térey-mű, a *Protokoll* címe alatt. A szerző tehát kilenc esztendővel a nagy sikerű *Paulus* megjelenése után ebben a szövegben is a verses regény hagyományaival létesít párbeszédet. Persze az elnevezés tagjainak felcserélése, s a középük beiktatott cezúra egyúttal a műfaji örökségtől való eltávolodást is jelzi – már ez a mozzanat is azt sugallja, hogy Mátrai Ágoston, a megfáradt, ám még mindig sármos diplomata története más szabályokat követ, mint amilyeneket a „paulusi paradigma” diktált.

Mindenesetre, ahogy a *Paulus*ban sikerült a hagyományos puskinsi tematika elemeit – illúzióvesztett hős, szerelmi csalódások, tompa világfájdalom – a digitalizálódó világ tapasztalatával számot vető szöveg terébe integrálni, úgy a *Protokoll* is képes a 19. századi toposzrendszer új összefüggéseket teremtő kontextusba helyezni. A jelenlévő diszkurzív mintázatok nem annyira korszerűek, mint inkább folytonosan érvényesek: ilyen a címben is emlegetett, viselkedésünket, nyilvános arcunkat meghatározó kulturális kódrendszer, a modern európai ember szubjektumfelfogását nagyban megalapozó utazás jelensége, vagy a tér emlékezést strukturáló szerepe.

A közéleti-politikai referenciával bíró utalások finom pikantériája ennek ellenére nem hiányzik ebből a Térey-szövegből sem, melynek világát az *Asztalízene* White Boxban merengő figuráihoz hasonló karakterek népesítik be. Ezek az orvosok, sztárüggyédek és dívák budai villákban élnek, Bécsből rendelnek kabátot, a Biarritzban kávéznak, és néha borzongva merülnek alá az iszonytató tömegbe a Blahán. A mű szinte kézikönyvként olvastatja magát, mely a mai felső tízezer fogyasztási szokásait, ízlését, rítusait, kapcsolati rendjét ismerteti – s miközben legtöbb olvasója minden bizonnyal nem rendelkezik empirikus tudással erről a miliőről, a hanyag eleganciával elhintett apró részletek meggyőző ereje kétségtelen. (Ez a retorikai teljesítményként előálló hitelesség azonban távol áll a tükrözéssztétika jegyében értett realista társadalmi portré szándékától, melyet a befejezés különösen erőteljesen utasít el.) Az így megrajzolt közegben sodródik Mátrai, akinek csábítási kísérletei lassan csődöt mondanak, ex-női máshoz mennek férjhez, teste minduntalan tikkeléssel és rosszulállással figyelmezteti arra, hogy immár nem huszonéves titán, a munkahelyi intrika is hálót sző köré – s egyébként is, hiába a Duna-parti lakás, hiába az autó, valami hiányzik az életéből... A könnyen összefoglalható cselekmény önmagában tehát nem ígér többet a világirodalom már jól ismert felesleges embereinek történetétől, a szöveg mégis túlmutat az átöröklött kliséken. Ennek oka többek között abban rejlik, hogy a szerző nem zárja túl rövidre a proto-

koll problematikáját, s ahelyett, hogy némi társadalomkritikai éllel hamar leleplezné annak személyiségtorzító hatását, művében mindvégig tétellel bír az a kérdés, hogy szükségünk van-e a létünk minőségét, társas érintkezéseink menetét meg szabó normákra.

Érdekes egyébként – s talán egy kitérőt megér –, hogy bizonyos normák a könyv fogadtatása során is fókuszba kerültek: több kritikus is számon kérte Térey művén azt, hogy a jelenkori magyar politikai viszonyokat nem hitelesen ábrázolja. Ellentétben ugyanis azzal a közkeletű meggyőződéssel, mely szerint ma Magyarországon nincs olyan külügyminisztériumi dolgozó (vagy állampolgár), aki ne kötődne egyik vagy másik politikai oldalhoz, Ágoston a mű szerint „se guelf, se ghibellin”, mindvégig megőrzi semlegességét. Miközben nyilvánvalóan mindannyiunk számára ismerős tapasztalatok munkálnak ezekben a – például az *ÉS-kvartettet* uraló – kritikai megjegyzésekben, mégis kérdés lehet, mit értünk „hitelesség” alatt. A *Protokoll* szövege talán éppen azzal állít valamit napjaink politikai klímájáról, a nyilvános megszólaláshoz fűződő elvárásokról, hogy az igencsak ellentmondásos eseményeket – így például a szlovák-magyar konfliktussorozatot – tematizáló epizódoknál sem adja meg magát a pártpolitikai kategóriákkal operáló olvasásnak. A dissimulatio sajátosan értelmezett alakzatát fedezhetjük itt fel, melynek alkalmazása, mint tudjuk, az „udvari ember”, a mindenkori diplomata fontos erénye...

A politikai elköteleződés hiánya egy másik nézőpontból magától értetődőnek tűnik, hiszen Ágoston hűvös, távolságtartó jelleméből fakad. A protokollfőnök a maga választotta magánytól szenved, bensőséges kapcsolatokra való törekvése rendre megbicsaklik. Míg a merev előírások, a hivatali szigor elleni lázadásának olykor van egyfajta romantikus (ám többnyire banalitásba fulladó) izzása, addig az a kérdés is felmerül, hogy talán nem a protokollal, inkább az abból nyert tanulságokat saját életében alkalmazni nem tudó Ágostonnal van baj. Hiszen csoda-e, hogy elijeszti kiszemeltjét, „a bántóan *normális*” (88.) Fruzsínát az a férfi, aki Swarovsky-kristályokkal díszített, méregdrága karórát visz ajándékként az első randevúra? Az operabáli dress code, a követségi vacsoramenük és a bemutatkozási rituálék szakértője a magánéletében hibát hibára halmoz. Nagy szerelme, Blanka így fogalmazza meg a férfi fogyatékoságát: „Ha egyszer elutaznál a pokolba / Nem tudnál kávét kérni ördögül.” (18.) Ez a különös, a diplomácia kontextusát, s a sokat idézett József Attila-sort ironikusan egybejátszó megállapítás azt sugallja, hogy Mátrai éppen arra képtelen, amelyre hivatása szerint alkalmasnak kéne lennie: a másik nyelvének, világának átsajátítására.

Az *Ultra* megjelenése óta gyakran esik szó a Térey-életmű „klasszicizálódásáról” – ez az elsősorban nyelvi-modális szinten tetten érhető folyamat a *Protokoll*-ban is megfigyelhető. Az Anyegin-strófa lüktetését rímtelen drámai jambusok váltják fel, s a *Paulus*ban megszokott nyaktörő szintaktikai megoldások helyett valamivel kiegyenlítettebb mondatgrammatika jellemzi az elbeszélő megszólalását. A narrátor szólamát tipográfiailag is jelzetten szakítják meg a szereplők megnyilatkozásai: az idézőjelek az elhangzó dialógusokat, a gondolatjelek közé beiktatott sorok pedig Ágoston belső gondolatait hivatottak reprezentálni – ez az elrendezettség olykor mégis többértelműség forrásává válik. „És alig evett. / – Az ilyen visel-

kedés kerülendő. – / Majdnem sajnálta Mátrai.” (62.) – olvashatjuk egy helyütt a felháborodott szlovák nagykövetről. Az így közbeékelte és a protokoll normáit megfogalmazó szentenciáknál hiányzik az a nyelvi (és nem tipográfiai) jel, melyek Mátrai vagy egy másik szereplő tudatához kötné őket – mintha magának a diplomáciai értékrendnek a hangja szólalna meg. A szöveg ezeken a pontokon épp azt problematizálja, ami a Térey-mű kulcskérdése: belsővé tehető-e ezek a normák? Vagy a protokoll mindig egy külső kontrollinstancia marad? S mindeközben saját olvasásunk „protokollja” is olyan kódrendszerként mutatkozik meg, melynek érvényességé felől sosem lehetünk bizonyosak.

A *Paulus* a verses regény legfontosabb, avagy legtermékenyebben újragondolható tradíciójaként az elbeszélői modalitást jelöli ki: így a lineáris cselekményszöveget megakasztó kitérői, a megteremtett világra tett ironikus reflexiói révén „főszerplővé” lépteti elő magát a narrátort is. A *Protokoll* azonban szakít ezzel a hagyománnyal, így a szöveget átható, lebegtetett irónia sem a fikció világa és az ahhoz kommentárokat fűző elbeszélő viszonyában képződik meg. A szerző gyakran inkább a modern regényből kölcsönzött narrációs technikákat alkalmaz (ne feledkezzünk meg az alcímről!), így az elbeszélés olykor Ágoston látószögén keresztül fokalizált. „Kajszibaracklevébe / Hörpint, s aztán melankolikusan / Csak kanaliz. Ízlik a főzelék” (309.): ez a szövegrészlet azt példázza, miként szülhetnek a verses regény esetén nem megszokott narrációs (el)mozgások iróniát. Ágostont egy mondaton belül egyszerre látjuk külső perspektívából („Kajszibaracklevébe / Hörpint”), ismerhetjük meg belső hangoltságát is („melankolikusan”), hogy mindezt egy, a „neki” hiánya miatt akár szabad függő beszédnek tekinthető megnyilatkozás zárja le, mely végképp feszültségbe kerül a spleen melankóliájával. Míg a *Paulus* elbeszélője én-ként, sőt a fikció világának birtokosaként jeleníti meg önmagát („Ludovikám – enyém valóban, / hisz útját én egyengetem”, 171.), a *Protokoll*ban nem lelhető fel olyan szövegösszefüggés, melyben akár ideiglenesen is megképződne a történetmondó arca: a narrátor inkább a gyűjtőhely metaforával illethető, beszéde nyelvhasználati formák, attitűdök folyamatosan alakulásban lévő, heterogén terének bizonyul.

Az elbeszélői nyelv architektonikussága a Térey-életműben kibontakozó térpoétikai törekvések jelentős állomásává avatja a *Protokollt*. Az a feszültség, mely a könyv elején szereplő Cioran-mottó („Élni annyi, mint teret veszíteni”) és a folyamatosan különböző terek felméréséről, birtoklásáról és bejárásáról szóló cselekmény között áll fent, már azt sejteti, hogy a mű térszemlélete igencsak komplex természetű. Ebben az összefüggésrendszerben kitüntetett helyet foglal el az utazás toposza is: az olvasás során végigkövethetjük Ágoston útjait, aki hol New York felhőkarcolói között kószál, hol a jeruzsálemi forgatagban mártózik meg. Mindez persze a már sokat emlegetett 19. századi örökséghez is visszacsatol (akárcsak a *Childe Harold*ban, itt is az ingyenceknek töltött bikafarkat kínáló Spanyolország a legerotikusabb kalandok színhelye), de valami mégis megkülönbözteti Ágoston barangolását mondjuk Hübele Balázs vándorlásától: Mátrai ugyanis csak olyan helyekre látogat el, melyeket máj jól ismer korábról. A szöveg így tehát nem a felkavaró idegenség percepcióját, az ismeretlennel való találkozás gyökeresen átformáló tapasztalatát jeleníti meg, hanem azt, hogy milyen új árnyalatokat nyer a fel-

ismerésben a rég látott várfal, utcasarok, partszakasz, avagy hogyan (nem) ismer magára az én a visszatekintésben.

A geográfiai-építészeti objektumokat szemléltető hipotipózis alakzata rendkívül szuggesztíven, az irodalmi leírás láttató erejét példázva működik a *Protokollban*: „A mozgó jégtől gyúrt és legyalult, / Ér vájta lejtő. Fehérnél fehérebb / Sziklák, macacs zuzmókkal lepve” (286.). A térformák az ismerőség koncepciójából adódóan többnyire mégis materiális valóságuk és emlék-voltuk közességében mutatkoznak meg. A háromdimenziós tárgyiasságok léte eloldódik fizikai koordinátáiktól, hiányuk az emlékezést strukturáló helyé válik: „Amin tapos, császári és királyi / Parkettkocka. Akkor is, ha egyszer / Elégett, füst lett.” (82.) – mélázik a Sándor-palota parkettáján végigsétálva Mátrai. A térkép egy pontja így azonosságok és elkülönböződések szakadatlan mozgásában sokszorozódik meg, a jelenlét máshol-lételet feltételez: „Féltem a zsinagógát Askelónban: / Jól ismerem, mert a makói templom / Másolata megszólalásig. / És ha / Féltem, Makót is féltem Askelónban.” (145.) – vall egy katona a távoli és a közeli összetartozásáról Izraelben.

A „másolat” problémája egyébként a szöveg egyik legizgalmasabb, legtöbb eldöntetlenséget kitermelő rétegét képezi. Ugyanezzel az elnevezéssel illeti például Mátrai édesanyja a Műegyetem egykor lebombázott, majd ismét megformált nőszobrait, melyek eredetije így csak a másolatok látványában kísért: „Most két külön, egymásba olvadó / Lényük van: az a szétlőtt, régi-régi, / Meg ez az idej, vadoztatúj. / Lehet, csak picit hasonlítanak / A törött Énre.” (304.) Míg a Gépészet hölgyalakja épp jelenkori valója, s az egykori önmaga közti szakadás révén mutat fel valamit számunkra a város önértelmezését meghatározó történelmi traumából, addig a Balaton utcán összehordott festmények azért kerülnek máglyára, mert a tökéletes másolat státuszát célozták meg, azaz hamisítványok. „*Más* legyen, ha nem jó a második hely!” (40.) – hangzik Karányi, a kérlelhetetlen kritikus szigorú parancsa, ahogy az elhamvadó ál-Csontvárykban és ál-Szőnyikben gyönyörködik. A „más” szótó jelentéstartalmuk révén egymással polemizáló származékai a szöveget behálózva a színházművészettel kapcsolatban is felbukkannak. „Másodlagos lesz, ahogy itt akármí” (50.) – szögezi le Blanka a Nemzetiben egy garantáltan katarzismentes előadás előtt (mely nem melleleg egy Szophoklész-átírat), de a cselekmény fő színhelyének „másodlagossága”, más városok visszfényét tükröző karaktere már csábító is lehet: „Csodacsúf, vonzón másodlagos Budapest” (22.). Az, ahogy a szótó ugyanazon három betűje kontextusonként új értelem-összefüggésbe kerül, miközben a korábbi, eltérő tapasztalatokat rögzítő szöveghelyek emlékét is bevonja az olvasásba, maga is megsejtet valamit az egyszerűség és ismétlődés, eredeti és másolat bonyolult kapcsolatából – s ez a dinamika munkál a szöveg saját hagyományaihoz fűződő viszonyában is.

„Agyában Pest. A Blaha Lujza tér. A Jelen nevű kocsmá” (143.) – otthonát a Szentföldre is magával viszi a tel-avivi tengerparton ejtőző Ágoston. Város és lakója szétbogozhatatlan, kölcsönös bennfoglaláson alapuló kapcsolata gyakran válik reflexió tárgyává a *Protokollban*, mely – nem függetlenül az utóbbi esztendőben megélenkülő Budapest iránti irodalmi érdeklődéstől – a Budapesthez fűződő identitáskonstrukciók értelmezésére, a fővárosi tér nyelvi birtokbavételére tesz kísérletet. Az idézett sor finoman önreflexív mozzanata is azt példázza, hogy mindez töb-

bek közt az időt térbeliesítő retorikai alakzatok révén történik a szövegben. A mű folyton mozgásban lévő Budapest-képének dinamikáját a távlatok változása biztosítja: „Hatása attól függ, mi volt előtte / Hogy *mire* következik Budapest? [...] Elképesztő öröm, hogy újra látom / A rosszkedvű kőporos vakolat alatt / A másodlagos reneszánszot. Négyféleképp fakó a négy sarokház / De mindegyikben megfordultam. Ebben / Táncoltam. [...] Amabban egy nő. Valamiképp tehát mindegyik otthon.” (22.) Az így leírt, palimpszesztusként megjelenített tér egyrészt a történelmi emlékezet médiumaként tételeződik, melynek anyagiságába beleíródtak a változékony idő nyomai, másrészt egy olyan bensővé tett tájként, mely (hasonlóan a *Nem tudhatom...* érvélmódjához) a személyes emlékek közegében képződik meg. Térey alkotása gazdagon merít a Budapest-líra felhalmozódott toposzaiból, így a főváros leírását gyakran nála is a kettősség alakzata uralja, míg azonban a századfordulós szövegek (így Kosztolányi *Budapestje*) épp a modernizációt teszik felelőssé az „oldaltornyos, kavargó, büszke Pest” másik, sötét arcáért, addig Téreynél már a megkopottság jelzői dominálnak: „Ma Budapest keleti siralomház, / Egy megalázott és lerongyolódott / Válságváros” (111.). Más szöveghelyeken viszont a 21. századi metropolisz pompája tárul fel, melynek fizikai kiterjedése mintegy kitágul a technomediális effektusok révén: „az áramlásba bámul Mátrai, / És elszédül, amint elnézi hosszan / Ezt a villódzó épületköpenyt, / Amelynek mozgásban van minden íze / Száz függőleges fémtengely körül.” (303.)

Míg a városban, avagy a városhoz képest elfoglalt pozíció az önértelmezés legfontosabb alakzataként uralja a szereplők szólamát („Az én helyem, tudod, örökre Pest” [193.] – búgja az Operaház dívája), addig az emberi kapcsolatokat is térbe ágyazva jelenítik meg a szöveg veretes metaforái: „Nem jutok át a lelke / Hormuzi szorosán, nem jutok el a mesés Perzsiába. Fruzsina / Már nincs az én világomon belül.” (140.) Mátrai másokhoz való viszonyát az egymásra záródó körök archetipikus képe szervezi: „Legbelső körében / Kevés barát, több ivócimpora: / Az is szakad, ami erős kötés, / S megint egyszemélyes az otthona” (207.). A tér artikulációja azonban a fent és a lent vektorai mentén is végbemegy a szövegben, hisz a férfi a magaslatok bővületében él – New Yorkban a Chrysler-épület tetejére felliftezve „némán hódol a Függőlegesnek” (215.). A mélység és magasság dimenzióival kitágított várostérben vándorló Ágoston története sajátos párbeszédet létesít a „felesleges ember” huszonegyedik századira hangszerelt sorsnarratívája és a keresztény létértelmezés között.

Ezek a szimbolikus jelentéssel átitatott téralakzatok írónak egymásra a mű két utolsó, egyaránt *Pro Domo* címet viselő fejezetében. A diplomata az Őszövetségben megörökített prófétai sors központi mozzanatát – s annak ironikus habitsi olvasatát is – felidézve kapaszkodik fel a hegyre, mégpedig a beszédes nevű Hármashatárhegyre, ahol gondolatai valóban határhelyzete körül forognak: „körön kívül vagyok, s körön belül” (397.). Míg az első *Pro Domo*-ban aztán Fruzsina is felbukkan, hogy Ágostont hosszú idő után újra remény és „gimnazista izgalom” töltse el, addig a mű „második számú” utolsó fejezete a totális magány képével zárul: „Egyedül megy föl. Semmilyen találka / Nincs megbeszélve mára senkivel.” (400.) Az alternatív befejezésekkel folytatott játék nem unikális jelenség a világirodalomban, *A francia hadnagy szeretője* jól ismert példája ennek a narratív szerkesztés-

módnak. Téreynél azonban mintha nem egymást kizáró alternatívákról lenne szó – inkább ugyanaz a jelenség mutatkozik meg más és más fénytörésben. Hiszen van-e értelme szétválasztható „happy endről” és „negatív végkicsengésről” beszélni, akkor, amikor a szerelmesek egymásra találását ünneplő idill is az elbeszélés nyelvi teljesítményének függvényeként létező, poétikai hagyományokat követő konstrukcióként („Ez kell most: viaszosvászon-idill! [...] Birkáival és antik pásztorával” 399–400.) lépteti fel önmagát? Az első számú, „boldogító” lezárában a narrátor hirtelen többes szám első személyre vált, s immár nem leír, nem elbeszél, de felszólít – a Teremtés performatív aktusát imitáló „legyenjei” hozzák létre ezt a gyönyörű, napsütötte szeptemberi délutánt. „Legyen hőség [...] legyenek körben azúr napernyők; / S elfödni mind a közös bűneinket, / Viruljon négy irányban zöld özön.” (401.) Egyszerre érzékeljük bevonódásunkat, a részletek már-már túláradó gazdagságát, s azt, hogy mindez csupán a nyelv erőterében létezik. A felszólító igealakok révén jelenvalóvá tett édes-bús pillanat tűnékenysége egyúttal az olvasás eseményszerűségét – így időbeliségét – példázza. „És gyűljön össze minden, ami csak / Használható a halál ellenében” (400.) – idézi fel a szómágia hatalmát ez a különös fohász, mely maga is a temporalitás tapasztalatát viszi színre.

S mindez – az érzelmi azonosulásra, happy endekre vágyó olvasó-énünk nyelvén szólva – egyszerre szomorú és vigasztaló. (*Magvető*)

BALAJTHY ÁGNES

„árnyékból öntött szoborszellemek”

SZABÓ T. ANNA: VILLANY

A könyvborító sötét és világos tónusok kontrasztjából rajzolódik ki. A fényes, kiégett rész a nap jelölője, mely a címadó *villany* metaforájaként vetül a feketébe hajló utcaképre. A fényforrás, az eredet megragadhatatlan a tekintet számára. Csak a fényben megmutakozó tárgyakat, tereket érzékeli a szem, egy a magasban szárnyaló madarat, melynek v-formája a kötet címét idézi. A madár alakja, illetve a cím révén képi és verbális világok játéka érvényesül: a látott objektumé és a forrása, melyekben a közöst, az egységet a vizuálisan megkettőződő v-forma jeleníti meg. Szabó T. Anna kötetében a látvány, a fény-árnyék egymást feltételező léte ráíródik az egyes alkotásokra, s hol erősebben, hol csak homályosan kivehető alakokra fókuszál, melyek mögött azonban kérdéses, hogy megragadható-e egy egységes fényforrás.

Szabó T. Anna hetedik versgyűjteményének szövegvilága a korábbi könyvek nézőpontjaiból, formai hagyományaiból merítve kilenc ciklusba rendeződik. Takács Ferenc a (megelőző műveknél már tapasztalt) precíz formaépítést, valamint a tematikus változatosságot tartja a kötet egyik legfőbb hatóerejének, mely egyfelől a megtervezett, pontos alkotási folyamat reprezentáns példája, másfelől pedig a vi-