

„DREZDA CSAK FEDŐNÉV, NINCS ALATTA SEMMI”

ROM-SZEMANTIKA TÉREY JÁNOS *DREZDA FEBRUÁRBAN* CÍMŰ KÖTETÉBEN¹

BALAJTHY ÁGNES

Összefoglaló: A dolgozat Térey János *Drezda februárban* című verses kötetének utolsó ciklusát, a *II.13-at* vizsgálja, mely elsősorban *Drezda 1945-ös lebombázására* reflektál. Mivel a szövegek *Drezdát* elsősorban romvárosként jelenítik meg, érdeklődésem arra irányul, hogy a jelentésképződés milyen módozatai kapcsolódnak a pozdorjává zúzott építészeti tér nyelvi reprezentációjához, és a szövegek hogyan lépnek párbeszédbe a romokat övező korábbi esztétikai-filozófiai diskurzusokkal, mint például a romantikus rom-esztétikával. A Térey-líra tanulmányozásának egyik legfontosabb kérdése, hogy a „romszemantikát” (Aleida Assmann) eredendően jellemző ambiguitás, feszültséggel való telítettség miként érthető tetten a szövegműködés szintjén, a költemények retorikai, figurális dimenziójában: ezért elemzésük során kitüntetett figyelem illeti az allegória és a prosopopeia trópusait.

Kulcsszavak: rom, allegória, prosopopeia, történelmi emlékezet

¹ A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

Térey János *Drezda februárban* című kötetének első szövege olyan kijelentések láncolatával kezdődik, melyekben konvencionális gondolkodásunkhoz képest különös módon rendeződnek el az értékviszonyok: „Béke lesz. A legsilányabb, bármi áron-béke. / Örök, mint a luftballon. / Elkeveredik al- és felépítmény törmeléke, / nem marad bombatölcsér, lövedék csipkézte rom.” A beszélő a békét nem üdvözli hálatelten, a háború nyomainak eltűnését érzékelhetően veszteségként regisztrálja. Habár úgy tűnik, hogy a versmondatok szerveződését az ellentét határozza meg aközött, ami „lesz,” s aközött, ami ekkorra már „nem marad,” a vanitas-toposzok sajátos változatának tekinthető luftballon-hasonlat már megképződése előtt kioltja ezt a szembeállítás: a tűnénytéséget saját értelemlehetőségeik létmódjaként színre vivő sorok olvasása ahhoz a belátáshoz vezet el, hogy a mulandóság a költeményben megnevezett dolgok közös osztályrésze. Ám a pusztulást nem a jövőre utalva, hanem nyomszerűen, meglétük előfeltételeként megjelenítő romok azok, melyeknek tovatűnése a lírai szubjektum tanúságtétele szerint hiányérzetet hagy maga után.

A romokhoz fűződő viszony kitüntetettsége a továbbolvasás során is megfigyelhető: a kötet első három ciklusának számos szöveghelyén bukkan fel a szó és annak különféle származékai, úgy, hogy minduntalan szemantikai rétegzettségére derül fény. Az önmagukat autobiografikus vallomásokként inszenizáló költemények kitérnek például a családtörténetbe belekódolt romlékonyságra („A romlékonyságról”), egy költözés elbeszélésében pedig az „üledék” válik a rom szinonimájává, annak ‘maradék, maradvány’ jelentését felerősítve: „Rom jutott részemül, mint rendesen. / A másik élet üledéke [...]” Mindeközben a szövegekben elhintett konkrét földrajzi-történelmi utalások a huszadik század legvéresebb ostroma után megmaradt falakat („A Sztálingrád-hasonlat, avagy: miért emlegetem annyiszor a katonákat”) a London bombázásakor jórészt lerombolt kensingtoni Holland House-t („Holland Ház”) vagy éppen Drezda utcáit („Anyá”) idézik meg. A romokat történelmi összefüggésekbe helyező megközelítésmód az utolsó, immár teljes egészében Drezdának szentelt ciklusban válik uralkodóvá: eszerint a dátumokként

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

értelmezhető cikluscímek (II.1., II.2., II.3.) egy olyan folyamatként prezentálják az olvasást, melynek végén II.13-ig, a szász főváros 1945-ös elpusztításának napjáiig jutunk el. Tanulmányomban elsősorban erre a Térey-ciklusra összpontosítok: úgy vélem, a II.13 poétikai teljesítménye a város építészeti terét mint a kulturális emlékezet médiumát érintő bonyolult összefüggések felmutatásában – azaz a felmutatás hogyanjában – rejlik.

Drezda több szempontból is ikonikus helynek tekinthető. Az „Elba Firenzéje” a második világháború előtt az európai kultúra egyik fellegvárának számított, 1945 húshagyókedden történő lebombázása után pedig a második világháború traumatikus eseményeinek egyik legerőteljesebb jelképévé vált. A történelmi városmag jelenleg is folyó rekonstrukcióját ugyanakkor áthatatja az az igyekezet, mely a megbékélés szimbolikus terévé szándékozik avatni a várost. Térey költeményeinek egyik legfontosabb kérdése az, hogy szabad-e ismét beépíteni a szenvedés ikonikussá vált helyszínét, avagy meg kell hagyni a pusztítás önmagának állított emlékművéként. Habár ezzel a dilemmával kapcsolatban igen erős állítások olvashatóak a ciklusban, a versek szövegszerű összetettsége minduntalan elbizonytalanít kijelentéstartalmuk érvénye felől, s az is nyilvánvaló, hogy a kérdéses túlmutat a konkrét történelmi események utóhatásának vizsgálatán.

De mi is a „rom,” melynek képzetei minduntalan összekapcsolódnak Drezdával a költemények nyelvhasználatában? Valentine Cunningham (2002) megfogalmazása szerint a „romok per definitionem mindig valami hiányzóra utalnak” (118. o.), ám az, hogy utaltjukat miben véljük felfedezni, természetesen nézőpontfüggő. Ahogy Silke Arnold-de Simine (2007) írja, annak, hogy egy egykori építmény anyagi maradványait milyen értelmezési keretbe helyezheti a költői, archeológusi, avagy turista-tekintet, számos történetileg meghatározott modelljét ismerjük (252. o.). Ez a fajta érdeklődés először az antikvitást önmaga számára felfedező reneszánsz művészetben vált szignifikánssá, melynek elégikus hangoltságú romköltészete egy-egy letűnt, ám maga után nyomokat hagyó magaskultúrát gyászolt, remélve, hogy azokból az esztétikai átsajátítás révén valami visszanyerhető. A rom a barokk

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

irodalomba elsősorban vanitas-toposzként került át, ám egyúttal a folytonosság jeleként tekintettek rá, mely a maga kézzelfogható anyagosságában hidat teremt különböző korok között. Jelentősége a tizennyolcadik század második felétől nőtt meg igazán, amikor a romantikus esztétika látószögéből egyrészt a kultúra és a történelem világából az időtlen természetbe való átmenetet jelenítette meg, másrészt éppen az időbeli törésekkel, a múlt kisajátíthatatlan idegenségével szembesítette a szemlélődőt (lásd Assmann, Gomille & Rippl [2002], 11. o.). A modernség romokról való esztétikai gondolkodásának egyik fontos lenyomata Georg Simmel (2009) azóta sokat hivatkozott esszéje, aki szerint a rom jelentése „az emberi teremtő munka és a természeti hatás szembenállásának” (156. o.) gyümölcse, azaz a pusztulás nem más, mint a „természet bosszúja” a művészet által korábban rajta tett erőszak felett. A természet a történelemmel kerül konfliktusba Walter Benjamin (1969) barokk szomorújátékokról írott munkájának rom-értelmezésében, mégpedig olyan módon, hogy – s ez számunkra még fontos következményekkel bír majd – a romszerűség az allegorikus nyelvi működéssel kerül összefüggésbe: „A természet arculatára a ‘történelem’ a mulandóság jelírásával van felírva. A természet-történelem allegorikus fiziognómiája, amelyet a szomorújáték alkalmaz a színpadra, valójában csak rom” (149. o.). A romokat övező költészeti illetve bölcséleti diskurzusban tehát mindig is ott munkált egyfajta kibékíthetetlen feszültség, mely olyan ellentéppárokkal írható le, mint a kontinuitás és szakadás, felejtés és emlékezés, nosztalgia és utópia, természet és kultúra. A „romszemantika” fogalmát megalkotó Aleida Assmann érvelése szerint éppen ez a feszültség és ambiguitás nyithat izgalmas távlatokat az esztétikai tapasztalat és a történelem kapcsolatáról való gondolkodás számára.

A II.13 ciklus maga is visszaigazolni látszik ezt a meglátást: a versek vizsgálata során ezért elsősorban az foglalkoztatott, hogy miként érhető tetten a romszemantika feszültséggel teli jellege a versműködésében. Hogyan visznek színre valamit a költemények a romok – Simmellel szólva – „problematikus, izgató, gyakran elviselhetetlen” (156. o.) mivoltából?

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

Lapis József (2014) Térey „város-romjai” kapcsán arról ír, hogy a *Paulus* Pálja „különböző mediátorokon keresztül” képes Drezda elvesztését eleven gyászként megélni (124. o.). A kötet verseiben problémaként vetődik fel, hogy miként artikulálódhat gyász-tapasztalatként annak az elvesztése, mely csak többszörös közvetítések révén hozzáférhető – hiszen az átépítések miatt nemcsak az Elba Firenzéjének egykori világa, de annak romjai is a múlt részévé váltak. A vers-én és az őt búvőkörébe vonó város eredendő elválasztottságát már a II.2 ciklus „Anyá” című versének ablak-metaforája is előrevetíti: „A láthatatlan Drezda és közöttem / Párás villamosablak, meg ugyanaz a hordalék.” Ami érzékelhető a szem számára, az csupán a közé és a kinti tér közé beékelődő üvegfelület, melynek funkciója éppen az áttetszőség, a tekintet átengedése lenne: a villamosablak így a közvetlenség szétfoszló illúziójának metaforájává válik. A szöveg anélkül vall a Drezda nevéhez társított tapasztalatok mediális meghatározottságáról, hogy azt implikálná: a város „láthatatlansága” egy másik szituációban, a közvetítettség egy másik feltételrendszerében (ha úgy tetszik: az ablakot letörölve) megszüntethető lenne. A továbbiakban azt figyelhetjük meg, hogy habár az optikai észleletekre koncentráló versnyelv többnyire a látvány pontos rögzítésének illúzióját kelti, a vizuális kód kitüntetettsége azzal a körülménnyel függ össze, melyre a versek több helyen utalnak: az emlékezés azokra a hordozókra szorul, melyek Drezda ép, majd összezúzott arcát megörökítették. Ez indokolhatja, hogy a város percepciója a film, illetve a fotográfia médiumára való utalással fonódik össze a költeményekben: „Akkor más film peregne a szélesvászonon” („Mi lett volna ha”), „a fényképező agy megörökíti a képsort” („A canalettoi pillantás”). Sőt, mintha Térey költészete a romváros vizuális reprezentációjának jól ismert mintázatait is megkísérelné átfordítani a maga médiumába. A bombázás utáni állapotokat megörökítő fotográfusok közül a legkiemelkedőbb Richard Peter munkássága, akinek a Zsófia-templomról készített felvétele díszíti a könyvborítót. Leghíresebb fotója minden bizonnyal a „Kilátás a drezdai városháza tornyából dél felé” („Blick auf Dresden”) című alkotás, mely egyébként a *Térey*, egy korábbi Térey-kötet borítóján tűnik fel. A fényképen a

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

városházát díszítő allegorikus szobor, a Jóság (Die Gute) pillant rá a pozdorjává zúzott utcákra: a fotó egy olyan nézői tekintetet konstruál meg, mely egyfajta meta-tekinet: arra lát rá, ahogy a megszemélyesített kőalak szemléli az apokaliptikus tájat.

Térey költeményei mintha (többek között) ezzel a fotográfiával folytatnának dialógust: a Drezdára való rátekintés aktusa, a kilátás milyensége a kötet verseiben is egy rendkívül nagy téttel bíró problémaként jelenik meg. A tekintet jelfejtő, értelemkonstruáló tevékenysége a rom-Drezdához fűződő viszonylehetőségeket allegorikus szerkezetekben felmutató versekben válik reflexió tárgyává. „A canalettoi pillantás” például egy festészeti technikát, s ahhoz kapcsolódó látásmódot léptet elő a nosztalgia múltkonstrukciójának metaforájaként. (Ez az értelemlehetőség egyébként az adott történelmi kontextusból is visszaigazolást nyer, hiszen Varsó 1945 utáni rekonstrukciójához valóban az Elba-parti gyöngyszem mellett a lengyel fővárost is nagy kedvvel ábrázoló Bernardo Belotto, azaz az ifjabbik Canaletto vedutái szolgáltak mintául.) A művész camera obscura segítségével elkészített látképei „egy monadikus megfigyelő szeme elé táruló látványt fedeznek fel egy olyan városon belül, amely csak összetett és különböző nézőpontok felhalmozódásaként ismerhető meg” (Crary, 1999, 68-69. o.) – a canalettoi pillantás ezért is lehet a teret homogenizáló, „egyetlen lehetséges sziluetthez” ragaszkodó, s így paradox módon inkább a felejtés, mint az emlékezés által vezérelt újraépítési igyekezet jelölőjévé.

„A canalettoi pillantás” ellenpontjaként olvasható az „Apám Szászországban,” melyben a Drezdára vetülő tekintet másképp alkotja meg önmaga számára a romváros látképét. „Apám, a szerencsés, szabadjeggyel / érkezett Drezdába. Láta a miszlikbe aprított / egészet” – jelenti ki az első sorokban a versalany, aki saját megfigyelői pozícióját egy olyan térben jelöli ki, melynek – meglehetősen ironikus módon – már csak a „vizelde pavilonja” az egyetlen háború előtti maradványa. Elbeszélésnek főszereplője, az „apa” azonban egy olyan látásmódot testesít meg, mely Drezdát a töredékességben megmutatkozó teljesség letéteményeseként észleli. Akárcsak „A canalettoi

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

pillantásnak,” ennek a költeménynek a zárata is azt a momentumot rögzíti, melyben egy alak rátekint a városra: különbséget az jelenthet, hogy a szemlélődőt átjáró „völegényi izgalom” helyett – mely talán kisajátításra, birtokba vételre irányuló vágyat sejtet – a versbéli apa hagyja, hogy megmutatkozzon, feltárja magát számára a múlt. „Apám, a szerencsés, szétekintett. / Megmutatták neki azt a pontot, ahonnan / egésznek mutatkozik a maradék.” Térey költészete itt, a romokon átderengő teljesség képzetével kerül a legközelebb a romantika Schlegel nevével fémjelzett, a „progresszív fragmentummal” párba állítható rom-fogalmához. Az a nyelv, melyben a „pozdorjává” zúzott „patríciusházak” az egykori egész színekdochikus jelölőként tűnnek fel, szimbolikus karakterrel bír. A zárlat azonban elbizonytalanít a benne visszhangzó első sorok kijelentésének érvényessége felől. Hiszen a nem-identikus ismétlésben az „egész” fogalma a bizonyos perspektívából egésznek *látás* „maradékéra” cserélődik fel, sőt, a két versmondat közti időbeli-logikai viszony sem világos: ha a szétekintő apa pusztán azt a bizonyos *pontot* pillantja meg, s nem abból a *pontból* pásztázza a tájat, akkor nem a romokban meglévő „egész” megmutatkozását, hanem eme pillanat ironikus elhalasztódását viszi színre a szöveg. „Az allegóriák a gondolatok birodalmában ugyanazok, mint a romok a dolgok birodalmában” (149. o.), írja Walter Benjamin (1969) híres könyvének idevágó fejezetében: az allegória „antinomikus struktúrája” a széthulló kövekben a mulandóság érzéki képeként ölt alakot (Stadler, 2002, 276. o.). A romokat övező bölcséleti diskurzusra finoman rájátszó költemény metareflexív síkján az apa és a fiú története a szimbolikus kifejezőmód allegorikus felé való elmozdulását beszéli el. Ennek a nyelvhasználatnak kitüntetett metaforája a rom, a de Man-i értelemben vett allegorikus jel, mely úgy utal vissza a rombolás előtti önmagára, hogy azzal már sosem válhat azonossá. Az *Apám Szászországban* miszlikre szabdalt Drezdája az egykori teljesség helyett „a saját eredetétől való eltávolodást jelöli” (de Man, 1996, 31. o.) – azokkal a törésvonalakkal szembeesít, melyek jelen és múlt, egykor és most között húzódnak meg.

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

A ciklus Drezdáját megteremtő beszédmódról általánosságban is megállapítható, hogy jól beazonosítható földrajzi referenciákkal és látványelemekkel operál, mégis érzékelhetően allegorikus szerveződésű. A költemények a rendelkezésükre álló szöveghagyományt mozgósítják: számos, nagy kulturális hatóerővel bíró toposz, illetve narratíva íródik rá Drezdára, de úgy, hogy egyúttal teljesítőképességük, megvilágító erejük elégtelenségét is színre viszik a kifejezetten intertextuális olvasásra felhívó versek. A kötetben megképződő értelem-összefüggések és az eredeti kontextusok között fennálló feszültség tehát maga is jelentéslétesítő funkcióval bír. Horváth Györgyi (2009) azon észrevétele például, hogy Drezda „egyértelműen *feminizálódik*” a kötetben (279. o.), nem lehet független a városokat nőalakokként megjelenítő európai ábrázolási hagyományoktól. „Az alagútban” című vers viszont, melyben Drezda szenvedésének jelölőjévé egy, a tűzben összezsugorodott, nőiségét csak groteszk formában megőrző aprócska holttest lesz, ezen allegorikus hagyomány kifordításának tekinthető: („Megállapíthatatlan, melyik volt a fiú, / melyik lány, mert annyira puffedtek / ezek a testecskék [...] Ezen tanakodtunk, amikor észrevettük, / hogy az egyik hanyattfekvő kis alaknak / teljesen kifejlett a melle”) Megfigyelhetjük azt is, hogy a rombolásnak infernalis minőséget kölcsönző nyelvi fordulatok következetesen rájátszanak arra a büntetés-narratívára, melyet a Mennykő hadművelet neve előhív: „Drezda pokolra jutott” („Mi lett volna, ha”), vagy: „[a] földindulás előtti délelőttön [...] nem számol lángpallossal és Úrangyalával” („A canalettoi pillantás”). „A cirkusz” beszélője által elmesélt történet (a bombázás éjszakáján egy szökött tigris bújik oda mellé a parkban) az Ézsaiás könyvében szereplő apokaliptikus jövendölések ikonográfiáját idézi fel: a bibliai intertextusnak az kölcsönöz ironikus színezetet, hogy a vadállat és a fiatal lány egymás mellé kucorodása a versben nem az új ég és új föld végtelen békéjéről, hanem a „pokol egyéb bugyrai”-ban érzett félelem hatalmáról tanúskodik. A kötet mottójául szolgáló újszövetségi passzus – Jézus Siloám tornyáról szóló tanítása – viszont éppen arra figyelmeztethet, hogy a pokol-képzetekbe belekódolt logika, mely célzott isteni büntetésként fogja fel, s ezáltal

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

értelmessé teszi a húshagyókeddi történeteket, Drezda esetében sem működtethető.

Annak a belátásnak, miszerint a város tragédiája csak különböző közvetítéseken keresztül válik hozzáférhetővé, egy további következménye az, hogy a kötetben felértékelődik az imaginárius jelentősége. A II.13 ciklust megnyitó „Beutazom Drezdába” maga is az álom médiumában bekövetkező eseményként prezentálja a lírai szubjektum Drezdába való megérkezését: „Az első élő, akit álmodom, / a roppant szigorú teremőr-hölgy.” A rom-szcenikához kapcsolt vízió, álom- illetve kísértetlátás a romantika irodalmának különösen kedvelt, a populáris regiszterben is elterjedt kliséje, melyet úgy alakít át a szöveg, hogy már nem a „bús düledékek” látványa vált ki a szemlélődőből megváltozott tudatműködést: a vers magát a teret mint olyat, s a benne megszólaló hangot ruhazza fel hallucinatorikus minőséggel. Ez a költemény mintegy előrevetíti azt, hogy a ciklus másik jelentőséggel bíró trópusa pontosan a költői nyelv hallucinatorikus működését példázó prosopopeia lesz: számos vers az áldozatoknak kölcsönöz hangot és arcot, de úgy, hogy nem leplezi el a benne kirajzolódó arc kísértetiességét. Az arcadás kitüntetettsége persze összefügg azzal is, hogy a költeményekben tetten érhető szemléletmód szerint a város a Michel de Certeau-i (2010) értelmében vett tér, azaz „gyakorlatba vont hely” (141. o.), melynek architektúrájáról leválaszthatatlan az emberi jelenlét, a neki funkciót és jelentést biztosító szociokulturális gyakorlatok diverzitása. Drezda történelmi részének Walter Ubricht-féle rekonstrukciójával a költemények tanúságtétele szerint éppen az a gond, hogy megfelelkeznek erről a kölcsönviszonyról, s úgy őrzi meg az „emlékát”, hogy megfosztja a kontextusától, a lakóházakkal együtt életformát, egy beállítódást is eltüntetve: „Fölhígtotta / a régit, csak az emlékéket kímélte. / „A templomok tövéből eltűnt a ház, / a polgáré, aki megtöltötte a templombeli / perselyt.” Az ilyen típusú emlékezetpolitikával szembehelyezkedve Téreynél kifejezetten a „polgárra” irányul a figyelem: a II.13 ciklus egyik vonulatát azok a költemények képezik, melyek egy-egy szubjektivizált nézőpontból, egy-egy

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

drezdai polgár alakjára fókuszálva beszélnek el a hamvazószerdai események borzalmaival.

A „Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig,” ez a különös címet viselő költemény egy, a bombázás éjszakán játszódó lesbikus románcról számol be, elsősorban epikai alkotásokból ismerős narratív technikákat alkalmazva. Megfigyelhetjük, hogy a Sonja és Veronika szirénák által megszakított szerelmi játékát elbeszélő utolsó versszakban milyen rafinált fokozatossággal számolódik fel az elbeszélői jelenlét a függő beszéd, majd szabad függő használata révén, hogy a vers egy olyan egyes szám első személyű megnyilatkozással záruljon, mely Veronika közvetlen megszólalását illuzionálja: „szeretném iderajzolni a betűrendet / rajzolnék a végén egy ipszilont meg egy zét.” Ez a hang úgy rendelődik a versben megképződő női archoz, hogy kijelentése közben előrevetíti azt, ami betű szerint megtörténik a versben. A zárlat textuális terébe ugyanis valóban bevésődik az ábécé legutolsó betűje, úgy, hogy ez a beíródás a fikció közegében, Sonja testén feltehetőleg már nem mehet végbe – úgy is fogalmazhatnánk, hogy az írás materialitása azt a vágyat teljesíti be, melyet a „duruzsoló” hang feltételes módban fogalmaz meg. Az a feszültség, mely a hang által áhított szerelmi aktus megszakíttósága, beteljesületlensége és az íráskép szintjén bekövetkező mechanisztikus beteljesülés (ábécérendről nincs szó, hisz az utolsó írásjegy a tárgyrag t-je) között létesül, a „hang retorikája” által elleplezett hiányra figyelmeztet: arra, hogy a drezdai áldozatok visszanyerésére irányuló, prosopopeikus olvasásban a személyek figurativitása, nem-léte hallucinatorikusan elfelejtődik (vö. Menke, 2004, 104. o.).

Sonja és Veronika az „egyek felé tornázták magukat,” azaz a bombázás éjszakájának megjelenítésében a kataklizma a felfokozott testi gyönyör képzeivel fonódik össze. Hasonló jelentéstársítást tesz lehetővé a ciklus egyik rendkívül enigmatikus költeménye, a „Bennünk élő medve” is. A versben sorakozó meghatározás-kísérletek a Weber utcai kocsmá cégérében látható „tátott szájú mackót” egy emblémaszerűen megalkotott, mégis rögzíthetetlen példaértékű lényre, a Medvévé növesztik fel, aki voltaképpen az emberben élő

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

fizikai, mondhatni állati vágyak kivételése („a vérben van a tudás, s a tudásról / a Medve ad hírt [...] A Medvét az emberben fölébreszti a kivillanó hús”), s így a pusztulásban lelt élvezeté: „Állni fog akkor is talapzatán a Medve, / és mohó mancsait megfürdeti a tűzviharban.” A Medve „természetrája” egy olyan beszélő szólamában bontakozik ki, akinek első állításában még a túlzás retorikáját vélhetjük felfedezni („Jobb helyem az életben már holtbiztos, hogy nem lehet.”), ám az olvasás során fény derül arra, hogy kijelentése igazságtartalmáért a saját halál „holtbiztos,” éppen ezért kísérteties tudása szavattal: „Nem érjük meg, de valamelyik éjjel / a homlokzat mögül majd eltűnnek a közfalak.” A pragmatikai, illetve igeidő-váltások igencsak elbonyolítják a beszédhelyzetet: vajon jövődőlés-e az, amit olvasunk, vagy felidéző és felidézett én megkettőződésének egy különös változata? A hang sérthetetlen, mint a Weber utca maradványai felé magasodó Medve: ehhez azonban paradox módon az szükséges, hogy beszélője saját elmúlásáról adjon számot. Az arcadás figuráival operáló Térey-líra tehát nem egyszerűen az áldozatok perspektíváját megteremtő esztétikai kompenzáció médiumaként olvastatja magát. A szövegek úgy léptetnek elő Drezda metonimikus jelölőiként egy sor emlékezetes alakot, hogy magára a prosopopeia eseményére, s annak kettős teljesítményére irányítják rá a figyelmet: úgy hozza vissza közénk a már eltávozottat, hogy közben visszahozhatatlanságával szembesít.

Azok a szövegek, melyekben nem Drezda polgárai, túlélők és áldozatok öltenek alakot, többnyire egy, a tragikus eseményeket az utólagosság távlatából megérteni igyekvő szubjektum jelenlétét illuzionálják, aki a legkülönbözőbb illokúciós aktusok (felszólítás, kérés, kérdezés) révén foglal állást a város sorsának alakulásával kapcsolatban. Ahogy már Menyhért Anna (2009) is megállapította, a versek retorikai éneje úgy kritizálja, avagy éppen mutatja fel a Drezdához fűződő viszony kialakításának különböző lehetőségeit, hogy ezek a stratégiák rokonságot mutatnak az én „múlthoz viszonyuló önértelmezésének, ön-elhelyezésének” (82. o.) különösen az első három ciklusban megfigyelhető mintázataival. Így például a rombolás és az (újja)építés mozzanatai nemcsak

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

Drezda történetét határozzák meg, ugyanezek a jelentésképzetek szövődnek egymásba az én számvetés-jellegű megnyilatkozásaiban, s tulajdonképpen mindkét kontextusban az emlékezés és a felejtés metaforáiként, avagy (amennyiben ok-okozati kapcsolatot vélünk felfedezni köztük) metonímiáiként tűnnek fel.

Az a gondolat, hogy a rommá válás nem értelmezhető pusztán negativitásként, a már hivatkozott Georg Simmel-esszében (2009) is helyet kap: érvelése szerint az építészeti műalkotás szétmálló köveiben „a természet erői és formái teremődnek újjá” (156. o.), azaz egy új, ám szintén jelentéssel bíró entitás keletkezik belőlük. Térey kötetében azonban a természet mint olyan kivonódik a romok történetéből: az Elba például „[e]redeti helyén hömpölyög, / történelem előtti és éppen / ezért holtbiztos mederben” („Én, mint újjáépítési biztos”). Hasonlóan „maradandónak” bizonyul a város szívében lévő zöldterület: „A Grosser Garten Drezda legnagyobb / és legszebb parkja volt. És mivel ércnél, / kőnél maradandóbbnak bizonyult, most is az” („Takarítás”). A pusztítás és az újjáteremtés – mint két egymást feltételező folyamat – tehát egyaránt az emberi szférához kötődik a verseskötetben.² Az általában bináris oppozícióként kezelt fogalmak kétértékűségét, egymásba fordíthatóságát példázza egyfelől a teljesen átalakított történelmi városmag sorsa. Hiszen aki épít, az egyúttal eltüntet is: mint az építész, aki már tudja, „hogyan fog sugáratat nyitni salétromittas, / sírnivalóan szép sikátorok helyén.” „Drezda másodszer vérzett el, ezúttal végérvényesen” olvashatjuk a Walter Ubricht és Hermann Henselmann által irányított, a városképet a „szocialista neobarokk” ízlésvilága szerint átformáló rekonstrukciós munkálatokról. A felismerhetetlenségig való átformálás mellett azonban a nosztalgia által vezérelt rekonstrukciós munkálatok funkciója is ambivalens,

² Mindez már csak azért sem meglepő, mert míg Simmel a természeti elemek okozta lassú, ám biztos pusztulásról ír, addig a *Drezda februárban* egy történelmi, azaz ember okozta kataklizmára reflektál.

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

hiszen a felejtést szolgálják, mikor az 1945-ös tragédiát igyekeznek kitörölni az emlékezetből. Míg a „Miasszonyunk”-ból azt tudhatjuk meg, hogy a Frauenkirche építőmesterének „semmiféle előkép nem lebeghetett a szeme / előtt,” tehát a templom eredeti valójában a teremtő képzeletnek köszönheti létét, addig „A canalettoi pillantás”-ban a „feketére pörkölt” kövek visszaillesztésének eredménye a „múltja-nincsen-másolat,” mely pusztán arra emlékeztet, hogy az, aminek helyén és helyett áll, már nincs ott. A szöveg elítéli a „nosztalgiást,” az első három ciklusban több költeményében a beszélő azonban hasonló beállítódásáról tesz tanúbizonyságot, mikor arról számol be, hogy miként veszi magát körbe minden egyes költözéskor a családi múlt színekdochéjaként értett tárgyi rekvizitumokkal: „Amit elhoztam a roncsról / – az apai és anyai – / vadonatúj fedél alatt pihen.” A múlt maradványaiból való újra-építkezés tehát a versalany mint fiktív alak számára is életstratégiaként kínálkozik fel: de, ahogy az „Óbirodalom” és „Szűzföld” olvasása során kiviláglik, nem a folytonosságot, sokkal inkább az identitás instabilitását jelzi.

A várostörténet nemcsak az autobiografikus narratíva szintjén értelmeződik újra, mert a szövegek önreflexív alakzatai a tér szétszedéseként, s egyúttal újrendezésként utalnak a kötetet létrehozó nyelvi-poétikai műveletekre is: „Apródonként költöztetem át az udvart, / alegységekből összegyűjtött műveket teremtek” („Óbirodalom”). Az „Én, mint újjáépítési biztos” címe olvasható a szerepjáték bejelentéseként, a versben arccal felruházott alak önbejelentésként, de megmutatkozhat benne egy olyan metapozíció is, melyből az „én” a Drezda imaginárius újrateremtésére irányuló intenció helyeként értelmezhető. A versek tehát nem pusztán a drezdai katasztrófa, illetve az életrajzzal bíró személyiségként megképződő versalany kapcsán tematizálják rombolás és építés folyamatait, hanem saját működés módjukra is ezen metaforák révén mutatnak rá. Feltehető azonban a kérdés, hogy mennyiben viszik színre azt az ambiguitást, mely Drezda (s az én) történetének példaértéke szerint a két cselekvéssor viszonyát jellemzi? Nos, a versek nem egyfajta roncsolt, deszemiotizált versnyelv és fragmentált szövegformálás révén igyekeznek leképezni a pusztulás eseményét; feszültség tehát nem abból a belátásból fakad,

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

hogy a töredékesség is poétikai konstrukció. A párhuzam, az ismétlés, a keretezettség logikája szerint szerveződő, gyakran narratív jellegű költeményeket sokkal inkább az architektonikus szerkezetek szabályosságát megidéző fel- és megépítettség jellemzi. Fellelhetőek bennük azonban olyan aporetikus szöveghelyek, melyekbe a költemények által elbeszélte pusztulás, és az elbeszélés módja közötti kontraszt egyfajta eldönthetlenségként íródik bele.

A kötet legizgalmasabb darabja ebből a szempontból a „Miasszonyunk,” melynek elemzésében Bazsányi Sándor is a vers magas fokú precízióról valló retorikai megalkotottsága és a szemantikai síkját uraló pusztulás-képzetek közötti konfliktust észleli. A szöveg a direkt hatáskeltés effektusaitól mentesen, tárgyias hangnemben számol be a Drezda építészeti ikonjának számító Frauenkirche felépülésének történetéről, úgy, hogy minden, a Frauenkirchére koncentrált versszakot – a párhuzamos szerkesztésmód jegyében – az 1945-ös bombázás menetét ismertető szakasz ellenpontoz. Habár a személytelen beszélő látszólag csupán informatív közlésekre szorítkozik, a finoman elhelyezett antropomorfizmusok hozzájárulnak a templom allegorikus minőséggel való felruházásához. Ilyen a verscímében szereplő, magyarra lefordított Miasszonyunk név, az épület egyik méltatójától idézett kijelentés, mely a Frauenkirchét a Wertheim-szekrényhez hasonlítja, ám egyúttal a szubjektumot bensőséggént láttató beszédmódra játszik rá („külső erők csupán karcolásokat ejthetnek / rajta, de nem férkőzhetnek a belsejébe”), avagy annak kiemelése, hogy a templom végzete a krisztusi csodát visszajára fordítva „harmadnapra” teljesedetett be. Összeomlásának „beteljesedésként” való megnevezése lehet egy ironikus gesztus, ám végnapjainak elbeszéléséből az derül ki, hogy elpusztításának közvetlen ágense tulajdonképpen önmaga. Nem a bombák semmisítették meg, hanem saját kupolája, mely a nagy hőség hatására leomlott, „a katakombákig beszakítva az építményt.” Felidézhetjük itt Simmelt (2009), aki szerint a romok azért tűnnek tragikusnak – és nem szomorúak –, mert a pusztulás annak „a tendenciának a megvalósulása, amely az elpusztult dolog legmélyebb egzisztenciális rétegében rejlett” (158. o.).

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

Ilyen módon a város bombázása során még állva maradó, ám végül önmagára omló Frauenkirche története valóban valamiféle tragikus sorsszerűséggel bír. A költemény emlékezetes hatása feltehetőleg abban rejlik, hogy habár a versnyelv szigorúan tárgyias, a költői képektől többnyire tartózkodik, a történelmi események pontos rekonstrukciójára összpontosít, retorikai működésének következménye mégis az épület átlelkesítése, önmagán túlmutató jelentéssel való felruházása. A Térey-sorok olyan méltóságot kölcsönöznek a Frauenkirchének, mely az áldozatoknak a versek tanúsága szerint egyébként nem adatik meg.

A „Miasszonyunk” összetettségét tovább növeli, hogy az írásképe által implikált értelmezési műveletek a fentebb felvázolt iránytól eltérnek, amikor a „végzet beteljesedését” nem tragikumként, hanem egy kifejezetten materiális mozzanatként azonosítják. A tömörszerű versszakokból építkező versben ugyanis pontosan a templom időtállóságát méltató szakasz az, melyben a sortörés a szavak belsejébe hatol, kettémetszve ezzel az épület szilárdságát nyomatékosító „feltörhetetlen” jelzőt. A jelentéstermelődés egyirányú folyamatát akasztja meg az olvasásban az alábbi versmondattal írásképi elrendezettsége is: „A nehézkedés örökbecsű emlék-/műve született meg Új Piac téren.” Az „emlékmű” szó optikailag érzékelhető szétdarabolása elbizonytalanít az összetétel két tagjának szemantikai kapcsolata felől, úgy, hogy az illékonyassággal asszociált emlék jelentésköre máris rávetül az itt még igencsak masszívan álló építményként lefestett Frauenkirchére. A széthullás a tipográfia szintjén tehát már a templom születésének pillanatába is beíródik, így létesül feszültség az imagináriusban megjelenő képzetek és a szöveg anyagsága között.

Az áthajlások és a különféle tipográfiai elemek jelentésfelsőkszorozó szerepére máshol is felfigyelhetünk. Az „Apám Szászországban” vallomásszerű kijelentésének vizuális tagolódása sokkal inkább magát a rombolást, mint annak következményét tünteti fel a retorikai énré delejező hatással bíró erőként, aki itt tehát „újjaépítési biztos” helyett mint a pusztulás megbüvöltje lép elő: „Ami engem / egyszerűen megigéz, a pusztulás / utáni

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

egyenlőség harmonizáló hatalma.” A dőlt betűk révén is kiemelt „megigézetség” mintegy magyarázatul szolgál arra, hogy az én miért nem képes uralni saját kijelentését. (Bedi Katalin [2012] hasonlóan értelmezi ezt a szövegrészt remek esszéjében: „Nem hiszem, hogy a lírai én, mint a pusztulás szerelmese vallana e sorból, helyette a pusztulásra mint az erő megnyilvánulására, mint a mindent megmásító folyamatra tekint, mely önkéntelenül hatása alá vonja.”) A pusztulás „igéző” hatalmát hirdető sor önreflexív potenciálja még jelentősebbnek tűnik, ha tekintetbe vesszük, hogy a tagadó formájú létige használata a bombázás okozta sebekkel szembesítő retorika egyik legfontosabb hatáseleme: „Másnap hajnalra nincsen az a patika / sem az az autó, sem a Régi Piactér.”

A kötetet lezáró „Szerény javaslat”-ban is kulcsszereppel bír a tagadás mozzanata, itt azonban talán még inkább megmutatkozik a negáció műveleteinek eredendő ambiguitása. A vers legelején egy kérdés fogalmazódik meg: „Szabad volt-e megbolygatni / a rom-Drezda örökálmát?” Habár az utána következő sorok fényében az „újjaépítés-eszme” hívei tűnnek fel a szunnyadó romok nyugalmanak megzavaróiként, ez nem zárja ki azt az olvasatot, hogy a kérdés magára a *Drezda februárban* feladatvállalására irányul. Noha a cseppet sem szerény javaslat szerint a kövek visszaemlése a magasba „istenkísértés,” s megoldást a pusztítás nyomaihoz vezető út elzárása jelenti, a javaslattevő maga is az istenkísértő szerepét ölti magára. Szavai úgy idézik fel Pilinszky „Aranykori töredék”-ét, hogy közben a teremtés bibliai igéjét fordítják visszájára: „És mert csönd van, én kimondom: / Drezda nincsen / és kimondhatatlanul / jól van, ami van.” Habár megnyilatkozásának szintaktikai elrendeződése szimmetriát tükröz, kimondás és kimondhatatlanság, van és nincs szembeállítás olyan eldönthetlenségekbe fut ki, melyek egy pusztá ellentétekkel operáló logika számára nem feloldhatóak. Paradoxonokba, egymást felülíró értelemlehetőségekbe ütközünk itt is, mint mindig, ha a romokhoz kerülünk közel. Milyen kapcsolat áll fenn például a „nincsen” és annak „kimondása” között? Deskriptív megállapítást tartalmaz-e közlemény zárlata, avagy egy megsemmisítő erejű performatív nyelvi aktus megy benne

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

végbe? A kettő szétszálazhatatlanságáról sejthetünk meg valamit: egy paradox időszerkezetet megteremtve a költői nyelv azt állítja (Drezda nemlétét), amit e kijelentés révén véghezvisz. De miben is áll a „nincsen” performatívuma? Hiszen, azáltal, hogy létét tagadják meg, a lírai én kijelentései az olvasás téridejében egyúttal létrehozzák Drezdát: egy kísértet-Drezdát, amely a tulajdonnév által előhívott emlékek, képek, képzetek és a tagadószó azokat visszavonó parancsa között lebeg.

Irodalomjegyzék

- Arnold-de Simine, S. (2007). Die Konstanz der Ruine: Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilm nach 1945. In Böhn, A. & Mielke, C. (Szerk.), *Die zerstörte Stadt: Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity* (251-272. o.). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Assmann, A., Gomille, M. & Rippl, G. (2002). Einleitung. In Assmann, A., Gomille, M. & Rippl, G. (Szerk.), *Ruinenbilder*. München: Wilhem Fink Verlag.
- Bazsányi S. & Wesselényi-Garay A. (2013). „A nehézkedés örökbecsű emlékműve...” *Alföld* 64(2), 56-72.
- Bede K. (2012). Requiem Drezdáért – Térey János: Apám Szászországban című verséről. *Kultúra és Kritika*. Letöltés helye: <http://kuk.btk.ppke.hu/hu/content/requiem-drezd%C3%A1%C3%A9rt>
- Benjamin, W. (1969). Allegória és szimbólum (Barlay L. ford.). In *Kommentár és prófécia* (127-163. o.). Budapest: Gondolat. (Első megjelenés éve: 1928.)
- de Certeau, M. (2010). *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I.* (Sajó S., Szolláth D. & Z. Varga Z. ford.) Budapest: Kijárat Kiadó.
- Crary, J. (1999). *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században* (Lukács Á. ford.). Budapest: Osiris.

Balajthy, Á. (2014). „Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi”: Rom-szemantika Térey János *Drezda februárban* című kötetében. *Topos* 3, 5-22.

Cunningham, V. (2002). Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs. In Assmann, A., Gomille, M. & Rippl, G. (Szerk.), *Ruinenbilder* (105-130. o.). München: Wilhem Fink Verlag.

Horváth Gy. (2009). Térey és az olvasók: Nemi szerepek és Bildung Térey János *Drezda februárban* című kötetében. In Lapis J. & Sebestyén A. (Szerk.), *Erővonalak: Közéletések Térey Jánoshoz* (271-286. o.). Budapest: L'Harmattan.

Lapis J. (2014). *Lira 2.0: Közéletések a kortárs magyar költészethez*. Kézirat.

de Man, P. (1996). A temporalitás retorikája (Beck A. ford.). In Thomka B. (Szerk.), *Az irodalom elméletei I.* (5-60. o.) Pécs: Jelenkor - PPTE.

Menke, B. (2004). Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében (Török E. ford.). In Füzi I. & Odorics F. (Szerk.), *Figurák*, (87-118. o.). Szeged & Budapest: Gondolat-Pompeji.

Menyhért A. (2009). Drezda (és az) olvasó. In Lapis J. & Sebestyén A. (Szerk.), *Erővonalak: Közéletések Térey Jánoshoz* (271-286. o.). Budapest: L'Harmattan.

Simmel, G. (2009). A rom (Teller K. ford.). *Árgus*, 19(1-2), 155-162. (Első megjelenés éve: 1907.)

Stadler, U. (2002). Bedeutend in jedem Fall – Ein Panorama-Blick auf die Ruinen. In Assmann, A., Gomille, M. & Rippl, G. (Szerk.), *Ruinenbilder* (271-288. o.). München: Wilhem Fink Verlag.

Térey J. (2000.) *Drezda februárban*. Budapest: Palatinus.

Debreceni Egyetem, Debrecen