

„Ez a táj, ez olyan, mint én”

Debrecen mint szövegtér Térey János *Jeremiásában*

Amennyiben néhány sorban kellene megragadnunk Térey János költészetének karakterét, összefoglalónk egyik kulcsszava minden bizonnyal a tér lenne: figyelmet szentelhetnénk a téralakzatok szövegszervező szerepének, a kötetcímek által (*A valóságos Varsó; Drezda februárban*) megidézett városok történelmi-kulturális örökségével történő számvetés poétikai gesztusának, de annak is, hogy Debrecen, mint „tér- és városélmény”¹ a Térey-líra kitüntetett referenciája. 2003-as válogatáskötetének első, *Kétmalom utca 17.* című része egyenesen a „debreceniség” felől rendezi, olvassa újra az addigi életművet, s a 2006-os *Ultra* kötet *A. B. F. R. A.*-ciklusában a szülőváros különböző pontjai körül gyűrűző beszéd válik az emlékezés és a felejtés egyidejűségének médiumává.²

Debrecennek mint új és újabb értelemmel feltöltődő jelölőnek, mint irodalmi mítosznak, mint diffúz identitáskonstrukciónak azonban nem csupán a lírai szövegekben van meghatározó szerepe. Az időközben a kortárs drámairodalom egyik legfontosabb szerzőjévé előlépő Térey *Jeremiás avagy Isten hidege* című „misztériumában” a Debrecen-diskurzus hasadásaival, taszításával-vonzásával szembesíti a nézőt/olvasót. Az „időszámításon kívül”, de mindenképpen egy forró augusztusi napon játszódó darab főhőse Nagy Jeremiás, a debreceni származású országgyűlési képviselő, aki otthonába, Budapestre szeretne visszajutni az immár neonfényektől ragyogó, metróhálózattal rendelkező cívis metropoliszból, ám a DKV-sztrájk meghiúsítja szándékát. Miközben a Dóczy Gimnázium egykori diákja végigjárja a földalatti állomásait, Apafájától egészen a Tócsókertig, hajdani debreceni élete legkülönfélébb szereplőivel találkozik. Csálátagok, volt szeretők, ifjúkori ellenségek bukkannak fel a mozgólépcső tetején, hogy a velük folytatott beszélgetésekből kiderüljön: „[n]incs egyértelmű benyomás: / Mindenki máshogyan emlékezik.”³ A városba visszailleszkedni nem lehet, de innen végleg kiszakadni sem lehetséges, s a közösséghez fűződő viszonyát rendezni képtelen Jeremiás sorsa menthetetlenül tragédiába (vagy legalábbis véres eseményekbe) torkollik.

A *Jeremiást* 2009-es megjelenésekor a recenziók úgy üdvözölték, mint Térey „magyar-trilógiájának” befejező részét. Trilógiáról persze éppen azért beszélhetünk, mert

¹ SEBESTYÉN Attila, „sírkert-forma város” (*Debrecen egy lehetséges költői szövete a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában*) = Szótér: *Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. FODOR Péter, SZIRÁK Péter, Debrecen, Alföld Alapítvány, 2008, 8.

² Lásd HARMATH Artemisz, *Mnémoszüné és a Tér: Szövegszervező térkonceptiók Térey János költészetében, különös tekintettel az A. B. F. R. A. című versciklusra* = *Erővonalak: Közéletések Térey Jánoshoz*, szerk. LAPIS József, SEBESTYÉN Attila, Bp., L'Harmattan, 2009, 354.

³ TÉREY János, *Jeremiás avagy Isten hidege: Misztérium nyolc képben*, Bp., Magvető, 2009, 91. (A továbbiakban az idézetek oldalszámait a főszövegben közlöm. B. Á.)

nem csupán a jellegzetesen magyar szcenika révén léptethető párbeszédbe a három szöveg. A *Kazamaták* (2006) az eltérő értéktávlatok, az egymást kizáró (logikájuk szerint mégis kínosan egyező) beszédmódok versengését az ötvenhatos események keretén belül tematizálja, az *Asztalizene* (2008) pedig azokat a törésvonalakat rajzolja ki, melyek egy igen szűk, s látszólag homogén társadalmi réteg nyelvét feszítik szét. A két darabhoz képest a *Jeremiás* egy nem kevésbé fragmentált világ tapasztalatát mutatja fel, amelyben ott visszhangzik a *Kazamaták* végszava: „Az egyetlen történet szertehull / Ezerkilencszázötvenhat darabra.”⁴

A széthullás alakzata már a mű egyik mottójában is visszaköszön: „Nőtt, mint földben a gomba, széthullt teste atomra, / Lelke elektromosan rezgeti folytonosan” – olvasható a zavarba ejtő egyenlensége ellenére (vagy talán éppen azért) izgalmas Gulyás Pál-versben (*Debrecen, ó-kikötő*). A város atomjaira bomló teste és láthatatlan egységét jelképező lelke még tekinthetők egymás komplementerének, a *Jeremiás* könyvéből idézett isteni parancsba azonban már feloldhatatlan oppozíciók sorozata íródik bele: „rombolj, építs és plántálj!”. A Witold Gombrowicz *Esküvőjéből* átvett sorok („Szülői házba tér meg a fiú, de háza / Már nem ház / És a fiú sem fiú”) a folytonosságon alapuló identitás lehetőségét kérdőjelezi meg. Mindeközben a két másik mottó viszonya épp az (irodalmi) emlékezetben munkáló folytonosságot példázza: hiszen Debrecen „ó-kikötőként” való megnevezése az 1802-es tűzvészre íródott Bessenyei-költemény (*Debretzennek siralma*) metaforahasználatát követi. A paratextusok egyrészt tehát felelevenítik azokat az ellentéteket, melyek a Debrecenről zajló beszédet hagyományosan szervezik, másrészt viszont együtt olvasásuk előrevetíti azt a tropologikus mozgást, mely a dichotómiák „látványos és láncszerű összeomlásához” vezet a drámában.⁵

A misztérium elején a színpadi utasításokban a következőket olvashatjuk: „Játszódik Nagy Jeremiás elméjében. A szín: Debrecen mint akarat és képzet. Burjánzó nagyalföldi metropolisz, egy mintha-Debrecen. [...] Egyébként kívül az időszámításon”. A Schopenhauer-cím kifordítása látványosan elutasítja a szövegen kívüli valóság mimetikus leképezésére utaló elvárásokat, míg a „világ” Debrecennel való felcserélése éppúgy lehet a lokálpatrióta öntudat (ön)ironikus megnyilvánulása, miként utalhat arra a belátásra, hogy a szülőváros agyba, „elmébe” íródott tapasztalata mindig befolyásolja percepciónkat. A mellékszövegnek köszönhetően így már előzetesen egyfajta választ kapunk arra, hogy miért nem a realizmus kódjai szerint alakulnak az események – például miként lehetséges az, hogy Jeremiás a sztrájk ellenére a felszín érintése nélkül közlekedik a metróállomások között. Az ábrázolt időre vonatkozó utasítás pedig – habár gyakoriak az olyan szereplői megnyilatkozások („Dédanyáink idejében dívott itt a panel” 60.), melyek a nézőt/olvasót mintha a diegézis múltjába rendelnék – a képviselő történe-

⁴ PAPP András, TÉREY János, *Kazamaták: Tragédia*, Holmi, 2006/3, 384.

⁵ KISS Gabriella, „Debrecenben debreceniül”: *A népszínmű emlékezete Térey János Jeremiás avagy Isten hidege című drámájában*, Alföld, 2011/8, 106.

tét nem utópisztikus vízióként olvastatja, inkább időkoordinátáinak rögzíthetetlenségére figyelmeztet. Jákfalvi Magdolna emeli ki, hogy a misztérium mint műfaji megjelenés *Az ember tragédiája* előadás-történetének egy fontos mozzanatát is bevonja a jelentésképződésbe.⁶ A hagyomány átformálásának további stratégiája lehet az, hogy Térey a misztériumok hármastagolású színpadképét rendezi át egy, a három idősíkot magában egyesítő térré. Ami a szemünk elé tárul, az kizárólag a dráma világában létező debreceni metró, mely már önmagában is a város „nagyot álmódó” (135.) természetének allegóriája. Mélyében rég elhunyt cívisek kísértetei tanyáznak, miközben a falaira helyezett kivetítőkön a kálvinista Róma jelenünkből is ismerős, emblematikus épületei láthatóak, de hangsúlyozottan csak virtualitásukban – ha úgy tetszik, szintén kísértetekként, a különböző időrétegek közti oszcillálásban megszülető „mintha-Debrecen” természetének megfelelően.

A Debrecen-elbeszélések textúráját vizsgáló Berta Erzsébet számol be arról, hogy a település nevéhez tapadt jelzők egyfajta „helycserés metaforizáció” átesve a város kizárólagos attribútumaivá váltak: „ami magyar, kálvinista és konzervatív, az Debrecen. [...] A konzervatív-magyar-kálvinista-Debrecen kövület a magyarországi kulturális emlékezetben, önmagában is *lieu de mémoire* – tegyük hozzá: sok szempontból traumatizált *lieu de mémoire*”.⁷ Térey műve úgy problematizálja ennek az „emlékezés-pótló emlékezés-helynek” a létmódját, hogy a Debrecen szó köré csoportosuló toposzok hiperbolikus kiáradását viszi színre, olyan drámai szöveg- és látványvilágot teremtve, melyre erőszakosan települnek rá a Debrecen-narratívák nyelvi, illetve vizuális mintázatai. A Debrecen-kód önmagát felemésztő vírusként íródik bele a szereplői megszólalásokba – ennek a működésnek legszembetűnőbb példája a „cívis” jelző kontextustól független, folyamatos ismétlődése, ami egy idő után teljesen esetlegesnek tűnik: „A cívis ékszerdobozok sora. / A cívis vendéglők, [...] A cívis cukrászdák, habcsókkal.” (102.) A dráma egyik fontos törekvése így az, hogy milyen összefüggésrendszert alakít ki a Debrecen-ként szerveződő tér és a Jeremiás figurájára ráíródó ószövetségi pretextus között.

A prófétai szerep bibliai mintákban gyökerező, de azokat akár radikálisan átértelmező alakzata kultúránkban kiterjedt hagyományokkal bír. Térey „misztériuma” azonban nem annyira a romantikus irodalom szerepkonstrukciós eljárásait eleveníti fel, sokkal inkább a próféta-funkció egy jóval korábbi változatát: a főhős megnyilatkozásai a *Jeremiás könyvét* korabeli viszonyaira applikáló, önmagukat is Jeremiás követőinek tekintő 17. századi debreceni prédikátorok attitűdjét idézik.⁸ A férfit hivatása már eredendően a közösség képviselőjére jogosítja fel, egy gonoszul elejtett megjegyzésből azon-

⁶ JÁKFALVI Magdolna, *A semmihez képest* (Térey János *Tragédiája*), Alföld, 2011/8, 113.

⁷ BERTA Erzsébet, *A Maradandóság városától New Debrecenig = Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Timea, BÖHM GÁBOR, MESTER TIBOR, Bp., Kijarat, 2005, 99. (Kiemelés az eredetiben.)

⁸ CSORBA DÁVID, *A magyar református hitmélyítő irodalom Debrecenben (1657–1711)*, doktori értekezés, kézirat, http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/79722/1/de_1851.pdf 41. (Letöltés ideje: 2012. március 2.)

ban megtudjuk, hogy csak az országos listán – tehát nem a cívisek választottjaként – jutott be a Parlamentbe, hiszen a történések háttérében visszhangzó jézusi kijelentéshez: „Bizony, mondom néktek, hogy egyetlen próféta sem kedves a maga hazájában.” (Luk. 4:24.) Mindeközben a képviselő maga is folyamatosan reflektál arra, hogy hiába ismeri szülővárosa minden szegletét, már nem tud megszólalni „debreceniül” – alkalmatlan a különböző beszédmódok közti közvetítés feladatára. A mű tehát a prófétai szerepkörben már mindig is meglévő konfliktuselemre fókuszál, olyan diskurzusok ütközőpontjaként jelölve ki Jeremiás alakját, melyek régtől fogva ott munkálnak a városszövegekben: figurája kiszakadás és hazatérés, saját és idegen, természeti és urbánus közeg ellentétes pólusai között vergődik, ahogy azt már az első jelenet is sugallja: „Debrecenbe érkezni mindig olyan, / Mint kiüzetés után / Visszaszökni a paradicsomba. [...] És Debrecenből kivonulni mindig olyan, / Mint egy kisebb fölszabadulás” (15.), hangzik itt el a férfi első vallomása.

Amennyiben azt vesszük számba, hogy Térey miként kontextualizálja újra a Debrecen-reprezentációk mintázatait, a Budapesttel szembeni konfliktus motívuma azért lehet érdekes, mert az nemcsak szerves része a városra rakódó mítoszoknak, de megjelentése itt a mindenkori „hely” geográfiai-anyagi természetéről leválaszthatatlan szimbolikus jelentés-összefüggések létrejöttére figyelmeztet. Mikor az otthonához ragaszkodó Mókus csúfondárosan számol be arról, hogy a körükből kiszakadt Jeremiás „fölment Pestre”, iróniája védekezés a „föl” előtag hatalmával szemben, mely ebben a kontextusban sosem csak földrajzi magasságkülönbséget, de kulturáltságbeli fölényt sugall: „Jeremiás fölment a csúnya Pestre. / Talán, hogy Isten végleg otffejejtse...” (46.) Ez a toposz magával von egy másikat, a vidékiesség-városiasság különös kettősségét („Csak nagyvárosnak fiatal, falunak nem. / Falunak épp ezeréves.” 26.), melynek feloldhatatlan feszültségét a polgármesternő által büszkén emlegetett futurisztikus építészeti projektek és a szereplők „hajdúsági akcentusa” közti széttartás érzékelteti. Ez az oppozíció hasonló szerkezetű, mint egy további, irodalmi eredetű közhely, a kettős jelentésű „Árkádia” kifejezés. Mint tudjuk, az Árkádia-pör kiváltó oka egy hermeneutikai gyökerű probléma volt: Kazinczy és Kis Imréné vitája tulajdonképpen arról szólt, hogy milyen Debrecen-olvasatba illeszthető be Csokonai sírfelirata – avagy be kell-e egyáltalán illeszteni, el kell-e látni autobiografikus referenciával az ominózus mondatot.⁹ Úgy tűnik, az itt színpadra kerülő „mintha-Debrecen”-ben megfordul az értelmezés eredeti iránya, s a város(lakók) önképébe a mitológiai elnevezés afirmatív módon, mint a táj bukolikus szépségének jelölője épül be: „Él a vetés, virul Árkádia.” (136.) Jeremiás és Cucor földijeit oroszlós szólamban másrészt minduntalan visszatér a „Vergilius előtti” Árkádia képe, azaz a barbár, kietlen vidék, melyet a vizualitás síkján elsősorban a paraszti életmódhoz, annak étkezési szokásaihoz kötődő metaforák jelenítenek meg: „Most már sztrájkolhat a cívis polgár, sztrájkolhatnak / A pacalfejű, vastagnyakú, tisztos magya-

⁹ Az Árkádia szó szemantikájának kettősségéről lásd: PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Bp., Akadémiai, 1988, 159–169.

rok. / Aztán vonatozhatnak a szalonnazabálók unokái megint.” (76.) Tovább bonyolítja a debreceni provincializmus kritikáját az a paradox szituáció, melyben a próféta szerepénél fogva leledzik: egyszerre tagja a közösségnek, s ítélkezik felette egy külsővé tett perspektívából. Ez az összeférhetetlenség ironikus mozzanatok sorozatát szüli: a képviselő, miután barátjával együtt megleckéztették a „miskakancsó”-képű Kuszát, maga sem a kereskedőket a templomból kiűző Jézus, hanem inkább a megvetett hajdú ősök borgózós hangján jelenti ki, hogy „[l]egszívesebben karikás ostort pattogtatnék”. (128.)

Az Árkádia-metafaora áttételesen felidéz egy másik, a város (re)prezentációjában fontos szerepet játszó alakzatot is. Sebestyén Attila mutat rá, hogy a város környezeti viszonyait meghatározó kertésgrendszer – lehetőséget nyújtva „városi és természeti közeg közti ingázásra”¹⁰ – a két létforma közti oszcilláció révén alakította a genius locit, s ez a termékeny feszültség a Csokonai- és az azt továbbbíró Térey-lírán is nyomott hagyott. Nos, a *Jeremiás* olyan módon textualizálja a kertek gyűrűjével körbevett földrajzi fenomént, hogy folyamatosan bibliai előszövegek felől láttatja azt. A Szentírás jellegzetes fordulatait magukba olvasztó párbeszédekben többször visszatér az „Ige magva” összetétel, s a már *Jeremiás könyvéből* is ismerős ültetés motívuma – az autista kislány, Palánta alakja így azt tükrözi, hogy milyen különös gyümölcsöket terem a mag ebbe a földbe vetve. A kert-metaphorika az édenből való kiűzetés mítoszát is feleleveníti – „Debrecenbe érkezni mindig olyan, / Mint kiűzetés után / Visszaszökni a paradicsomba” (15.) –, s az elszakadás-hazatérés dinamikája egy másik bibliai részletet, a tékozló fiú történetét is bevonja a Debrecen létrehozó elbeszélések szövedékébe.

Ez a parabola már a Térey-lírának is egyik kiemelt hivatkozási pontja: Borbély Szilárd a versek Debrecen-képéről írott remek jegyzetcsokrában a „trauma trópusaként” tartja számon, arról a traumáról szólva, melynek során az elvesztett „Apa neve helyére a Hely”, azaz Debrecen kerül.¹¹ A tanulmányban szerepel egy olyan, számunkra talán még izgalmasabb „excerptum” is, amely a „Debrecen mint a »Bildung«” szintagmába sűríti a Térey-olvasás tanulságait.¹² A *Jeremiás* tehát úgy is tekinthető, mint ennek a Bildungnak a dekonstrukciója. A szereplők megnyilatkozásai a cívisvárost egyértelműen a nevelődés színtereként jelölik ki, legtöbbször ráadásul ugyanannak az egyházi iskolának a padjait koptatta: „Mi egyetlen íz vagyunk. / Én a Dóczyba jártam, és te is a Dóczyba.” (55.) A Jeremiás által nosztalgiával fel-felemlgetett régi „Gedeon-napok” az *Abigél*re utalnak, arra a nevelődési regényre, melynek „Matulája” szintén a Dóczy irodalmi alakmása. (Érdekes döntés a szerző részéről, hogy a dráma szimbolikus alma materévé nem a hírneves Református Kollégiumot, hanem a lánynevelő intézetként induló, rövidebb múltra visszatekintő gimnáziumot léptette elő. A Dóczy, mely a Matula-napokhoz hasonló rendezvények révén ma nyíltan vállalja kötődését az *Abigél*hez, azt példázhatja,

¹⁰ SEBESTYÉN, *i. m.*, 12.

¹¹ BORBÉLY Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben: Cetlik, jegyzések, excerpták* = LAPIS, SEBESTYÉN, *i. m.*, 321.

¹² *Uo.*, 318.

hogy miként ér össze várostörténet és fikció, miként válik a Szabó Magda-kultusz kezei között egy valós intézmény egy kitalált hely örökségének letéteményesévé.) Az együtt növekedés összetartó erejére – vagy legalábbis potenciáljára – többször fény derül a darabban. A régi ismerősökkel történő találkozáskor hivatkozási alappá válnak a közösségi együttlét különböző locusai, melyeknek identitásképző funkciójuk van, a közös kulturális kódrendszer különböző rétegeibe vezetnek be: „Hoppá. Ismerem magát. [...] Együtt konfirmáltunk? Jó, nem valószínű. / Csapókeri olvasóköri? Nem talált, hi-deg. / Szombati meccsek, hm?... [...] Langyos. / Meleg. Tűz.” (93.)

A Bildung folyamata azonban több szempontból is eredménytelennek bizonyul. Jeremiás alakja önmagában is a Bildung kudarcát példázza, hisz őt már a „személyek” listáját tartalmazó mellékszöveg is így jellemzi: „[e]gy nagy gyerek”. A Borbély által bemutatott narratív mintázatnak megfelelően a férfinak nincs apja, de saját gyermeke sincs („örök fiúsága” a későbbi *Protokoll* Mátray Ágostonjához teszi hasonlóvá), s akik jól ismerik, mind infantilizmussal vádolják. Mikor egy erőszakos ölelés után azzal tér ki a megrovás elől, hogy „[m]ár befejeződött a neveltetésem”, régi kedvese, Mókus, így válaszol: „[i]dő előtt fejeződött be”. (56.) Ráadásul a régi osztálytársaival összefutó Jeremiást eleve az az előfeltételezés vezérli, hogy azok épp olyan kegyetlen, hitvány, avagy konformista emberek, mint amilyenek gyermekkorukban voltak – s tapasztalatai ezt a „lelki növekedés” eszméjével ellentétes elvárást nem is cáfolják. A nevelődés sarokköveként szolgáló kálvinista értékrend is meginogni látszik a történet előrehaladtával, hiszen az egyre növekvő drámai feszültség leginkább abból az ellentmondásos viszonyból táplálkozik, mely a „bibliás hit” mint egyfajta korán elsajátított, reflexszerűen használt nyelvjáték és a személyiség mélyrétegeit átható, átformáló erő között létesül. Amikor a képviselő a „mamlasz”, tisztjére méltatlan lelkipáasztorral folytatott vitában az Írás kiváló ismeretéről tanúbizonyosságot téve vág vissza a megfelelő bibliai textusokkal, dühe minden bizonnyal rokonságot mutat a lobogó jeremiási indulattal. Amennyiben persze a Térey-szövegben munkáló ironikus modalitást is figyelembe vesszük (s a nyelvi megfélemlítés eseményét a pisztolylobogtatás korábbi gesztusával vetjük össze), akkor a férfi verbális teljesítménye pusztán maszkulin erőfelmutatásnak tűnik.

Tanulás, emlékezés és felejtés ellentétes irányú folyamatai együttesen alakítják azt a szituációt, mely az ószövetségi Jeremiás elhívását is szükségessé tette: „Elfeledkezik-e ékszereiről a lány, díszes övéről a menyasszony? Rólam elfeledkezett népem számtalanszor”, szól az Úr népéhez intézett panasza (Jer. 2:32). Térey Jeremiása olykor szintén magára vállalja az emlékez(t)és prófétai kötelességét. Mikor a Fényes udvari metrómegállóba érve útja a Dobozi-temető fölzavart halottaiét keresztezi, a férfi megindultan fordul a város „földalatti” polgáraihoz: „A feledés örvényéből / Kell kiragadnunk a hajánál fogva, muszáj. / Hadd mondja el az esetét. / Nem lehet ettől a földtől egész idegen.” (64.) Ez a hangoltság azonban hamar erőteljesen groteszk modalitásba fordul át, s a régi Debrecennel való találkozás a valóban nem idegen, inkább túlságosan is ismerős élet-történettel rendelkező elhunytak visszaterelésébe torkollik. A tér archeológiai rétegzett-ségének ilyen módon megörökített formája nemcsak az *A. B. F. R. A.* című költemény-

re, de a csontok megbolygatásával fenyegetődző *Jeremiás könyvére* is visszautal. Ami az Ószövetségben még isteni büntetésnek számít, itt az élők és a holtak „egymás számára való idegenségeként”¹³ nyilvánul meg. Izrael sorsához képest különbséget mutat az is, hogy a dráma világában nincs olyan aranykor, bűnbeesés előtti állapot, amelyre az újkori Jeremiás példaként hivatkozhatna: „Olyan nagyon ne sajnáld azt az időt, / Amikor minden cudar volt, s voltak még végletek. / Visszasírnivaló nincs.” (72.) Jellemző tehát, hogy azok a drámaszöveget behálózó, egymást cáfoló kijelentések, melyek rendkívül széttartó voltaknál fogva felszámolnak minden, Debrecen meghatározását lehetővé tevő rendezőelvet, leginkább éppen a város saját múltjához való viszonyára vonatkoznak. Térey mintha–Debrecene hol a szokások rabjaként („igen, de itt, tudod, ez dívik még mindig” 23.), hol a tradíciókkal szakító metropoliszként („Mindez a múlté. Az unalomövezet a múlté. / Hisz a fejlődés elképesztő.” 76.) tűnik fel a szereplői szólalásokban, de sem a megőrzésnek, sem az újítás igyekezetének nincs termékeny ereje: „Maradandóság városa, mondják; / Mégis arcot vált naponta.” (143.) A város létmódjaként értett ellentmondásosságot legtömörebben a Fényes udvarban elhangzó dialógus közvetíti: „Bár Debrecentől most is minden kitelik. [...] Mindennek az ellenkezője is.” (72.)

Ennek az ellentmondásosságnak a jegyében vonódik be a Térey-mű szövegébe a Debrecen-mítosz szerves részét képező vizuális szimbolika. A város címerében látható allegorikus alakok, a fénix és a bárány úgy helyeződnek át a szereplői megnyilatkozások figuratív nyelvébe, hogy továbbra is a genius loci elmaradhatatlan összetevőiként mutatkoznak meg, csak éppen a hozzájuk tartozó értékékképzetek torzulnak el. A fénix egy letűnt időszak rekvizitumaként itt maradt intézmény, az utolsó füstös csehó nevében él tovább, míg a „Homo Debreceniensis” leíró szakaszban a bárány-hasonlat éppen hogy dezantropomorfizálja a civiseket: „Ó, a *Homo Debreceniensis*, az milyen!... [...] A harmadik, akár egy vidám rackajuh. / A negyedik jólfésült áldozati bárány. / Arcukon ugyanaz a tejbetők-vigyor.” (130. – kiemelés az eredetiben) A Debrecen-ikonográfiát meghatározó kék-sárga páros uralja – igencsak agresszív önreprezentáció részeként – a metró, azaz a színpadi tér látványát is, olyannyira, hogy a dráma világában paradox módon még a láthatósági mellény is ezeket a színeket viseli. A kék és a sárga párosa azonban a természeti viszonyokba is beleíródik, a víz és a tűz, a hideg és a meleg ellentétéként. A fiatalként átélt kemény telekre visszatekintve Jeremiás először kijelenti, hogy az „Alföld jégvermét, legszebbik jégsekreányét / Úgy hívták, Debrecen” (75.), majd nemsokára már az „Alföld gőzfürdőjeként” beszél félig-otthonáról. (76.) A kalvinista Róma ebben a tekintetben igenis a végletek városa marad: „Télen öt egész fokkal hidegebb, / Nyáron öt egész fokkal forróbb, / Mint bármely másik város.” (27.) A zacsós vizet szorongató szereplők folyamatosan a „hőségterrortól” panaszkodnak, s az elviselhetetlen meleg hangsúlyozása igen hatásosan járul hozzá a baljós atmoszféra megteremtéséhez. Fizikai érzéletek sora identifikálja tehát a várost mint az elharapódzó téboly terét – s ezáltal nemcsak a beszélgetésekben megidézett utcanévek ismerősége ré-

¹³ LAPIS József, *Nincs út visszafelé* (Térey János: *Jeremiás avagy Isten hidege*), Műút, 2010/018, 63.

vén kínálja a dráma az azonosulás illúzióját, de a debreceni kánikuláról saját tapasztalatokkal rendelkező olvasó/néző testi emlékezetére is rájátszik.

A dráma nyelvébe beleforgatott földrajzi nevek kapcsán érdemes szemügyre venni, hogy a Debrecen-topográfia miként íródik rá lakóira. Poroszlay Sarolta és Péterfia Jakab történelmi utcák nevét viseli, míg a szereplők egy másik csoportja a természeti környezetet, a Nagyerdőt és a kertségeket idézi meg. Erre Kiss Gabriella is rámutat, aki szerint „a nevek beszédes volta miatt a dramatikusan tér és a dramatikusan alakok közötti viszonyt a metonímia fogalmi és képi síkjának kapcsolata értelmezi a legpontosabban”.¹⁴ Térey műve a hely és a név történetileg változó kapcsolatát igen összetett tropológiai áttételek sorozataként viszi színre. „Sarolta művészete csak a rang meg a múlt” (53.), jegyzi meg keserűen Mókus, s ez a múlt névátvitelnek láncolatán keresztül halmozódik fel. A Poroszlay szót ugyanis, mely a mű világában a polgármesterasszony alakját jelöli, a debreceni illetőségű olvasó az egyetem közelében elhaladó útra tett egyértelmű utalásként értelmezi – ez az út azonban maga is egy régi polgármester, Poroszlay Frigyes nevét viseli. A helyet és lakóit felcserélő alakzatok a profetikus beszéd bibliai retorikájából is átszivárognak a szereplői nyelvhasználatába. A „Térj eszedre, ó Jeruzsálem” (128.) formulában kerül párhuzamba az ószövetségi Izrael és a „mintha-Debrecen” népe egy további metaforikus átvitel révén Jeremiás könyörgésében. (Ez a megszólítás Jeremiást egyúttal egy, a város önképének kialakulásában igen fontos szerepet játszó hagyomány folytatójaként jelöli ki: a 17. századi prédikátorok invenciója a kálvinizmus mentsvárának védőbástya-szerepét nyomatékosító „magyar Jeruzsálemként”, avagy a „magyar Sionként” való megnevezése.¹⁵) Míg azonban a *Jeremiás próféta siralmaiban* állandóan visszaköszönő „Sion leánya” szintagma az egész közösség megszólítására alkalmas, addig a drámában megsokszorozódnak a várost jelképező nőalakok: a magába zárkózó Palánta („Miért nem gyógyítottat meg / Az én népem leánya?” 145.) figurája éppúgy válhat ideiglenesen Debrecen-allegóriává, mint a vérbő, érzéki Skarláté. A tulajdonnevekkel és a bibliai intertextusokkal folytatott játék tehát az arcadás egyfajta dramatizált változatának tekinthető, melynek során a város hango(ka)t és teste(ke)t kap. Másrészt a *Jeremiás* világát benépesítő karakterek egyedisége, „élőként” való elgondolhatósága már a névadás gesztusa révén is korlátozott, mely a Debrecen-diskurzus részeként tünteti fel őket.

Térey műve reflektál a „debreceniséggként” értett identitásalakzat egy olyan problematikus elemére is, melynek irodalmi-irodalomtörténeti beágyazottsága különösen számottevő: ez pedig a helyiek idegenséghez való viszonya. Hiszen, ahogy Sebestyén Attila írja, „Debrecen valamiként újra meg újra a kívülhelyezés/eltávolítás és sajátáttétel közti feszültség terévé válik”.¹⁶ A szöveghagyománynak ebbe a vonulatába tartozik a *Jeremiás* egyik pretextusa, a *Kiálts, város!*, melyben Szabó Magda igen kontúros port-

¹⁴ KISS, *i. m.*, 107.

¹⁵ CSORBA, *i. m.*, 133.

¹⁶ SEBESTYÉN, *i. m.*, 13.

rét fest a kálvinista ősök respublikájáról, ahol a saját értékekhez való hűség az idegenség teljes kirekesztését vonja maga után. Ez az attitűd tovább él a *Jeremiás* szereplőinek reflexeiben is: Mókus a vízpocsékolást tiltó szigorú rendeletek ellenére a peronra locsolja annak a palacknak a tartalmát, melyet egy külfölditől kapott az útbaigazításért cserébe. Az elővigyázatosság felülkerekedik a takarékoság erényén, s Széll, a mintacivis bőszen helyesli tettét: „idegentől nem fogadhatunk el semmit, / Soha. Mert mi van, ha mérgezett?” (41.) A másság asszociációs mezejét a képviselő látószögéből is a fertőzés, a beszennyeződés képzetei töltik ki: „Engem / elemien érdekel a másság. [...] Csak tudod, ezek... betegségeket terjesztenek.” (51.) Jeremiás szólamában azonban a betegség burjánzó trópusai mindeközben magára a szülőváros terére helyeződnek át („Ők betegítették meg. / Ez a hely, ez a beteg és bájos kertváros.” 21.), míg a föld mélyében a kolera áldozatai fekszenek, a felszín is kórokozóktól hemzseg: „És zöldell az unalom / Járványa által sújtott terület. [...] Elfekvő ispotály, gyászos égbolt alatt.” (76.) Az ilyen módon patológizált Debrecen-képet egészíti ki az a Jeremiás által többször megismételt vád is, mely szerint itt a fejlődés sem „növekedés, csak puffadás”. (26.) De miben rejlik a betegség oka? A barát, Cucor érvelése szerint a Debrecen-kór forrása az összezártság, a „túlzott intimitás” (76.), azaz a „sajáthoz” való egészségtelen mértékű ragaszkodás – ezt a kijelentést éppúgy megerősítheti, mint cáfolhatja az a tény, hogy a szereplői interakciókban mindig valamiféle zavart okoz a simogatás aktusa. A találkozások tétje sokszor maga az érintéshez való jog lesz: s míg Jeremiás hűgával, a halott kisfiúval s Mókussal is küzd a közelség eme megnyilvánulásáért, végül rajta is az érintéstől való szorongás – az a bizonyos, a címbe is megidézett hidegség – lesz úrrá.

A Debrecenhez társított fogyatékoságok közé tartozik a belváros látványát meghatározó „csonkaság” is, az épített tér egy olyan jellegzetessége, mely a lokális identitástudatra is rávetül: „Így a miénk. Attól a miénk, hogy csonka” (114. – kiemelés az eredetiben) vall dacosan Jeremiás a legendás templomról. A képviselőről tudjuk, hogy gyermekkorában „csupa nyílt seb volt, / Csupa lila meg kék folt egyfolytában” (49.), s felnőttkori kapcsolatainak kudarcra is a fizikai fájdalomra utaló, s a drámai végkifejletet előrevetítő hasonlaltal válik megnevezhetővé: „Bárkit elveszteni – ezt mégis, Istenemre, / Úgy élem meg, mint öncsonkítást.” (99.) A város-felület sérülései tehát mintegy áthelyeződnek az ő alakjára, annak a tükörviszonynak megfelelően, mely lakóhelyéhez köti: „Ez a táj, ez olyan, mint én. Folyvást zárva az ajtaja.” (30.) Az én és a neki otthont adó locus érintkezésén-hasonlóságán alapuló tropikus mozgás irányvektorait persze mintegy megkettőzi a mű elején szereplő utasítás, mely szerint mindaz, amit látunk, csak Jeremiás elméjébe zártan létezik. A Térey által mozgásba hozott hagyományok rétegzettségét jelzi, hogy miközben a haza beteg testként való leírása maga is a bibliás ősök kedvelt toposza,¹⁷ az iménti idézetben már a Debrecen kulturális emlékezetének populáris vonulatát képviselő PG Csoport *Alföldi zenéjének* kezdősora – „Ez a város olyan, mint én. / Nincs bennem semmi biztató.” – fordul át költészetté. A fizikai észlelés láncsze-

¹⁷ CSORBA, *i. m.*, 79.

rűen egymáshoz kapcsolódó motívumainak – hőség, kín, érintés – pedig sajátos kontextust teremt a drámát keretező két „nulladik” szín, melyekben egy-egy énekeskönyvi ének zeng fel.

A lelki gondok és a testi szenvedés közti hasonlóság motiválja már a nyitányként szolgáló 210. dicséretet is: „Gyógyítsd lelkem betegségét / Véres verejtékeddel” – könyörög az égi orvoshoz Ráday Pál szövege, melynek poétikai teljesítménye abban rejlik, hogy a belső kínokat megörökítő versnyelv megőrzi benne érzéki dimenzióját. Jeremiás lelövése után a zárókórus a 25. zsoltárt éneкли, melynek kezdősoraiban („Szívemet hozzád emelem / És benned bízom, Uram”) teljesen eltűnni látszik a szív szó szemantikájának biológiai rétege. A zárlatot megelőző jelenet azonban, melyben a kiáradt Tóció rakpartján álló Jeremiás kivágja s a színpadon fölmutatja nyelvét, új kontextusba helyezi a magasba emelt szív képét – radikálisan jelenvalóvá téve a testre épülő metaforák elsődleges és figuratív jelentéssíkjai közti feszültséget.

Az öncsonkítás, melyet a képviselő úgy hajt végre, hogy az a drámai világ keretein belül is sajátos performanszként hat, az Öszövetség prófétai szerepkörével sem összehérhetetlen. Jeremiás az isteni üzenet hirdetése során nem csak a nyelv médiumára támaszkodik, hiszen cserépkorsót tör össze és jármot vesz a nyakába, hogy bűneire figyelmeztesse népét. Ezek a cselekvések azonban olyan jelekként szolgálnak, melyeket mindig kiegészít az Úr szolgálja által közvetített, immár verbális magyarázat. De hogyan értse meg Debrecen népe azt a prófétát, aki az apokaliptikus díszletek között véghezvitt performansa során éppen nyelvétől fosztja meg magát? Jeremiás tette úgy válik erőteljesen szimbolikus aktussá, hogy közben magát a jelentéslétesítés lehetőségét tagadja meg. S hogy a halála után felzengő zsoltár groteszk utózöngéje, vagy az imádságos hagyomány mégiscsak kiirthatatlan hangja, az már a Térey-szöveg által életre keltett eldöntetlenségek egyike marad.

ÁGNES BALAJTHY

„*This landscape, it is like me*”

Debrecen as Textual Space in János Térey's Jeremiás

My essay offers a reading of János Térey's *Jeremiás avagy az Isten hidege* that focuses on the play's embeddedness in the cultural memory of Debrecen, a city of undeniable significance in Hungarian literary history. I investigate the play's strategies to re-interpret the topoi of other Debrecen-related texts, including seventeenth-century Calvinist sermons, the poems of Endre Ady or contemporary pop songs. Thus, I interpret the ways Térey's rhetoric undermines the stability of dichotomies that traditionally characterise the literary representations of the city, such as the opposition between nature and urban space or the clash of intellectual openness and provincial isolation. The paper also analyses Biblical and religious allusions in order to reveal the various links between Prophet Jeremiah and Térey's fictional, hypermodern figure of Jeremiás, a disillusioned politician from Debrecen.