

hogy szerinte szülei haláluk után lótestbe költöztek (35 — patológikus tünetről van szó — ami Freud területe lenne —, esetleg a bárónő nem figyelt arra, hogy a varázsmesék a Grimm testvérek óta a tudományos vizsgálódás és nem a misztikum területéhez tartoznak?) Ezekkel párhuzamos az a narratív mozgás, ahogyan a szöveg saját szimbolikájára és az ahhoz kapcsolódó metamorfózisokra is felhívja a figyelmet (pl. a zuhatagok kapcsán, amelyekben Kraus lubickol — 46 sk., 51, 99), illetve egyáltalában azzal büszkélkedik, hogy az egész történetnek van egy jól elgondolt dramaturgiája — melyet hozzáilleszt ahhoz a történeti narratívához, hogy „telnek-múlnak a napok, és az események a szokásos kerékvágásban haladnak” (19) —, vagyis két hősnő és egyetlen hős (45, 79) oszt meg egymással információkat, illetve mesélnek egymásnak történeteket az elbeszélő történetén belül.

Furcsán ellentételezi ugyanakkor ezt a reflektált és szándékosan megbonyolított fikcionalizáltságot a narratív szólal fel-feltörő ragaszkodása valamifajta realista kódhoz, azaz hogy esetlegesen a realizmus történetmesélő hagyományához, ám flaubert-i csavarokat vagy kifordításokat beiktatva teszi ezt. Az explicitté tett (megjátszása a) döntésképtelenség(nek) az elbeszélő oldalán, hogy illik-e elvtársnak neveznie valakit a harmincas évek Németországában (135), vagy hogy mely szereplő bemutatásával kezdje a jelenetet, továbbá az apophasisok gyakorisága és az ezekhez kapcsolódó eltolások, késleltetések kardinális szerepet kapnak a regény narratív szerkezetében: „Majommax” első feltűnése után ténylegesen csak a 10. fejezetben kap főszerepet, ennek a módszernek a kifigurázása történik meg ugyanakkor Oskar Saxinsky kapcsán, akinek nevét belengeti ugyan egy kérdéssel a szöveg, felkorbácsolva a befogadói elvárásokat, viszont néhány oldallal később mindössze egyetlen bekezdést szán rá, s a későbbiekben tulajdonképpen semmi kiemelkedő szerepe nem lesz a történet szempontjából.

Ezzel ellentétben (vagy éppen ezért) a narrátor pozíciója a legkevésbé sem könnyen lokalizálható. Mert akármennyire konstitutívnek mutatja is magát, nem befolyásolja a történelmi mozgásokat, sőt, éppen annak kontúrozására is szolgálhat a komplex alakzata, hogy tudatosítsa: az események előre elrendeltetett, kötött pályán mozognak. Emiatt vesz fel az elbeszélés a magyarban nem egyértelműen jelölhető, az ebből fakadó ambiguitás miatt viszont nem csekély poétikai hatással bíró befejezett jövőidejűséget. Miközben bizonyos mértékben a prózaritmus-hoz is hozzájáruló kijelentés Kraus kapcsán, hogy a janowitzi kastélykert „számára maga a paradicsom lesz”, először — javarészt az elbeszélés munkájának köszönhetően — kizárólag Bécs poklának ellentétéként értelmezhető, addig egy másik jelentését ennek is „majd a küszöbön toporgó és tolongó és nyomuló és nyomorító nagy háború fogja megmutatni nekünk”. (29) Na nem a pleonazmussal kapcsolatos viszonya tekintetében, hanem hogy a befejezett jövőben álló „maga a paradicsom lesz” mondat folytatása leginkább az lenne: ahhoz képest, ami a janowitzi tartózkodását követi. Ezt a fordulatot (és a jövő idő komplexitására való olvasói rádöbben[t]ést) persze szintén anticipálja a regény

azzal, hogy többször hangsúlyozza a kastélykert idilljét, elzárt-ságát a háborút előkészítő eseményektől — még akkor is, ha a szomszédos Knopischt kastélyban éppen hadi szerkezetekről és stratégiákról tárgyalnak.

Nem véletlenül emelte Szarka Károly a Dunszton megjelent kritikájának tételmondatává azt a regénybeli kijelentést, hogy a nagy háború nyelvilag is elő volt készítve: a német és osztrák személy- és helységnevek mellett a cseh vagy magyar megfelelőjük megszűnnek anakronizmusok lenni, amint bevégeztetett az, amit az elbeszélés kezdettől elkerülhetetlennek állított be. A befejezett jövő ugyanakkor olyan kisszerű tényezőknél is működésbe lép, mint hogy Kraus megtalálja-e a filagóriát. (18; 33) A történet idejét tekintve anakronisztikus kifejezések pedig, mint amilyen a „concentration camp” (65) vagy a „dreadnought” (77), okoznak olykor zavart a történet szempontjából korhű elbeszélőtechnika konzisztenciájában is. Ehhez hasonlóan kuszálják meg a fokalizációk még a digressziókat is vasmarokkal koordináló narrátor szálait, amikor az elsődleges diegetikus szint Krausnak a császár felé címzett, de hozzá el nem jutó tanácsait tolmácsolja (70), vagy amikor a hadi mérnökök érvei közvetítődnek ugyanígy. (74 sk.) Ennek a fúzióknak sajátos formája, amikor az elbeszélés annyira szorosan tapad rá a főszereplőre, hogy a számára fontos karaktereket ugyanazzal a technikával és részletességgel jellemzi — ennek legfeltűnőbb esete Tödi, a negyvenmillió éves hegy deskripciója (116 sk.) —, illetve az elbeszélő kvázi-homodiegetikussá minősülése Mechtilde, Sidi és Kraus pletykálkodása során, amikor mintegy negyedik szereplőként nyilatkozik meg arról, mi történt a szomszédos kastélyban. (78 sk.)

Ha leginkább a korabeli viszonyok ismertetésére, a szereplők valós életbeli azonosítására korlátozódik is, örömmel konstatáltam, hogy Thomas Macho utószava a magyar változatban is jelen van. Mindazonáltal Macho szövegének egy másfajta indokoltságát is fel lehet tárnai: a német professzor nagy témája az antropológiai differencia, amelyet a *Két obelisz*k folyton napirenden tart, nemcsak azzal, hogy Charlie szentjánosbogárrá változik, vagy a Max és Hanumán közötti póráz mint az ember és a majom közötti hiányzó láncszem jelenik meg (86), de Sidinek Kraus autójához való viszonyában is tetten érhető. A dijoni Cid Művek Torpedójával bár kevésbé intim kapcsolatot tart fenn a baroness, mint a lovaival, vezetési technikáját lovaglási és szekérhajtási gyakorlatai alapján alakítja ki. (22; 32) Az antropológiai differencia aztán kiterjesztődik a szervesetlenre is, vagyis a kő és az állat különbségére, amikor Tödi keletkezéskori és jelenbeli faunáját részletezi a szöveg (118), valamint az embertelenségre, mivel a kommunizmus és a nácizmus rémtettei is e felől értelmeződnek a regény zárlatában.

Végül nem lehet figyelmen kívül hagyni a szöveg legsűrűbb metafikciós passzusait sem. Az Imre Jamborlelkue-höz kötődő Kronos Verlag sajtótermékeinek gyanúdialektikája az egyik legárulkodóbb rész a szöveg önreferencialitása szempontjából. A kiadóhoz tartozó újságok kötelező jelleggel várták el a hirdetés

az inkriminálható személyektől azért cserébe, hogy ne hozzanak róluk felszínre semmi kínosat, azonban mivel azok éppen a hirdetés feladásával leplezték volna le magukat, még egyszer fizettek, hogy ne jelenjen meg a reklámjuk. (108) Ennek a ket-tős logikának az ismertetése azon ellipszist követi a szövegben, amely az első világháború elbeszélésének a hiányát mutatja fel, illetve megelőzi az addigi szereplők enumerációját, amely tulajdonképpen gyászjelentések sorozata (amivel egyébként a regény első fele is indult az N. családot ért csapások leírásánál). E „sajtófejezet” a hiányokkal még egy hiányt nyomatékosít: Kraus a háború után már nem tudja megjelentetni a Reflektort. Ennél sokkal egyértelműbb metafikciós gesztus Sidi fejtegetése szöveg és szöveg kapcsolatáról, ami az európai szecessziós epikát helyezi a közel-keleti szönyegekkel együtt olyan interkulturális kontextusba, amely ugyanúgy rezonáltatja a dekadencia orientalizmuskultúráját (tehát ismét kijelöli az elbeszélés mód kiazmusaként annak helyét az irodalomtörténetben, illeszkedve az elbeszélés korszakok ilyenét előzményeikhez), ahogyan megint csak a szövegbe sző egy újabb jóslatot az első globális esemény, a világháború révén összekapcsolódó kultúrákról.

Az idegenség és az inkompatibilitás, az egymáshoz képest idegen elemek összeütközése legmarkánsabban azonban a kultúráktól függetlenül jelenik meg a szövegben; még akkor is, ha éppen az egy országba kényszerített európai nemzetek tapasztalatának bizonyos mértékig megfeleltethetővé válik. A regény két részének központi jeleneteként szolgáló egy-egy kirándulás szürreális eseményekként megélt tragédiákba, halálesetekbe torkollik. Itt nem is a politikusoknak — Arthurnak farkasemberré és Robertnek lavinává történő — átváltozásai szolgálnak igazán szép dramaturgiai megoldásokként, hanem annak megkomponálása, ahogy Kraus egy számára eleve idegen, változóban lévő helyszínről mindkét szer egy szimbólumokkal zsúfolt területre téved, a háború előkészületének és utórezgéseinek teréből a fikció mezejére — társául pedig nem csupán a fontoskodó narrátor, de az olvasó is szívesen szegődik.

BÁRÁNY Tibor

Mintha. Szinte. Majdnem.

(Térey
János:
Káli
holtak,
Jelenkor
Kiadó,
2018)

„Ritkán vágyom jobban arra, hogy valaki megcáfoljon: észreve-tesse, hogy mennyire rosszul olvastam Térey regényét, milyen vak voltam, mekkorát tévedek” — zárja a *Káli holtak*ról szóló kritikáját Kálmán C. György.¹ Az erős értelmezői érvekkel megtámogatott zsigeri ízlésítélet („nem hogy nem ragadott meg, de egyenesen felbosszantott”) nem érzékeny az interpretációs finomságokra, így hát az *Élet és Irodalom* recenziójának vágyát nem könnyű teljesíteni; a regény későbbi kritikusai közül mégis többen vállalkoztak rá. Meghallották a hívást: írásaikban minduntalan szóba hozták Kálmán C. kifogásait, igyekeztek elmagyarázni, miért célját tévesztett a bíráló, noha elismerték, *van benne valami*, amit a kritikus mond.

Lám, ez az írás is ezt fogja tenni.

A „nagy ívű félreolvasás”² mindig fontos pillanatot jelent egy-egy életmű recepciótörténetében; olykor többet árul el az irodalmi projekt természetéről, mint száz értő (az aktuális művet a saját vállalásai felől olvasó) kritika. Kálmán C. Györgynek a részletek tekintetében igaza van: a *Káli holtak* valóban nem teljesíti be azokat a műfaji elvárásokat, amelyeket ő maga kelt fel — legalábbis sokat ezek közül. Összességében mégis téved: mindez nem hiba vagy ügyetlenség, hanem szervesen következik a nagyszabású írói programból. A *Káli holtak* elsősorban a korábbi Térey-életmű, azon belül is a verses epika és a drámák irányából érthető meg. És nem csupán azért, mert a *Káli holtak* *A Legkisebb Jégkorszak* prequelje, amely viszont az *Asztalízene* és a *Protokoll* spin-offja (és ne feledkezzünk meg az *Átkelés Budapesten* című gyűjteményről mint a Térey-hősök katalógusáról vagy portréorozatáról), hanem az irodalmi kapcsolatok miatt. Arató Lászlóval értek egyet: a *Káli holtak* „folytatás, és nem tévút”³ — a korábban kidolgozott világgép és poétikai alapszerkezet továbbvitele, következetes alkalmazása az első személyű fejlődésre-

¹ KÁLMÁN C. György: *A hely szellemei*, Élet és Irodalom, 2018. június 15.; elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2018-06-15/kalman-c-gyorgy/a-hely-szellemei.html>.

² MELHARDT Gergő: *A boldog feltámadás reménye alatt*, Jelenkor, 2018/10, 1197–1201.

³ ARATÓ László: *Egyrészt-másrészt. Ujjgyakorlat a Káli holtakról*, Élet és Irodalom, 2018. szeptember 7.; elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2018-09-07/arato-laszlo/egyreszt-masreszt.html>.

gény és a művészregény zsánerközegén belül. Ám mivel nem látványos *műfaji szubverziónal* van dolgunk (Téreyt nem a műfaji konvenciók *lebontása* érdekli, hanem az, hogy a sajátjává tegye, a *maga módján* töltse meg őket irodalmi tartalommal), így az óvatlan olvasót szinte semmi sem figyelmezteti rá: a műfaji elvárásait legalább részlegesen át kell hangolnia, és ennek érdekében — ha amúgy nem tette volna meg — az életmű korábbi darabjaihoz érdemes fordulnia. Előzetes figyelmeztetés hiányában a regény bizonyos poétikai sajátosságai óhatatlanul hibákként tűnnek majd fel — ráadásul frusztráló hibákként: *nem fér az ember fejébe*, hogy egy profi szerző hogyan adhat ki a kezei közül ennyire „modoros, vacak, érdektelen művet”. (*Spoiler alert*: Térey már *A Legkisebb Jégkorszak* esetében is nagy esztétikai kockázatot vállalt a társadalmi szatíra és a disztópia műfajának „sajáttá írásával”, saját írói programjához igazításával. Akkor még elsősorban az értelmezések szóródtak, nem pedig az esztétikai értéktételek.)

A *Káli holtak* egy fejlődéstörténetet mesél el — krízissel és felemás feloldással. Hangsúlyosan kortárs magyar díszletek között játszódik: a szereplők a mai Budapesten és a számunkra ismerős Káli-medencében — valamint Kolozsváron, Rómában, Athénban, Isztambulban, Szentpétervárott — járnak-kelnek. A regény alaphelyzete egyetlen kurta mondatban összefoglalható: a sikeres fiatal fővárosi színész, Csáky Alex élete válságba kerül. A *Káli holtak* cselekménye a körül forog, hogy Csákyknak sikerül-e úrrá lennie a krízisen. (Az első személyű elbeszélés mód hagyományosan közel hozza hozzánk a főhóst — akár hajlandók vagyunk vele rokonszenvenni, ne adj isten azonosulni, akár nem —, ezért a kritikák leginkább keresztnévvel hivatkoznak a férfira. Úgyhogy legyen mostantól: Alex.)

A főhős–elbeszélő ritka önreflexív pillanataiban — színpadi embertől már-már elvárható módon — a *szerep* metaforáját hívja segítségül élethelyzetének, magánéleti és szakmai konfliktusainak értelmezéséhez. Szüleihez fűződő viszonyát közel harmincévesen is elsősorban a gyerek- és kamaszkorban kialakított szerepminták határozzák meg: rideg és számonkérő apjától képtelen a halálos ágyánál felnőtt módon elbúcsúzni — pedig a „házisarnokból” („aki hangerővel és olykor pofonokkal próbálta eldönteni helyettem a jövőmet”) időskorára a fia sikereit gyengéden felügyelő, támogató szülő vált. Alexnek a saját lányával sem harmonikusabb a kapcsolata: szemlátomást nehezen tud a szülői szereppel azonosulni („tisztára olyanokat beszél, mint egy gyerek”, jellemzi Renáta), s ezen nem segít, hogy a lánya külön él tőle. Szerelmi kapcsolatait nem tudja lezárni („ez az ősz is azzal telik, hogy bolyonganom kell a volt nőim között, mint egy kiütött Kékszakkállúnak”), újat nem tud nyitni: hiába gyakorol rá erős erotikus vonzalmat Luca, a csellóművész („a gyors tételben pont olyan ez a nő, mintha egy kamaszfiút erőszakolna”), néhány „felvillanyozó attak” azért belefér Alex részletgazdag életébe. Pedig a lány valódi társnak tűnik: vele minden „gördülékeny és természetes, semmiért nem kell pirulnom, semmit sem kell szégyellnem”; mintha Alex megtalálná, amit és akit keres: „Lucával lehetek olyan, amilyen”. A kapcsolat (eleinte) mégis csupán

félig-meddig üzemel; Alex úgy gondolja, hogy a saját hibájából. Nem véletlenül fogalmaztam szexista klisékben: jóllehet a főhős — széles látókörű, olvasott emberként („lenyomtól két évet a bölcsészkaron”) — genderkérdésekben hozza a felvilágosultsági minimumot, például viszolyog színésztársra, Brúnó „középkori nőszemléletétől”, párkapcsolatát szinte csakis a domináns (szenvédő) hím első személyű perspektívájából képes elgondolni. És természetesen ezzel a szereppel sem tud azonosulni.

Alex szakmai önértékelése sem sokkal kiegyensúlyozottabb. A számára ismertséget hozó előadás, a „trianoni” *Hamlet* sikere ellenére úgy érzi, hogy nem ura a karrierjének: erős rendezői irányításra szoruló színészként ki van szolgáltatva mások kreativitásának („te csak nyugodtan instruáljál engem, édes kincsem”, veti oda a kislányának, „te meg a fél világ”). A férfi úgy éli meg, hogy mind a privát, mind a szakmai életének centruma *önmagán kívül* van. Az inautentikus szerepekbe zárt individuum nem képes megfogalmazni saját magát. (A korábbi kritikák mind ezt előszeretettel Alex „reflektálatlanságaként” értelmezték, sőt Locker Dávid Mátyás⁴ vagy Bedecs László⁵ egyenesen megróttá a regényt „a személyiségábrázolás hiánya” és az emberi kapcsolatok bemutatásának „felületessége” miatt; miközben a *Káli holtak* másról sem szól, mint hogy a főhős egyre elkeseredettebb kísérleteket tesz az önmegértésre.) Az ebből fakadó önértékelési és önértékelési zavar számos tünetével találkozhatunk a szövegben. Alex gyakran elmerül az önsajnáltságban („mások hülyeségért tartom a hátam, és bár sok mindenben vagyok elég jó, soha semmiben nem lehetek a legjobb”, és ez még sehol sincs a „kihátszáról” vagy a „beskatulyázásról” szóló panaszszólamokhoz képest); küszködik a hiúságával, jobbára sikertelenül („szerintem elképesztően jól sikerült, hazai és nyugati mércével is kimagaslóan”, jellemzi a *Ványa bácsi* isztambuli vendéglőadását, majd egy oldallal később elhatárolódik a színésztársak retorikus felülfogalmazásától: „én sosem tudok ilyesmit meggyőződéssel állítani a munkámról, talán mert kijózanítana”); és rendszeresen bizonygatja a szakmai kompetenciáját („kövezzetek meg érte, én is azt mondom magamról, hogy a saját részemem jól fogom csinálni[,] de azért néha, csak néha némi kitekintést engedjétek meg, véreim, a fásztó egotripetekből”).

Amikor viszont kortárs művészeti, kulturális és politikai kérdésekre terelődik a szó, Alex végre elemében érzi magát. Az elbeszélő–főhős — *mint a Térey-bősök általában* — rendkívül jó megfigyelő, és kiváló érzéke van a frappáns mondatokhoz; repertoárja a (szeretetteli?) gonoszkodó ironiától a gyilkosan szatirikus ábrázolásig terjed. Legyen szó kulturális jelenségekről: a Káli-medence „kulturális gyarmatosításáról”, az építészeti modernizmusról, a művészeti ipar működéséről, a független színtársulatok teljesítményéről, a polgári színház válságáról, a

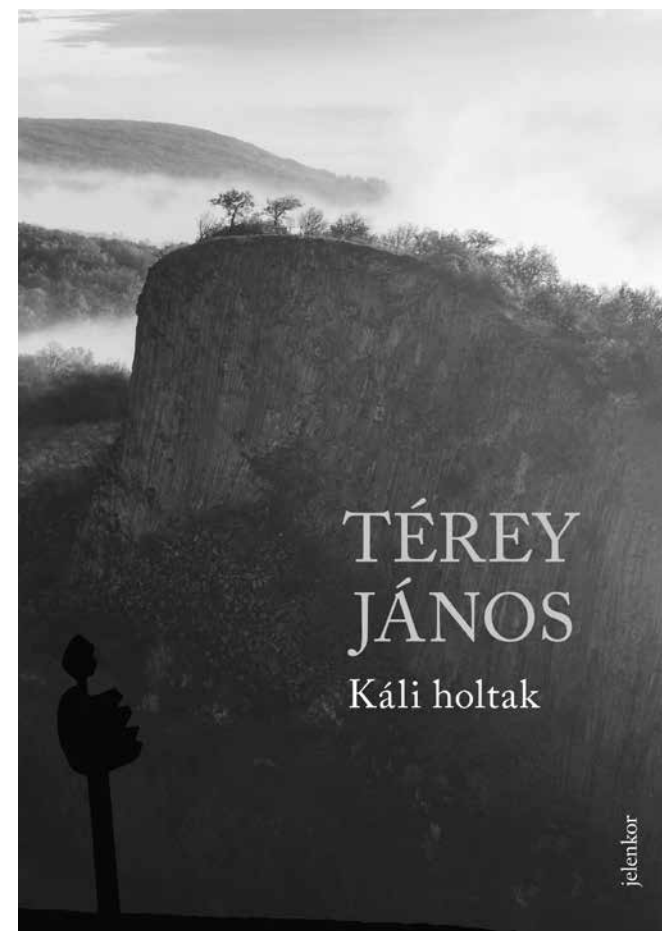
⁴ LOCKER Dávid Mátyás: *A tízmillió kompromisszum országa*, PRAE.HU, 2018. 10. 27.; elérhető: <https://www.prae.hu/article/10606-a-tizmillio-kompromisszum-orszagal>.

⁵ LAPIS József: *Kortárs fórum 2., Térey János: Káli holtak (1. epizód)*, Alföld Online, 2018. augusztus 16.; elérhető: <http://alfoldonline.hu/2018/08/kortars-forum-2/>.

gasztroturizmusról vagy épp Újpest és Kolozsvár múltjáról és jelenéről — vagy akár magatartásmodellekről, a művészeti világon belül és kívül. Lásd a „hamis és fullasztó” művekkel támadó profi kultúriparosokat (a fiktív König Attilától, a Térey-univerzum emblemikus figurájától a valóságos Daniel Kehlmannig); a „kulturális szemétkerakóhelyként” üzemelő online kulturális közegek véleményvezéreit; a *personal brand*jüket a közösségi médiában gondosan ápoló színésztársakat; a rendezvényjáró „értelmi-ségi hiénákat”; vagy a „kriptokonzervatív művészeti akadémia” kurzushű, börmellényes képviselőit. Vagy gondoljunk akár arra a jelenetre, amelyben Alex szellemes tipológiába rendezi a játzószótéri szülőket viselkedésmódjuk és „munkaruhájuk” alapján.

Izgalmas dinamikát kölcsönöz a regénynek, hogy a főhős-elbeszélő álláspontja sok esetben nem egyértelmű: Alex hol azonosul a kortárs művész egzisztenciális helyzetének és dilemmáinak közhelyes szólamaival, hol távolságot tart tőlük. A szomorú diagnózist jól ismerjük (és a regényről szóló kritikák szinte kivétel nélkül kiemelték): a művésznak elkerülhetetlenül kompromisszumokat kell kötnie a sikerért és az elismertségért, nevét és arcát kell adnia esztétikailag gyenge minőségű, de ügyesen hype-olt produkciókhoz, amelyek precízen kielégítik a rossz ízlésű fizetőképes közönség alacsonyrendű igényeit. Alex színpadi társa, Binder Livia — a Térey-univerzum szintén visszatérő figurája — is ilyesmire kényszerül, amikor elvállalja a Józsefvárosi Színház noir krimidarabjának női főszerepét. „Törölmetszett blöff”, jellemzi Alex, „földszintes, levegőtlen, igénytelen és gyáva”. Egyedül talán az menti a színésznőt (legalábbis a főhős szemében), hogy nem sorakozik fel azon művészek közé, akik „nyilatkozataikban megpróbálják tétmérközésnek ábrázolni a kompromisszumos fizetéskiegészítésüket”. Mi, olvasók persze már tudjuk: hamarosan elkészül a *Boldog Karit, Zsú!* című „*puha, érzelmes és vicces szinglifilm*” [*Átkelés Budapesten*], amely „valóságos *snow attack* lesz a jóízlés ellen” [*A Legkisebb Jégkorszak*] — Binder Livia és Csáky Alex főszereplésével... Fontos észrevenni (és a korábbi kritikák jobbára elmulasztották): a regény más pontjain a főhős-elbeszélő *nem* azonosul a szórakoztató művészet és az autentikus művészet ilyesfajta megkülönböztetésével, mert a művészeti értéket részben máshol helyezi el — a narrátor elgondolásai pedig legfeljebb csak ez utóbbi esetben esnek egybe a szöveget szervező és a főhőstől *finoman ironikus távolságot tartó* elbeszélői tudat meggyőződéseivel (*aka* világgép). Miről is van szó?⁶

Térey János epikai univerzumában a műalkotások (ritka) esztétikai sikeréért egyetlen dolog szavatol: a művészi gesztus és jelenlét erőssége. A *Káli holtak*ban három elképzelt műalkotást ismerünk meg, természetesen mindhárom Alex perspektívájából: a Borombovics Géza rendezte „előzőnlős” horrorsorozat (amely szintén a *Káli holtak* címet viseli), valamint a fiktív Füst Milán Színház két előadását, a Sulyok Mátyás-féle legendás „trianoni” *Hamlet*-rendezést, illetve a Gróf István-féle *Haramiákat*. A horrorsorozat dialógusai és jelenetei (kurzívált formában) beépülnek a regény szövegébe; a *Hamlet* különböző vendéglőadását Alex részletesen bemutatja (legalaposabban és a leginkább



értelmező módon a kolozsvári előadást a regény hatásos zárlatában), ugyanígy a *Haramiák* főpróbáján és premierjén történeteket. Érdekes módon a két darab szövegéből alig néhány mondat kerül át Alex monológjába — és ez a kevés is vagy olyan részlet, amely hangsúlyosan a rendezői koncepció révén került bele az előadásba (lásd például az Ady-verset a „trianoni” *Hamlet*ben), vagy a végső változatból *kihúzott* szövegrész. (Ez utóbbira Földes Györgyi hívta fel a figyelmet.⁷)

Az alkotók szándéka szerint mindhárom mű erős művészeti határátlépést valósít meg. Még a *Káli holtak* is, hiszen egy filmes zsáner honosítása mindig kockázatos művészi gesztus — már amennyiben az átvétel nem szolgál utánzást jelent. (Az „előzőnlős horror” ráadásul önmagában véve is „határátlépő” zsáner.) A klasszikus drámák *radikális* újraértelmezése értelemszerűen szintén kockázatos vállalkozás — eltekintve attól, ha éppen a radikális újraértelmezés elvárása a norma. (Alex szerint ettől nem kell félnünk: a kortárs magyar közzínházak unalmasan „óvatos

⁶ Idén augusztusban az Alföld online körkérdest intézett számos kritikushoz a *Káli holtak*kal kapcsolatban. Az alábbiakban néhány részt (kis változtatásokkal) átemelek a válaszaimból.

⁷ LAPIS József: *Kortárs fórum 3., Térey János: Káli holtak (2. epizód)*, Alföld Online, 2018. augusztus 22.; elérhető: <http://alfoldonline.hu/2018/08/kortars-forum-3/>.

műsorpolitikával” dolgoznak, a „rendetleneket” „elkaszálják vagy száműzik a perifériára.”) Ha a határátlépés erős művészi *jelenléttel* párosul, a műalkotás nem pusztán átlépi a konvencionális határokat, hanem megszünteti azokat — és érvényteleníti a határok fenntartásában érdekelt *esztétikai ideológiákat*.

A zombiapokalipszisnek ez nem sikerült: a regény szereplői (a kulturális „megmondóemberektől” a színészekig és magáig Alexig) folyamatosan a popkultúra, azon belül is a *trash* műfajok és a „valódi” művészet viszonyán lamentálnak — ahelyett, hogy átadnák magukat az erős élménynek, és értelmezői kapcsolatra lépnének a művel. Ez nem véletlen: a zsánorsorozat dialógusainak furcsasága, a jelenetek látszólagos művészi telítettsége azt a célt szolgálja, hogy elfedje a zavaros, átgondolatlan és művészileg hazug koncepciót. Alex eleinte bízik a sorozatban: a *Káli holtak* nem pusztán a művészi önkiteljesedést hozhatná el számára, de a férfi a főszereplő, Botond bőrébe bújva az önmegértés útján is előreléphetne. Minél többet ismer meg azonban a forgatókönyvből, és minél intenzívebb kapcsolatba kerül Boromboviccsal és a stábbal (a „káli kultúroligarcha” fantasztikusan ízléstelen kúriájának leírása — a Káli Árkádia kapuját csak a kiválasztottak léphetik át! — a regény egyik csúcspontja), annál világosabban látja: az inváziós horrorsorozat művészi és önaffirmációs tekintetben tévút. Ráadásul a veszélyesebb fajtából, az alacsony kulturális presztízűsű sorozat később akadályt jelenthet Alex közhízi karrierjében.

A *Haramiák* hasonlóképpen sikertelen vállalkozás: az erős színpadi jelenlét hiánya miatt („az eredeti darab átváltozását nem tudod megjeleníteni”, állapítja meg a dramaturg) az előadás összes formai gesztusa — a black metal zenekar felléptetésétől a „tűpontos” dialógustechnikáig — üres, hatásadás formabontásként lepleződik le, miközben az alkotói szándék szerint „szinte már klasszicizáló” feldolgozásról lenne szó. Ami ismét nem pusztán művészi vagy szakmai kudarcot jelent Alex számára: a férfi a szerep értelmező megtestesítése révén a felnőtté válás krízisével szertett volna (ismét) megküzdeni, hogy a színpadon kívüli életébe visszatérve (ha Alex esetében van értelme ennek az elválasztásnak) birtokba vehesse, saját képére formálhassa a rá kiosztott társadalmi szerepeket. Ez — többé-kevésbé — elmarad.

A *Hamlet* azonban sikerül, ami a másik két műnek nem. Nem utolsósorban azért, mert a darab szövege semmilyen (triviális) értelemben *nem szól* a trianoni traumáról, így a kérdéses jelentéseket az erős színpadi hatásokkal operáló rendezésnek és az átgondolt színészi játéknak kell *megérzésként*. Ezzel elbizonytalanítva, sőt lerombolva a „hagyományos”, politikai érdekek vezérelte Trianon-értelmezéseket. Alex víziója szerint a „társadalmi ügyeket képviselő”, valamint az emberi nyomorúságot *közvetlenül* ábrázoló (valójában persze nagyon is stilizált) művészet semmilyen körülmények között sem lehet sikeres. Hiszen hatásmechanizmusában nem az erős művészi jelenlétre támaszkodik, hanem a mű *témájára bízva* az értelemadás folyamatát: a közönség tagjai a megfelelő részleteket felismerve mechanikusan előhívják az unásig ismert ideologikus jelentéseket, miközben művészi értelemben *nem történik velük semmi*. Ezért bírálja Alex

a *Saul fiát*, mely filmben amúgy mellékszerepet játszott, és úgy általában mindenfajta közvetlenül „traumafeldolgozó”, az emberi nyomorúságot „kendőzetlenül felmutatni kívánó”, a férfi szerint egyenesen pornográf (vesd össze *A Legkisebb Jégkorszak* emlékeztető sorával: a módos művészek „éhező, fázó modelljeikről / Frappáns nyomorpornót forga[t]nak / Könnyezve”), vagy közvetlenül politizáló, „elkötelezett” művészetet. A *Hamlet* sikere abban áll, hogy elkerüli ezt a csapdát — ezzel fényesen igazolva Alex esztétikai meggyőződéseit.

A Térey-nagypikát szervező világgépet másutt *ironikus konzervatív antropológiának* neveztem.⁸ Ennek semmi köze a posztmodern iróniához (ennyiben talán félrevezető az „irónia” címke), jöllehet a *Káli holtak* néhány eljárása — a radikális eklekticizmus, a fikciós szintek metaleptikus egymásra nyitása, a zombisorozat és a regény közti fiktív tükörjáték — a posztmodern poétikákat idézi. (Ezt Smid Róbert⁹ és Orcsik Roland¹⁰ hangsúlyozta leginkább.) De csak idézi. A Térey-regények világában az identitás *elvileg* megteremthető, a széttartó személyiségalkatok egységes szubjektummá rendezhetők — az önmeghatározás azonban minden esetben a (saját aktuális szerepével és élethelyzetével azonosulni képtelen, „kallódó”) főhősök *feladata*. Az önmeghatározásnak egyetlen útja van: kapcsolatba kerülni a nem személyléptékű grandiózussal. Egyrészt a kontrollálhatatlan, emberi fogalmakkal ugyan leírható, de nem azokhoz igazodó természeti folyamatokkal, különös tekintettel a katasztrófaszerű pusztulásra és létrejövésre. (Lásd a regényben Alex nagy természetjárásait.)¹¹ Másrészt az ugyanilyen vak, grandiózus történelmi folyamatokkal, amelyek kultúrákat emelnek fel és pusztítanak el (gondoljunk csak a regényben folyamatosan érzékelhető terrorfenyegetésre mint a katasztrófa homályos előérzetére). Pontosabban (képi metafora következik!): a monumentális változások ellenállhatatlan erővel egymáshoz préselik a különböző kulturális alakzatokat. A Káli-medence mitológiáját és a 21. századi *upper class* gasztrokultúráját, az ironikus popkulturális zombikultuszt és a keresztény spiritualitást; stb. A világgép mélyen ironikus: *belül* kell állnunk a kultúra világán, hogy az identitásunkat megfogalmazzhassuk — mégis *kívülről* kell szemlélnünk a kulturális alakzatok bonyolult összefüggéseit és „harcát”, hogy megpillanthassuk a számunkra ismerős világ szerkezetét alakító erők működését. Ugyanis kizárólag ez a tudás és világszűrés stabilizálhatja a személyiségünket. Az így elérhető ön- és világmegértés persze nem jelent *tételes* vagy fogalmilag artikulálható önmeghatározást; ennyiben a Térey-hősök definíció szerint soha nem érhetik el a céljukat.

⁸ BÁRÁNY TIBOR: *Bóbíta, bóbíta, dance!* (Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak*), Alföld, 2016/12.; elérhető: <http://kulter.hu/2017/01/bobita-bobita-dance/>.

⁹ LAPIS JÓZSEF, *Kortárs fórum 2*.

¹⁰ LAPIS JÓZSEF: *Kortárs fórum 3.*, Térey János: *Káli holtak (3. epizód)*, Alföld Online, 2018. augusztus 28.; elérhető: <http://alfoldonline.hu/2018/08/kortars-forum-4/>.

¹¹ Például a 242. oldalon: „Látni vélem a lávaszökökutatok zubogását, hallani az ágak recsenését, a földbe csapódó kövek robaját; közben perzsel az eszelős hőség. [...] Milyen isteni harag az, amelyik így dúlja a földet! [...] / Ilyen szeretnék lenni. Ilyen perzselő és ellenállhatatlanul előretörő. És ilyen nyomot kéne hagynom. Beépülni. Rejtőzni, és úgy kerülni egyszerre csak legelőre.”

Kivételes esetben a művészet révén is kapcsolatba kerülhetünk a grandiózussal: a valóban erős művészi gesztusok révén a mű képes meghaladni az ideologikus világtérképeket és a hatásadás rácsodálkozást a szörnyűségekre, fel tudja mutatni a kultúrát és a világunkat ténylegesen alakító folyamatokat. A trianoni *Hamlet*ek ez (részben) sikerült. (De azért lásd Arató László megfontolandó észrevételeit az elképzelt rendezői koncepció és a regény poétikájának ellentmondásaival kapcsolatban.) Érdekes módon Alex csak a kolozsvári vendéglőadás idejére érti meg a darabot; ez a regény dramaturgiai végpontja, utána már csak a rövid álomjelenet következik Alex–Botond főszereplésével. Reznált lelki békéjének eléréséhez, miként *A Legkisebb Jégkorszak* Mátrai Ágostonja, alternatív utat választ: a *közösségi keretek között megvalósított* (jelen esetben: párkapcsolati) *intimitás* kiküzdését. Persze józan, „megnyugtató” szerelmi viszonya Lucával — túl motorbaleseten, utcai verekedésen és színpadi csonttörésen — igen messze áll Mátrai és Fruzsina idilljétől vagy attól a bensőségeségtől, amelynek Szemerédy Alma válhatott részesevé a svábhegyi istentiszteleten. Úgy látszik, a legalább részleges boldogság lehetősége csak egyszer adatott meg a Térey-hősöknek az életműben...

A művek ironikus (és konzervatív) világgépét a korábbi drámákban és verses regényekben jól tükrözte a „mindenki rezonőr” elbeszéléstechnikai alaphelyzete. A szereplők többé-kevésbé emelt, irodalmi dikciót használva cinikus élelátással jellemzik egymást és a helyzetüket, átgondolt reflexióikat olykor szentenciákban és költői képekben fejezik ki — és ha az egyik szereplő a fikció játékszabályai miatt minderre nem lenne képes (mondjuk, mert intellektuális vagy másféle korlátai nem teszik lehetővé számára a gondolat megformálását), az elbeszélő készségesen a segítségére siet. Ennek a szabad függő beszéd alkalmazása volt a legfőbb eszköze; de olykor egy-egy (idézőjelekkel kiemelt, egyértelműen a figurának tulajdonított) szereplői megszólalás esetén is a szereplői szólam mögött álló elbeszélő hangját hallottuk.

A *Káli holtak* továbbörökíti ezt a szerkezetet — azzal a lényeges különbséggel, hogy ezúttal a mögöttes elbeszélői tudat nem különül el formailag a legfontosabb szereplői szólamtól, Alex szólamától; tudniillik első személyű elbeszéléssel van dolgunk. Mindazonáltal az ironikus distancia jól érzékelhető.¹² (Erre többen is felhívták a figyelmet, mások közt Bene Adrián¹³ és Valuska László.¹⁴ A főhős és az én-elbeszélő közti távolságról lásd Márton László friss tárcáját.¹⁵) Az elbeszélői alaphelyzet is erre utal: Alex mintegy időben elcsúsztatott élő közvetítést ad a saját életéről — hol élőszóban, hol konvencionálisan irodalmiasra formálva, hol a kettő között —, ő maga beszélgetti az egyes szereplőket, illeszti be a szövegbe más művek töredékeit, és végez további narrációs műveleteket. Ez azonban nem reálisan elképezhető forgatókönyv: a *Káli holtak* szövegét nem tekinthetjük sem valóban elhangzó monológoknak (kinek mesélné el a vele történeteket Alex pár órá[s?] csúszással, és miért tenne ilyet?), sem a főhős tudatfolyamának (annál azért Alex erősebb kontrollt gyakorol az elbeszélés felett), így kénytelenek vagyunk mögöttes elbeszélői tudatot feltételezni. Ez a tudat működteti a narrációs

masinériát, és beavatkozik a folyamatokba, amikor szükségét látja. Alex persze nem csupán abban az értelemben rezonőr, mint minden Térey-hős; feltehetőleg gyakrabban esik egybe a szemlélete a regény világgépével, sőt, olykor a szerzőével is egyezik a véleménye (mármint a Térey János nevű közszereplőével, aki a 2018-as POSZT programjának összeállítójaként gyakran nyilvánult meg színházi ügyekben) — de nem minden esetben.

A *Káli holtak* magas szinten megvalósítja mindazt, ami miatt Térey János korábbi epikai műveit nagyra tartottuk; és *ha jól értjük* a regényt, lenyűgöző olvasmány. De a vegyes kritikai fogadtatás világosan jelzi a szerző döntéseinek esztétikai kockázatait. Az első személyű, kvázi-naplóregényszerű elbeszélés automatikusan előhívja az elbeszélői pozíció „valószínűségével” (vagy legalábbis egyértelműségével, könnyen áttekinthetőségével) kapcsolatos elvárásokat. Ha értelmezésünk szerint a regény arra utasít bennünket, képzeljünk el egy harminc körüli színészt napjaink Magyarországon, akkor nem fogjuk érteni, miért beszélnek olykor idegesítően „modorosán” a szereplők, és mit keresnek a regény szövegében egy fiktív (és ebben a formájában soha meg nem valósuló) zombisorozat dialógusainak töredékei. (No meg miért bukkan fel egyre-másra a rejtélyes Bókay, „a Ferencváros legendás edzője”, amikor Alex sorsa éppen rosszabbra fordul...) Ha az első személyű elbeszélő tetelesen kifejti, mit gondol a kortárs színházról, és ez a vélemény olykor kísértetiesen emlékeztet a hús-vér szerző interjúira, akkor az olvasó úgy érezheti: a mű esztétikai értékét (legalább részben) az határozza meg, hogy elég eredeti-e ez az elgondolás, kellőképp újszerű perspektívát nyit-e a kortárs magyar színházi világra, esetleg *igaza van-e* a főhősnek és a szerzőnek. (Lásd a Kétlámpás színikritikai blog szerzőinek izgalmas vitáját Térey Jánossal és Csáky Alesszel.¹⁶)

A regény főhőse így határozza meg a Térey-féle (poszt-posztmodern) irónia alapszerkezetét (bár nem *mondja*, hogy ezt csinálná): „idézőjelbe tesszük, de nem röhögjük ki”. *A Legkisebb Jégkorszak* és a *Káli holtak* pontosan kijelöli a következő erős Térey-művek számára: az idézőjelek is láthatók legyenek, és az olvasó se akarjon mindenben röhögni.

¹² Mutatok egy példát. A 301. oldalon ezt olvassuk: „Aztán elhallgatok, mer tudom, hogy Nórának újabb barátja van. Tudunk a múltbeli barátairól, de múltkor Tabáni Janika látta a metrón egy lánnyal. Nóra a sarokban ült, a mellre lévő ülés foglalt volt. Vele szemben állt egy huszonöt év körüli, *dacos tekintetű* lány. Nóra a *lány farmernadrágjának elülső zsebébe süllyesztette a hüvelykujját, és olyan beszédesen nézett föl rá, hogy a jelenet nem szorult magyarázatra. Egyszerre volt az a mozdulat birtokló, provokatív és fuldokolva szerelmes.*” (Kiemelések tölem.) Itt nyilvánvalóan nem Alex beszél, nem ő inszcenirozza a jelenetet, hiszen ott sem volt, és nem az ő perspektívájából látjuk a szereplőket.

¹³ BENE ADRIÁN: „Addig jó, amíg a szerep védettségében vagy”, Jelenkor, 2018. augusztus 8.; elérhető: <http://www.jelenkor.net/visszhang/1091/addig-jo-amiga-szerep-vedettsgeben-vagy>.

¹⁴ VALUSKA LÁSZLÓ: *A zombiapokalipszis a színészt és a Káli-medencét is bedarálja*, Könyves Blog, 2018. június 22.; elérhető: https://konyves.blog.hu/2018/07/22/terey-janos_kali_holtak.

¹⁵ MÁRTON LÁSZLÓ: *Képernyőhős színpadi próbán*, Bárka, 2018. november 12.; elérhető: <http://barkaonline.hu/utoer/6249-marton-laszlo-tarcai>.

¹⁶ *Káli holtak*, Két Lámpás, 2018. július 25.; elérhető: https://ketlampas.blog.hu/2018/07/25/kali_holtak.