

KEMENSZKY

Rapper a kávéházban

– Térey János kétféle hagyománya –

I. A nagyvárosi líra

A legpestibb költő

Első kötetében, az 1991-es *Szétszórátás*ban Térey János két olyan szerzőt jelöl meg egy-egy erőteljes gesztussal, akiket saját lírája orientációs pontjának tart. Az egyik Szomory Dezső, akihez a *Szomory* című vers szól (amelynek egy változata *Vizit* címmel *A természetes arroganciába* is bekerült), a másik pedig Ady Endre, akitől – bár a névelőt elhagyja belőle – a *Szétszórátás előtt* című kötetzáró vers címét kölcsönzi. Nem meglepő tehát, hogy a Térey-recepció már a legkorábbi darabjaiban is keresi a kapcsolódási pontokat ezekkel a szerzőkkel. Az Ady-hatáshoz általában a költő szerepéről való felfogás, a versbéli beszélő pozíciója felől szokás közelíteni: Peer Krisztián kiválasztottságba vetett hitről, Nagy Gabriella pedig vátesz attitűdről, illetve messianisztikus megszólalásmódról beszél.¹ Szomory kapcsán pedig a nyilvánvaló nyelvi hatás fölemlítése kötelező, amelyet már Jászberényi József, a Térey-költészet egyik első recenzense hiánytalanul összefoglalt: „[Szomory hatásáról tanúskodik a] jelzőhasználat technikája mellett a dekoratív stilizáltság, a gyakran modorosságba érő versbeszéd, az új mondatszerkesztési elvek keresése és alkalmazása, az intellektualizáló artisztikum és a rontott-romlott pesti nyelv használata”.²

Elsősorban talán Szomory kánonbéli helyének tudható be, hogy más szempont csak elvétve kerül elő a recepcióban – pedig a korai versek utalásai mellett Térey 2008-ban publikált esszéje³ is bizonyítja a Szomory-hatás meghatározó jelentőségét. A „*Páriz! Páriz!*” nem csupán Szomory műveiről, hanem legalább annyira egy jellegzetes karakterről is szól: „a Király utcai kispolgár-milió, a lipótvárosi nagypolgárság meg az angol arisztokrata szeánszok” költőjéről, aki a kávéházban olvassa az első világháborúról szóló tudósításokat a hírlapokban, hogy aztán otthon „operát írjon” belőlük.⁴ A jellegzetes figurát pedig jellegzetes tér veszi körül: a kiegyezés utáni gazdasági fellendülés „világvárosi” Budapestje, amelyben – természetesen az óriási társadalmi különbségek, a társadalmi mobilitás hiánya és az ezekből következő dzsentrifikáció mellett – virágzott a polgári kultúra, fejlődött a tudományos és a művészeti élet. Bár Szomory több szálon kötődik a *Nyugat* első nemzedékéhez – 1911-ben a

¹ Peer Krisztián: „Szerep és szerelem”. In: *Jelenkor*, 1994/1., 91-93. Itt: 92.

Nagy Gabriella: „Az alattvalói birtok”. In: Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak – Közelítések Térey Jánoshoz*, L'Harmattan, 2009, 73-79. Itt: 74, illetve 76.

² Jászberényi József: „Az arrogáns túlélő”. In: *Alföld*, 1993/7., 84-86. Itt: 85.

³ Térey János: „«Páriz! Páriz!» – Szomory Dezső, avagy a megrendülés”. In: *Teremtés vagy sem*, 13-34. Az írásra ezentúl e kiadás oldalszámai alapján hivatkozom.

Első megjelenés: *Holmi*, 2008/1., 49-58. Online elérés (2012. november 24.):

<http://www.holmi.org/2008/01/terey-janos-pariz-pariz>.

⁴ *Teremtés vagy sem*, 23-24.

Nyugat adja ki *Ünnep a dühöngőn és egyéb szerelmek* című kötetét –, majdnem tíz évvel idősebb Adynál, és mi sem áll távolabb tőle, mint Ady nemzeti sorskérdésekkel foglalkozó gondolkodása. Térey szerint apolitikus volt,⁵ azonban a világpolgár jelző jobban illik rá: egy bohém és gazdag polgárfiú, aki megtehetette, hogy huszonegy évesen Párizsba költözik a katonai szolgálat elől, majd onnét tovább Londonba, hogy csak 1906-ban, tizenhat év után jöjjön haza.

Térey nem csupán Szomory irodalmi nyelveszményét veszi át, vagyis nemcsak az a célja, hogy egyszerre legyen „dekoratíván stilizált”, „intellektuálisan artisztikus” és a „rontott-romlott pesti nyelv” használója – ha így volna, valószínűleg egyfajta Weöres Sándor-i nyelvet keverne pesti szlenggel, hiszen ma ez az, ami először eszünkbe jut, ha stilizált és artisztikus lírára gondolunk. Térey nem csupán egy már régen is létezett nyelveszményt elevenít fel, hanem egyúttal magát azt a nyelvet is feleleveníti, amelyen az a bizonyos nyelveszmény korábban kifejezésre jutott: vagyis átveszi Szomory szókészletét és megszólalásmódjait is. Ez a – nevezzük így – nyelvi kettős látás különféle módokon valósulhat meg. Egyfelől létrehozhat nyelvi montázsokat, amelyekben felváltva, mintegy egymás ellen kijátszva állnak a két történelmi korszak jellegzetes szavai, pl.: „kedvenc kommersz filmjére vált jegyet, két és fél óra intimus élvezetre készül” (*Café Commerce*)⁶ – ez a megoldás a két megidézett korszak különbözőségére hívja fel a figyelmet. Másfelől a nyelvi kettős látásból adódó másik jellegzetes eszköz a helyettesítés, amikor egy régi forma egy mai *helyett* áll. Ez nemcsak főnevekkel, hanem akár nagyobb nyelvi egységekkel is megeshet: ilyen az „Ó, csitulna végre” fordulat az *Exkluzív vacsora*⁷ című versben. Ez a gesztus a megidézett korszakok közti lényegi azonosságot mutatja fel.

A nyelvi kettős látás eredményeképpen olyan versvilág jön létre, amely egyfelől absztrakt, hiszen a megnevezett konkrét(nak tűnő) valóságelemek (pl. „wurlitzer”, „sarki fűszeres”, de akár: „Főkormányzóság”, „Elcsatolt Részek”) mindig valami másra mutatnak, vagyis hangsúlyozzák, hogy ők csak helyettesítők, hogy csak esetleges és pillanatnyi instanciái valami másnak. Másfelől viszont ez a versvilág nagyon is konkrét, hiszen két ténylegesen létező korszak jellegzetes jegyei íródnak benne egymásra: Térey Budapestje (vagy a harmadik kötet címét parafrázálva: „a valóságos Budapest”) egyszerre a századforduló és a rendszerváltás Budapestje, hiszen a nyelvi megidézés nemcsak egy nyelvet, hanem természetszerűleg az azt beszélők egész világát idézi meg. Kemény István szerint éppen e

⁵ *Teremtés vagy sem*, 22.

⁶ *A természetes arrogancia*, 16.

⁷ *A természetes arrogancia*, 35.

történeti dimenzió által kerül Budapest Térey költészetének középpontjába: „[Ő] a legpestibb költő most. [...] Nála ugyanis ott bujkál a pestiség és a pesti irodalom legalább százéves teljes hagyománya”.⁸ Ez a hangsúlyos „pestiség” a reáliák állandó jelenlétében nyilvánul meg: Térey szinte mániákusan valamilyen – létező vagy valaha volt, de mindig konkrét – helyszínt jelöl meg a versbéli szituáció helyéül. Álljon itt néhány példa *A természetes arroganciából*: „Csödület a Teréz-templomnál” (*Café Commerce*); „Az Újlipótvároson át. Ismét utazom” (*Aljas, ugye? elbírom ezt*); „Tehát hétkor Savoy” (*Party Zone*); „A Phönix és a Hollán utca / sarkán beleélnék a tavaszba” (*Felmutatom a gyászt*).⁹

Nem véletlen, hogy bár az első három Térey-kötet versszituációinak döntő többsége valamilyen harcban álló, széthullóban lévő világot ábrázol, amelyben a vers mindenkor beszélője állandóan saját erejét, életrevalóságát bizonyítja, a kritikusok egy része világosan kihallott ezekből a versekből egyfajta nosztalgiát. Ezt a gondolatot odaérthetjük a Térey „pestiségét” hangsúlyozó Kemény István az imént idézett szavai mögé is; explicite azonban először Peer Krisztián írta le, hozzátéve, hogy szerinte a nosztalgia Téreynél „a világban való megmaradás” egyik eszköze.¹⁰ A legjobb leírást azonban kétség kívül Bodor Béla adta, amikor a nosztalgiát Térey irodalmi programjának elemeként írta le:

Az időbeli visszatérés a századfordulóhoz, a *Nyugat* előtti időhöz azonban nemcsak általános polgári nosztalgia, hanem irodalmi másként gondolkodás is egyben. [...] Az idő tájt létezett a magyar irodalomban egy valódi nagyvárosi lét irodalmi eszményeire való törekvés, irányzat is. Ehhez kíván kapcsolódni Térey, elkerülve Ady Endre túl nagy lélegzetét és sorskérdéses súlyosságát [...] Persze ugyanez a sorskérdésballaszt terhelte a kor magyar irodalmának minden irányzatát [...] Térey tehát épít egy fiktív hagyományt (részben a meglévő toposzokból), amely Szomory Dezsőhöz, Bródy Sándorhoz, Kóbor Tamáshoz, Molnár Ferenchez és másokhoz kapcsolódik; egy polgári-bohém, a lipótvárosi, szemita jelzőkkel és kávéházak, kuplerájok helyszíneivel jellemzett életforma (epikusan átgondolt) világának költészeti re(?)konstrukcióját.¹¹

Mint látható, Bodor nem csupán megadja azt az irodalmi hagyományt, amelyhez Térey kapcsolódni akar, hanem egyben rá is mutat fikciós mivoltára: kérdéses, hogy a századforduló Budapestjén adottak voltak-e az eszmény életté válásának feltételei, magyarán hogy voltak-e igazi bohémek. A kérdés megválaszolása itt most nem feladatom – ha pesti bohémek talán

⁸ Kemény István: „Túlutazni Varsót”. In: *Magyar Napló*, 1993/7., 40.

⁹ És még néhány cím: *Repríz*, *Kálvin tér*; *Ez Óbuda, más erkölcs, más vétőjog*; *Orczy-kert*; *Király utcai panasz*.

¹⁰ Peer Krisztián: i.m. 91.

¹¹ Bodor Béla: „Valóságos fikció”. In: *Erővonalak – Közelítések Térey Jánoshoz*, 37-45. Itt: 44.

nem is voltak, az eszmény egészen biztosan létezett. A nosztalgia sosem egy valóban aranykorként létezett aranykorba vágyik; ha pedig Szomory Dezső Budapestje valójában sokkal inkább a katonaszökevényként megismert Párizs és London, az sem változtat a lényegen – ő és Térey a valódi nagyvárosi lét irodalmi *eszményében* osztoznak.

A kávéházi írótól a lábadozóig

De mi is pontosan ennek az eszménynek a tartalma? Térey verseit olvasva az tűnik célszerűnek, hogy a kérdéshez először a kávéházi író figuráján keresztül, illetve a „kávéháziság” mint életforma felől közelítsünk. A téma felbukkan már a *Szétszóratásban* is (A *Centrál teraszán*), A *természetes arroganciában* pedig már központi szerepet kap. Néhány példa: „A délutáni obskúrus zshivaj, / az enervált arcok a karzaton. [...] Csak lepusztult / falikarok, rozzant lambéria: // egykor kávéház.” (*Minden érvényes indulat*, 4); „Ezerkilencszázhetven / óta érintetlen hely. [...] A pincérnő egy // összezúzott csésze fölött pizmog [...] Dél / óta szakad a hó, ez rövidesen / demoralizálni fogja a személyzetet” (A *demonstrátor újra itthon*).

A kávéháznak több olyan jellegzetessége van, ami miatt a testet öltött polgári életeszménynek tekinthetjük – nekünk most a kávéházi író figuráját keresve kettő fontos. Az egyiket Kovács Krisztina így foglalja össze: „A kávéház a magán- és a köztér keveréke, amely a polgári lakás kihelyezett részeként egyrészt intim, személyes térként működtethető, másrészt a látás, nézés, a panorámát biztosító elrendezés révén állandó részvételt biztosít a köztérben.”¹² Vagyis a kávéház a polgári életeszmény *kettősségét* fejezi ki: egyszerre hangsúlyozza az individualitást és a közösségiséget, vagyis egyfelől a polgár szabadságát, másfelől azt a keretet, amelyen belül ez a szabadság értelmet nyer. Ez a félig privát, félig közösségi jelleg hozza létre a kávéházi író: az élet sodrása állandóan körülveszi, tehát a téma mintegy tálcán kínálja magát, másrészt viszont minden feltétel adott ahhoz, hogy dolgozni tudjon. A kávéház tehát az írónak egyszerre otthona és munkahelye.

A másik fontos jellegzetesség elsősorban nem is a kávéházhoz, hanem magához a kávéhoz kötődik. Ahogy Gyáni Gábor Jürgen Gerhardst idézve rámutat, a polgári kultúrában „a kávé józanná és éberré tevő hatása megfelel a modern fejlődést kísérő protestáns etika elveinek: a józanságnak és a mértékletességnek. A kávé ezzel egyúttal a kulturális síkon fellépő racionalizmus és a protestantizmus kémiai-farmakológiai megfelelője. A két dimenzió

¹² Kovács Krisztina: „A tér alakzatai – Hunyadi Sándor: *Szűrve, habbal*; Nagy Lajos: *Budapest nagykávéház*”. In: *Forrás*, 2009/10., 103-108. Itt: 104.

összhangban áll egymással, és együtt konstituálja a racionális, érzelmeit uraló és józanul tervező embert”.¹³ A kávé tehát elsősorban nem élvezeti cikk, hanem eszköz: dologra serkent, munkára ösztönöz.

Ebből következően a kávéházban ülő író nemhogy nem dologtalan naplopó, hanem egyenesen mintapolgár: a kávéházba elsősorban azért jár, hogy dolgozzon. Ezt pedig a közösség is tudja – és azzal fejezi ki, hogy az írónak kellő anyagi fedezetet biztosít ahhoz, hogy egész nap a kávéházban ülhessen. Vagyis az író a társadalom megbecsült tagja – ismét csak: a kávéházi író *eszménye* szerint.

Fentebb a „nyelvi kettős látás” kapcsán azt írtam, Térey verseiben egymásra íródik a ’90-es évek, illetve a századforduló (nem történelmi, hanem Szomory szemüvegén keresztül eszményinek látott) Budapestje. Azonban ez a két Budapest rendkívüli módon különbözik egymástól – ezért van, hogy Térey kávéházisága csak nosztalgia, amelyet ha megpróbál valósággá változtatni, állandóan kudarcot vall. A már idézett helyek *A természetes arroganciából* egytől egyig erre mutatnak rá: Térey nem „belelátja” a ’90-es évek kávézóiba a századforduló kávéházi kultúráját, hanem ez utóbbit eszményként állítja, és összevetve a valósággal értékvesztést állapít meg. „A kávéházak éráját lekéstük, / eszményi kulisszákra úgyse lelsz” – szól a megállapítás (*Kensington High Street*).¹⁴

Azonban nemcsak a kávéház intézményének eszménye és valósága között van óriási távolság, hanem – részben ebből következően – a kávéházi író eszménye és valósága között is. Egyfelől Téreynél a kávéház valóban az értelmiségre jellemző helyszíneként jelenik meg: „itt épp a szellemi elit veszi / birtokba a területet” (*Minden érvényes indulat*, 4), a kávé pedig valóban elsősorban nem élvezeti cikk, hanem az éberséget fokozó doppingszer, amelyhez a vitalitás, az aktivitás képzete társul: „Ma féltucat fekete mozgatott meg / és a jótékony esőzés terelt” (*Túlutazni Varsót*). Másfelől azonban Téreynél a kávéház gyakran inkább tűnik menedéknek, semmint választott otthonnak. Ilyenként jelenik meg a *Termann hagyományai Vesztegvár* című novellájában, ahol a hős azért megy a Newyorkba, hogy ne a lepukkant albérletében, gyűlölt albérlőtársai között legyen.¹⁵ Egy másik jellemző példa pedig A

¹³ Idézi Gyáni Gábor: „A kávéházba járó polgár”. In: *Budapesti Negyed*, 1996/2-3., 67-78.

Online elérés (2012. november 25.): <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/gyani.htm>.

¹⁴ Egy Téreyvel készült beszélgetés beszámolójában ez így jelenik meg: „[Térey] visszaemlékszik azokra a napokra, amikor a karzaton ülve itták a kávé az Eötvösben, na persze nem porceláncsészéből, hanem műanyagpohárból, mert akkor bizony ez volt a kávéházi kultúra.” Szekeres Dóra: *Térey terei*. Litera.hu, 2010. október 28. Online elérés (2012. november 25.): <http://www.litera.hu/hirek/terey-terei>.

¹⁵ *Termann hagyományai*, 34. Az imént idézett beszámolóban: „A ’89-es New York a nyolcvanas évekbe átmentődő hetvenes éveket konzerválta, a maga megfizethetlenségével mégis mindennapi luxust jelentett számukra. Térey talán egyetlen alkalmat tud felidézni, amikor ettek ott. Mivel nem nagyon voltak más helyek, ahova járhattak volna, tényleg minden idejüket ott töltötték”.

valóságos Varsó kötet *Kávéforrás* című verse – ez azonban más szempontból is fontos lesz, ezért érdemes teljes terjedelmében idézni.

Kávéforrás

Rejtse arcom dupla ablak,
sűrű függöny, vaskos oszlop!
(Futni vérágas szemekkel
forró utcák zezzugán át,
árnyat s nyugtot esdekelve.)

Kávéforrás, rácsos erkély:
kákabélü konzumensek
migrénűző gyógyhelye.
Füstöt fújok önfeledten
mind a négy sarok felé;

első kortyom és az első
ernyeteg ürítkezés –
elfoglalni és belakni
gőgösen e tág hodályt.
Töltekezni dögrovásig,

főlfalni a délutánt,
akár egy lötytyedt narancsot.
Forgóajtón átzuhanva
szembesülni a homállyal
s kóbor ebként járni benne.

Az első versszak alapján világos, hogy a kávéház itt valóban menedékként szolgál. Ez a kávéház nem eszményi, azonban a vers beszélőjének – mivel maga sem eszményi életet él – éppen megfelel: ahogy a homály, úgy a bezártság érzetét erősítő jelzők (*dupla* ablak, *sűrű* függöny, *vaskos* oszlop, *rácsos* erkély) is egy olyan teret rajzolnak meg, amely alkalmas arra, hogy az ember elrejtőzzön benne. A beszélőről azonban nemcsak azt tudjuk meg, hogy menekül, hanem valami mást is: hogy éppen lábadozik. A vérágas szemek, a kákabélűség és a fejfájás, ha nem is feltétlenül a másnaposság, de legalábbis a kialvatlanság tünetei. A kávéház így nemcsak menedék, hanem kórház is, amit a „gyógyhely”, illetve a ma már talán csak kórlapokon használt „ürítkezés” szó jelez. A kórházi környezetnek megfelelően a kávé sem doppingszerként, hanem gyógyszerként jelenik meg: nem fokozza az aktivitást, hanem csak beindítja a beszélő leállt anyagcseréjét.

A lábadozás egyébként *A valóságos Varsó* egészének meghatározó motívuma. Az epikus ívű kötet két, többé-kevésbé jól elválasztható versbéli beszélővel dolgozik: egy harcoló és hősie, ebből kifolyólag viszont sokszor megfáradt vagy sebesült férfival (aki néhol Termann néven jelenik meg), illetve egy hol gyógyszerészként, hol medikaként megjelenő, a hősről gondoskodó nővel. Néhány példa: „Föltépem a gyógyszalon szárnyasajtját, / a lábadozók nélkülem szuszogjanak.” (*A viszketegség*); „Emeljétek föl a csatakos testet, / polcoljátok föl a legény törődött tagjait!” (*Alvégi származás*); „Fáradt barátomat kísérem, / akiben túl sok a szemérem. // Tisztátalan védecemet: / oltalmára esküt teszek” (*Gyógyászat és gyógyszerészet*).

Miért fontos ez a lábadozás? Azért, mert Baudelaire Poe-értelmezése óta a lábadozó a modern nagyvárosi művész alakmása. Baudelaire 1863-as, *A modern élet festője* című

tanulmányában Constantin Guys festészetén keresztül tesz kísérletet a modernség, illetve a modern művészfigura megragadására. Az írás egy pontján kitér Poe *A tömegek embere* című elbeszélésére is, és így foglalja össze a tartalmát: „Egy lábadozó a kávéházi ablak mögött kedvtelve nézegeti a tömeget s gondolatai elvegyülnek azzal a sokféle gondolattal, melyek a körötte tolongók fejében kavarnak. Tegnap még a halál árnyéka borította s most gyönyörrel habzsolja az élet minden csíráját, minden leheletét; minthogy már ott tartott, hogy mindent elfelejtsen, szenvedélyesen emlékezni akar mindenre.”¹⁶ A lábadozó – mivel örül, hogy él – *gyermeki* kíváncsisággal figyeli a környező világot. És éppen ez a kíváncsiság, a felnőttkorba ágyazódó gyerekkor teszi a művészt is: „a zsenialitás nem más, mint önként visszahívott gyermekkor, gyermeki szellem, amely, hogy kifejezhesse magát, most már férfihanggal és elemző ésszel rendelkezik, melynek segítségével rendezni képes az akaratlanul is felhalmozott emléktanyag roppant tömegét.”¹⁷

Persze Baudelaire nem azt állítja, hogy Constantin Guys ténylegesen sokat lábadozna – a kép az ő szándéka szerint csak hasonlat, ami éppen azok számára akarja világossá tenni, „milyen érzés” művészhöz lenni, akik maguk nem művészek. Azonban a lábadozóként elképzelt művész képében ott rejtőzik egy másik gondolat is, amelyet a fentebb ideálisan megrajzolt kávéházi író képével nem egyeztethető össze: nem kizárt, sőt, valószínű, hogy a művész olyankor is képes értékes műalkotást létrehozni, amikor éppen lábadozik. Innentől pedig szabad az út a rendezetlen életet élő, bohém művész képe felé, amely éles ellentétben áll a jó módú és erényes mintapolgárként megrajzolt kávéházi író képével. Ez a váltás megy végbe a szemünk előtt a *Kávéforrásban*: ez a költő szó szerinti értelemben ugyan kávéházi, azonban a mintapolgárságnál mi sem áll tőle távolabb. A rendezetlen élet, az éjszakázás, a botrányokozás alapvonása a Térey-versekben megszólaló figuráknak. Egy-egy példa *A természetes arroganciából*, illetve *A valószínű Varsóból*: „Botrányhős: [...] A lábához helyezi a megürült brandysüveget, öt perc múlva rúgja föl egy gennyes jelenet alatt. Kishíján kidobják.” (*Café Commerce*); „Megillet, hogy leállítsam a vicinálást / a városka mesgyéin, acsarkodhatok / a túloldal kifent csempészeivel. / Üvölni fogok a restiben” (*A donor jogai*).

Ebben a dolgozatban az a célom, hogy két, látszólag nagyon különböző irányból ragadjam meg Térey János művészi attitűdjét. Ebben az első részben egy olyan irodalmi hagyomány felől közelítettem, amelynek központjában a „nagyvárosi lét irodalmi eszményeire” való

¹⁶ Baudelaire: „A modern élet festője.” In: Vayer Lajos (szerk.): *Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 129-163. Itt: 134-135.

¹⁷ Baudelaire: i.m. 135.

törekvés áll. Ezért a középpontba egy ezekhez az eszményekhez nagyban kötődő alakot, a kávéházi költőt állítottam. Érdekes módon a figura nem torzult el a felismerhetetlenségig a Térey-versekkel való összevetés során: csupán annyi történt, hogy a gazdag mintapolgár helyére a botrányhős figurája került. Ezzel párhuzamosan a századforduló Budapestje egyre inkább a háttérbe szorult, hogy átadja a helyét egy másik világvárosnak: Baudelaire Párizsának. Az összevetést lehetne folytatni, azonban a botrányhős figurájával olyan ponthoz érkeztünk, ami lehetőséget ad egy éles szemléletbeli váltásra. Míg a Térey-életmű első három kötetét egy magasirodalmi hagyomány kontextusába helyezve értelmeztem, addig a következő két kötetet, a *Tulajdonosi szemléletet* és a *Térerőt* egy merőben más irányból: a popkultúra felől közelítve fogom tárgyalni. A botrányhős – engedve a kísértésnek, amelyet a két kötet záróciklusa jelent az értelmezőnek – rapperként fog újra felbukkanni. Úgy gondolom, a két merőben más közelítési mód együtt többet árul el Téreyről, mint bármelyik önmagában.

II. A popkultúra

„Komoly” vers és rap-szöveg

Térey János a '90-es években két verseskötetébe is – az 1997-es *Tulajdonosi szemléletbe*, illetve az egy évvel később megjelent *Térerőbe* – belevett egy-egy olyan ciklust, amelyek rapszövegeit tartalmazzák. A gesztus mindenképpen kettős. Egyfelől *beemel*, vagyis lírája részeként határoz meg olyan szövegeket, amelyeket a befogadók maguktól nem sorolnának oda. Vagyis – ahogy Bedecs László írja –: „[Térey] azt várja az olvasótól, hogy ezt a beszédmódot tekintse a költői arc megkerülhetetlen részének.”¹⁸ Másfelől viszont Térey *el is szeparálja* ezeket a verseket a többitől azáltal, hogy külön ciklusba teszi őket, és méginkább azzal, hogy ezeknek a ciklusoknak olyan címet ad, amellyel azt sugallja, hogy a benne foglalt versek „mégsem” a kötet integráns részei: a *Tulajdonosi szemlélet* rapszövegeit az *Appendix*, a *Térerő* hasonló műveit pedig a *Bonus Track* című ciklus közli.

Ehhez a kettős gesztushoz a recepció is kétféleképpen viszonyult. Az imént idézett Bedecs László szerint a rap-versek „minden probléma nélkül” beleillenek Térey költői profiljába, olyannyira, hogy azon sincs mit csodálkozni, hogy „a rap-szerű versformálás lassan a «komoly» versekbe is átszűrődik.”¹⁹ A másik oldalon Nagy Gabriella áll, aki már a *Tulajdonosi szemléletben* érzékeli ezt az „átszűrődést”, azonban őt a leghatározottabban

¹⁸ Bedecs László: „Bájos erőbeszéd”. In: *Élet és irodalom*, 1999/18. (május 7.), 15.

¹⁹ *uo.*

ijeszti: „A rapnótafa-stílus óhatatlanul egyre nagyobb teret kíván magának, így hát csak remélni lehet, hogy a költők égi vigyázói e tehetséges «kemény rímelőt» megóvják attól, hogy aktuális emberré, ügyes és nagyon népszerű kismesterré váljon.”²⁰ Nagy Gabriella nem utasítja el explicite a rap-szövegek beemelését a kötetbe, a szavai mégis azt sejtetik, hogy úgy gondolja, a költészetnek mint olyannak határozottan jót tenne, ha az ilyesmitől távol tartaná magát.

Különböző értékítéletük ellenére a két kritikus ugyanazt állapítja meg: Térey rap-szövegeinek stiláris jegyei fel-felbukkannak a kötetek más verseiben is; bár a „komoly” és a rap-versek alapvetően különböznek (hiszen könnyen elkülöníthetők), elkezdtek összecsúszni, határvonalaik már nem olyan élesek. Bár mind Nagy, mind Bedecs csak az egyik irányt, a rap-szövegekből a „komoly” versekbe való stiláris „átszűrődést” emeli ki, a folyamat a másik irányban is végbe ment. A *ganxta*, aki ezeket a rap-szövegeket jegyzi, valóban *lyrical* (v.ö. *Az utca hírmondója*): a szövegeit szervező alapesztusok (a szidalmazás, illetve a nőt megalázó, kihasználó macho szexualitás tematizálása) ugyan valóban a raphez kötődnek,²¹ azonban közel annyiszor utal a magas-, mint a populáris kultúra elemeire. A Ganxta Zolee és a Kartel mellett²² felbukkan József Attila is,²³ Godfather Termann pedig nem a FILA Rap Jam, hanem a Téli Könyvvásár megaásza (*Az utca hírmondója*), aki Hannah Arendtet és Heideggert emlegeti (*Iskola a tűréshatáron; Idegenrendészet*). Mindemellett Térey rap-szövegei nyelvükben is hasonlítanak a „komoly” versekre, hiszen éppúgy használják a századelő szavait (pl. „ásatag”), ahogy a kortárs pesti szlenget.

Igaz tehát, hogy Térey „komoly” versei és rapszövegei sok tekintetben „összecsúsznak” – azonban mégis lényegileg különböznek. Bedecs rap-szöveg–„komoly” vers megkülönböztetése sokatmondóan kettős: egyfelől mintha vers és nem-vers („szöveg”) megkülönböztetéséről szólna, másfelől viszont a vers szó idézőjelbe tett jelzője mintha azt jelezné, hogy az ellentét mégsem ezek között, hanem a „komoly” vers és „komolytalan” vers (a rap) között áll fenn. Pedig ez a két megkülönböztetés egészen más természetű, így nem szabadna őket összemosni: vers és nem-vers között *ontológiai*, komoly és komolytalan vers között pedig egyszerű *értékbeli* különbség van.

Első ránézésre úgy tűnik, Bedecs nem értékbeli különbségre gondol, hiszen az egészen megváltoztatná a kritikus véleményét. Ha Térey rap-szövegei komolytalan versek volnának,

²⁰ Nagy Gabriella: i.m. 79.

²¹ Mindkettőhöz lásd Shusterman, Richard: „A rap művészete”. In: Uő: *Pragmatista esztétika – A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Kalligram, 2003, 369-427. Itt: 382: 320. lábjegyzet.

²² Térey az *Interpretátorban* idéz a *Mr. Hardcore* című számból: „(A nődet is én dugom meg rendesen, / nem úgy, mint te: csak csendesen.)”

²³ „Az igazat mondom, nemcsak a valódit”, illetve „Az igazat nyomatom, nemcsak a valódit” (*Idegenrendészet*)

a kötetek egészének kontextusában egy stílust próbálgató ujjgyakorlatokként értelmeződnének. Csakhogy ennek a próbálgatott stílusnak minden eleme jelen van a komoly versekben is – tehát egyfelől úgy tűnne, hogy a kötet záróciklusának versei valójában inkább a kötet előzményei (annak az időszaknak a dokumentumai, amikor a költő leendő versvilágának stílusát kidolgozta), másfelől pedig úgy, hogy ezek a versek a többihez képest határozottan rosszak, tehát csak levonnak a kötet értékéből. Egy jól megkomponált, komoly verseskötethez komolytalan stíluspróbálgató műhelydokumentumokat mellékelni fatális szerkesztői hiba.

Ha viszont a különbség ontológiai, az sem kielégítő válasz, hiszen akkor adódik a kérdés, hogy mit keresnek egy verseskötetben olyan szövegek, amelyek nem versek. Olvasói intuíciónk éppen Bedecs László bizonytalanságát igazolják: mi is *egyszerre* érezzük úgy, hogy a rap-szövegek ontológiailag különböznek a versektől és hogy beleillenek Térey versesköteteibe. Adódik tehát a kérdés: miben is áll ez az ontológiai különbség, és hogyan oldódik fel a kötetek egészének kontextusában?

Észre kell vennünk, hogy ezt a kérdést a „komoly” versekbe átszűrődött rapes eszközök önmagukban nem teszik fel. Egy „komoly” vers, legyen bármilyen rappes is, nem vet fel ontológiai problémát, csupán a költészet egy jellemző stiláris eszközével, a kisajátítással él, vagyis játszik – ez pedig nem hordoz semmiféle ellentmondást. Ezzel szemben amikor a rap-szöveg mint rap-szöveg kerül be egy verseskötetbe, ahogy az *Appendix* és a *Bonus Track* ciklusokban, az ellentmondás adott: az ilyen szöveg egyszerre van belül és kívül a kötetben. Az ontológiai problémát még a tájékozatlan olvasó is rögtön észleli, mivel felismeri és ekként fogadja be a rap-szövegeket, függetlenül a kötetbéli helyüktől; így az, hogy Térey még külön ciklusba is teszi ezeket, innen nézve lényegtelen.

Az ontológiai kérdés azáltal lesz még élesebb, hogy a rap-szövegek jellemző stiláris elemeit egyébként is használó Térey-versek kontextusában szorítás-problémává fogalmazódik át: „mennyi” rap-eszközt kell használni egy versben ahhoz, hogy azt már ne versként, hanem rapként olvassuk? A szorítás jellegű kérdések lényege persze éppen az, hogy abszurd kérdések: azáltal mutatnak rá a kérdés minőségbeli mivoltára, vagyis ontológiai természetére, hogy mennyiségbeli kérdésként próbálják meg feltenni, vagyis éppen azt teszik, amit Bedecs László tett volna, ha a versek és a rap-szövegek közti különbséget pusztán értékbeli különbségnek látta volna.

Az a nagyobb fogalmi keret, amelybe ez az ontológiai kérdés ágyazódik, a magas- és a populáris kultúra hagyományos szétválasztása. Úgy gondolom, a raphez, illetve a popkultúrához való viszony a '90-es évek Térey-köteteinek (illetve az egész ún. „harmadik

posztmodern” generációjának)²⁴ egyik kulcskérdése, amelyet a recepció eddig jórészt csak kerülgetett. Ennek a generációnak néhány alakjánál – Térey mellett elsősorban Peer Krisztiánál – ugyanis a populáris kultúra nem egyszerűen hatás, hanem olyan tényező, amely a világnézetüket alapjaiban határozta meg.²⁵ A Térey-költészetet jellemző alapfogalmak egy jórésze, pl. az agresszió, a machoizmus és a törzsi jelleg nehezen lelhetők fel a magaskultúrában, ellenben a popkultúrában nagyon is könnyen. Ezért a következőkben megpróbálom a Térey-költészetnek egy a popkultúra felőli olvasatát adni, segítségül hívva mindenekelőtt Richard Shusterman *Pragmatista esztétikájának* a rapet elemző fejezetét²⁶; ezt követően pedig megkísérlem Térey verseit a populáris kultúra felől közelítve, átlényegített rapszámokként leírni. Úgy gondolom, ennek a közelítésnek rendkívül nagy magyarázóereje van Térey János költészetére nézve, és bízom abban, hogy kísérletem eredménye magáért beszél.

Költő és rapper

Alighanem Kemény István 1993-as, *A természetes arroganciáról* írt kritikája volt az első olyan írás, amely felhívta a figyelmet arra, hogy Térey versei olyan értékrenddel látszanak azonosulni, amely teljesen idegen a magaskultúra – és ezáltal a magas költészet – hagyományos értékeitől.

A költő ember – de nem *valaki*. Vagyis egy senki. Az emberről, az emberhez, az embertől az Istenhez, sőt, vissza; főleg ilyen dolgokról beszél. Általában ő az *ember*. A *valaki* viszont a prózaírónál kezdődik, és megy föl-föl, a táncdalénekesen át, egészen az amerikai elnökig. Vagyis mindenki, akinek pénze és emberi hatalma van. [...] Ezt a lesajnálást, ezt a felelőtlen, könnyelmű hozzáállást nyilván Térey János is megunta, mert második verseskönyvében, *A természetes arroganciában* gyökeresen szakít az eddigi kurzussal; úgy tesz, mintha *valaki* lenne. Hogy is csinál egy *valaki*? Mászkál ugyan a városban – de mindig *valahova* siet. Ül a presszóban, sőt, akár még a

²⁴ Ebben a dolgozatban azonban csak Térey János költészetével foglalkozom, a vizsgálat kiterjesztése így a jövőre hárul. A harmadik posztmodern fogalmához lásd: Németh Zoltán: „Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban”. In: *Alföld*, 2009/9., 78-84. Online elérés (2012. november 25.): <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/200>.

²⁵ Újabban a populáris kultúra felőli olvasat lehetősége Kemény István estében is felmerült, erről lásd: Fekete Richárd: „Ez egy igen-igen kemény, kemény világ» – Kemény István és a nyolcvanas évek underground dalszövegei”. In: *Új Forrás*, 2012/8.

²⁶ Lásd a 21. lábjegyzetet. Az elemzés során igyekszem Shusterman leírását magyar példákkal is alátámasztani – azonban annak megállapítása, hogy ténylegesen mennyire hasonló a rap amerikai és magyarországi helyzete, e dolgozat keretei közt nem célom; ez ugyanis széleskörű szociológiai vizsgálódást is magában foglaló feladat.

kávéházban is – de mindig vár oda egy másik *valakit*. A dolog vége pedig minden esetben pénz vagy hatalom.²⁷

Kemény szembe állítja a *világ* értékeit és az általános emberit kifejező *költészet* értékeit, majd azt mondja, ebben a dichotómiában Térey ellentmondásos helyet foglal el: egy költő, aki úgy tesz, mintha az ellenfél térfelén játszana. Egy senki, aki valakinek tetteti magát egy olyan világban, ahol valakinek lenni az általános emberi felől nézve egyáltalán nem ildomos.

A popkultúrában az a műfaj, amit magukat valakiknek – sőt, a legnagyobb valakiknek – állító senkik művelnek, a rap. A rapper a társadalom szemében egy senki, hiszen egy olyan rétegből, a társadalom perifériájáról érkezik, amelynek alapélménye az elnyomatás; ugyanakkor az elnyomott társadalmi réteghez való tartozás számára identitásformáló tényező. Ezért ambivalens identitás ez, amely egyszerre érzi magát a társadalmon kívül és belül, így kultúrája is ambivalens: a rap a populáris kultúrából nő ki és annak részeként határozza meg magát, ugyanakkor olyan stílus, amely elválaszthatatlanul az őt megteremtő társadalmi réteghez kötődik. Ez az egyszerre belül és kívül lét tesz egy kulturális jelenséget *szubkulturálissá*, amely e minőségében már valóban komoly identitásformáló tényező. A rapper társadalmi hovatartozására nézve egy senki ugyan, azonban saját szubkultúráján belül a legnagyobb valakivé küzdötte fel magát. „Az utca világának”, ahol ez a szubkultúra létrejön, meghatározó vonása az erőszak, és ez a rappet is erőszakossá teszi – bizonyos értelemben a rap maga nem is más, mint stilizált háború, amely hatalomért, illetve a (szűkebb értelemben vett) társadalmi megbecsültségért zajlik.²⁸ A rapper mérhetetlen egója és erőszakossága a verbális háborúban való helytállásából táplálkozik, ugyanakkor – miközben büszke elért státuszára – folyamatosan bizonyítania kell, hogy még mindig ő a legjobb, vagyis folytatnia kell a háborút; ennek eszköze pl. a konkurens rappereket szidó szöveg.²⁹

Tehát a rap két alapmozzanata: egy elnyomó külső világgal szemben határozza meg magát, illetve verbális eszközeivel hatalomra tör, és ezzel összefüggésben erőszakos és egoista. Ez a struktúra elvileg teljesen idegen a magasköltészettől, ugyanakkor jól illik a korai Térey-költészetre. A *természetes arrogancia* már címével is azt sugallja, hogy az erőszakos költészet létrehozása itt tudatos költői program. A rap világlátásával való rokonságot „A legnagyobb

²⁷ Kemény István: i.m. 40.

²⁸ „Roger Abrahams [...] a philadelphiai gettó tanulmányozása során feltárja, hogy a beszédkészség «magas társadalmi státuszt biztosít», és hogy a szavakkal való kifinomult bánásmód [még a fiatal férfiak körében is] épp oly értékes tulajdonság, mint a testi erő.” (Shusterman: i.m. 373: 307. lábjegyzet)

²⁹ Lásd a 21. lábjegyzetben hivatkozott helyet. A „konkurencia” szidalmazásának két jellegzetes magyar példája a Ganxsta Zolee és a Kartel *Ezittnemaz*, illetve Akkedetphiai *A monoton* című száma. Mindkét szám az Animal Cannibalst figurázza ki.

arc” című szöveg mutatja a legjobban, amelyben megjelenik az óriási egó, az erőszakos harc, illetve a társadalmi megbecsültség mint e harc célja. „Ő szükségképp a legnagyobb arc. / Megesik, hogy a kedvező pozícióért indított harc / kikészíti. [...] az eljövő // órák még egy s mást tartogatnak / a számára. Diadalmenet, / például. [...] // Hogy provokálóit kivédje, elboruló perceiben / pimasz. Nem ismer semmiféle / morált és arrogáns. Igen.” Az erőszak, a mások felett aratott diadal nélkülözhetetlen eszköze az egó óriásira növesztésének: „Végre, terror! Istenülök, miközben / te csak csökkensz” (*Kiterjesztem a terrort*). Emellett Térey – főleg a későbbi kötetekben – nem mulasztja el, hogy néhány verset a „konkurencia” szidalmazásának szenteljen (ilyen pl. az *Intés* és az *Évadzárás a Téreyben*).

Az egoizmus és az ezzel összefüggő agresszió Térey-nél is egy fenyegető, elnyomó világ ellenpólusaként születik meg. Ahogy Peer Krisztián megfogalmazza: „Egy mindenki által kergetett, vagy egyszerűbben: üldözési mániában szenvedő hős grandiózus önsajnálata csak egy brutalitásában mégiscsak valóságos háborúval a háttérben nem válik komikussá.”³⁰ Az énnel szemben álló, fenyegető ellen-világ jelenléte nemcsak az egoizmussal összefüggő heroizmust és önmitizálást legitimálja, hanem a Térey-költészet egy másik fontos vonását is: a pátoszt. Ahogy igazi hősök, patetikus jelenetek jól elképzelhetők egy háborús keretben, úgy ezek a magát állandó fenyegetettségben érző rap-szcénában is felbukkannak.³¹

Térey költészetének azonban nem pusztán agresszív karaktere, fenyegető világa és pátosza rokonítható a rappel. Ezt írja 1996-os *Házunk tája – A belterjességről* című esszéjében, amely programadó írásként is olvasható:

Hogy a kismagánügyből közérdek lesz-e, hogy az önéletrajzi ihletés mennyire tudja bűvöletében tartani a publikumot, az egyes-egyedül szerzőkém karizmájának erejének és aurájának kiterjedésétől függ. Ha megvan benne a sűrítés, a veretes formába, tételmondatokba préselés képessége, magánmitológiája közérdekű lesz. Hadd utaljak például a *ráismertetés* gesztusára: te is ugyanazon a tájékon mozogsz, barátom, mint én, ugyanaz a nyűgöd, ugyanaz az örömed, ugyanaz a napi betevőd, ugyanott bulizol, neked is *király a cucc és beüt a téma*.

Hadd utaljak továbbá a kordokumentum előállításának szükségességére. Átmentendő a 90-es évek budapesti levegője, az argóból vagy a rock'n'roll szakszókincséből táplálkozó köznyelv ízes fordulatai. Kulcsregények kellene, amelyeket nemcsak a pletykaéhség hív életre. A főszereplők fiúk-lányok az 1960 és 1970 körüli évjáratokból. Ugyanazt a dialektust beszéljük a félemeleti büfében, a Liszt Ferenc tér teraszain meg a Mikszáth Kálmán tér kocsmáiban. Szociológiai talajmintákra van szükség. Továbbá tájversekre, komplett miliórajzokra. Egy terület tökéletes

³⁰ Peer Krisztián: i.m. 92.

³¹ Például a „győri gettóból” érkező Barbárfivérek így írják le a rendőrökkel szembenálló alvilágot: „együtt állunk szemben a törvénnyel, / betontengerben, villogó kékfénnyel” (Barbárfivérek feat. Tirpa, Saiid: *Utcadiploma*)

lefedése, egy útvonal ától cettig: katalógus a szorosan együvé tartozó dolgokról (ilyen – regényformában – Ellis *Amerikai pszichója*).³²

Kiket is tart Térey elsődleges célközönségének? A ráismertetés eszközére való utalás alapján egyértelmű, hogy nem a mindenkori magasirodalmat olvasók szűk rétegét, hanem elsősorban a *jelen* olvasóit és azon belül is *saját korosztályát*, sőt, közülük is mindenekelőtt a *budapestieket*, hiszen ők azok, akik ténylegesen ugyanott buliznak, ahol ő – erre az egyébként szintén szűk rétegre viszont elvben olvasási szokásaitól függetlenül számíthat, hiszen ezt a csoportot nem a műveltsége, hanem életkora definiálja, valamint az a tér és az az idő, amelyben él. Hogy ez a csoport Térey számára valóságosan csoportként definiálódik, jól jelzi az „ugyanazt a dialektust beszéljük” fordulat: egyfelől a többes szám első személy használata, másfelől pedig a csoport saját nyelvére való utalás. A saját nyelv (a „király a cucc” és a „beüt a téma”) egyszerre erősíti meg a csoport tagjainak összetartozás érzetét és zárja ki a kívülállókat.

Ezen a szűk, elsődleges befogadói csoporton kívül állók csak másodlagos befogadók. Azok az olvasók, akik a *jelenben* élnek, ám nem tartoznak csoporthoz, már másféle befogadói attitűdöt képviselnek: számukra a ráismerés élménye helyére a „szociológiai talajminta” jelleg lép; a jövő olvasói pedig egy elmúlt korszak kulcsműveiként, kordokumentumokként fogják befogadni Térey műveit, ha azok igazán jól sikerültek.

A társadalmi indexáltság (vagyis a szubkulturális jelleg), a lokális karakter, illetve a hangsúlyozott jelenbeliség mind-mind olyan jellegzetességek, amelyek nem az „általános emberit” megjelenítő magasköltészetet, hanem a rapet jellemzik. A rapper számára különös jelentőséggel bír, hogy melyik várost vagy városrészt képviseli³³ (pl. a magyarok közül Dopeman és a Fekete Vonat a Józsefvárost, a Barbárfivérek Győrt, Majka Ózdot)³⁴ – ez Térey *Az utca hírmondója* című rapszövegében is megjelenik: „Ez a tizenháromker, a Vág utca hangja”; „Ő az újlipótvárosi horác”. Emellett ugyanilyen fontos jellemzője egy rapszövegnek, hogy mikor készült: „Szemben az általános nézettel, miszerint «a költészet örök», a rap a műalkotás időbeliségét és ideiglenességét hangsúlyozza [...] önnön temporalitásának a szövegekben való explicit tematizálása révén”.³⁵ A temporalitás hangsúlyozásának lényege, hogy a popkultúra értékrendjének megfelelően arra hívja fel a figyelmet, hogy a szám új

³² Térey János: „Házunk tája – A belterjességről. In: *Jelenkor*, 1998/2. Online elérés (2012. november 25.): <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/02/05terey.htm>. Az esszé – stílusosan jelentősen átdolgozva – kötetben is megjelent: In: *Teremtés vagy sem*, 251-256.

³³ Shusterman: i.m. 381.

³⁴ v.ö. Animal Cannibals: *Józsefváros*, Barbárfivérek: *gy.ő.r.*, Majka: *Az ózdi hős*.

³⁵ Shusterman: i.m. 380. Magyar példa: Akkedetphiai: *Lé*.

(tehát különösen értékes); és éppen ez kölcsönöz később kordokumentum jellegét a rapszövegeknek.

A társadalmi indexáltság legnagyobb hatását a szerző és a befogadó viszonyára teszi. A rapper elsődleges közönsége mindig saját közege, hiszen a szövegei e közeg életéről szólnak; ugyanakkor éppen azáltal, hogy tehetségével kitűnt és megszerezte magának a jogot, hogy a közösség egészéről szólhasson, jelentős hatalomra is szert tett. Térey a saját helyét éppígy definiálja: az író (költő) egyfelől csak *egyetlen* ember a csoportból, másfelől viszont ő *az az egy*, aki karizmájával kitűnik és ezáltal „kismagánügyeit” – amelyek nyilván semmivel sem magasztosabbak, mint a többiek ügyei – közérdekűvé tudja tenni. A szerzőt tehetsége hatalommal ruházza fel, hiszen megkerülhetetlen közéleti szereplővé teszi – nem kizárt, hogy egyenesen a csoport vezérévé. Hiszen egyedül ő az, aki *méltó* rá, hogy a csoport krónikása legyen: „Ha Térey költői világát egyetlen szókapcsolattal szeretném érzékeltetni, akkor az általa is sűrűn használt *méltó-méltatlan* szópárt említeném”³⁶. A szerző éppen azért lett szerző, mert *kiválóbb* a csoport többi tagjánál – vagyis *fölötte áll* leendő olvasóinak.

Hogy lássuk, mi következik mindebből, térjünk vissza a fejezet elején idézett kritikához. Kemény István szembeállította egymással a világ és a költészet értékrendjét. Az ő szemében a költő, mivel az általános emberivel foglalkozik, szükségképpen idegenkedik a világtól; leginkább Platón filozófusához hasonlít, aki a barlangból megszabadulva az ideák fényességében gyönyörködik, oda visszatérve viszont köznevetség tárgya lesz, mivel szeme elszokott a barlang sötétjétől.³⁷ A hatalom- és pénzéhes költő önellentmondás; tehát ha Térey János költő (márpedig Kemény szemében az), akkor ebből az következik, hogy csak *tetteti*, hogy a pénz és a hatalom motiválja. Csakhogy Térey öndefiníciós és programadó esszéje, a *Házunk tája* ellentmond ennek, hiszen az elemzéséből kitűnt, hogy Térey a műveivel valóban hatalomra tör – ebben pedig, ahogy számos más vonásában is, egy rapperre hasonlít. Ismét előállt tehát az ontológiai probléma, csak most nem a mű, hanem a szerző szintjén – a rapper mint lírai én éppúgy a magas- és populáris kultúra megkülönböztetésén alapuló fogalmi keretre kérdez rá, ahogy a verseskötetben szereplő rap-szöveg.

Úgy gondolom tehát, Térey János művészetének a rappel való kapcsolata nem pusztán felületi érintkezés, sőt: a Térey-életművet a magaskultúra és a populáris kultúra közötti ontológiai feszültség teszi termékennyé. De vajon hogyan működött ez a feszültség Térey írásait? Hogyan jöhet létre a popkultúra világnézetéből magasművészet?

³⁶ Bazsányi Sándor: „...szüzi harcok, ifjú dühök most kellenétek...”. In: *Jelenkor*, 1995/1., 38-44. Itt: 43.

³⁷ v.ö. Platón: *Az állam*, VII. könyv, 514a-515b.

Az átlényegített rapszám

Azt állítom tehát, hogy Térey '90-es évekbeli költészetének alapja egy olyan világnézet, amelyet nem a magasirodalomból, hanem a populáris kultúrából, közelebbről a rapból ismerünk – így nagyon nagy magyarázóerővel bír, ha ehhez a költészethez a populáris kultúra irányából közelítünk. A *Házunk tája* című esszé alapján azt is látjuk, hogy Térey öndefiníciója 1998-ban valóban közelebb állt egy rapperéhez, mint egy (magát a Kemény István által leírt módon meghatározó) költőéhez. Ha komolyan lehet venni ezt az öndefiníciót, abból az következik, hogy Térey két olyan vonást tulajdonít a saját műveinek, amelyek sehogy sem illenek a magasművészetre: egyfelől azt, hogy *szubkulturálisak*, másfelől azt, hogy *instrumentálisak*. Szubkulturálisak azért, mert Térey leírásában ennek a költészetnek a létrejötte elválaszthatatlanul kötődik egy sajátos identitással bíró csoporthoz, amely egyben a költészet elsődleges befogadói körét is jelenti; instrumentálisak pedig azért, mert a szubkultúrában az irodalmi alkotások létrehozásának céljai között szerepel a szerző a csoporton belüli presztizsének, hatalmának növelése.

Vitathatatlan tény ugyanakkor, hogy Térey alkotásait (a rap-szövegeket kivéve) magaskultúraként, vagyis *univerzális* és *autonóm* művészetként ismerjük fel és fogadjuk be. De vajon miért? Ontológiai tévedés áldozatai lennénk? Ha nem, akkor valahol tetten érhetőnek kell lennie egy olyan mozzanatnak, amely a Térey által szubkulturálisként és instrumentálisként meghatározott műveket magasművészetté lényegíti át. Hogy ezt a bizonyos mozzanatot tetten érjem, most arra teszek kísérletet, hogy Térey verseit átlényegített rapszámokként írjam le.

Induljunk ki tehát egy rap-szöveg általános jellemzőiből. Egy rapper szövegei sokmindenről szólhatnak, két dologban azonban közősek: egy jól megfogható és önmagával mindig azonos énnel dolgoznak (ez maga a rapper), és mindig ugyanabban a világban, az utca világában játszódnak. Mint korábban már láttuk, a rapper és világa elválaszthatatlanok, egymás nélkül elképzelhetetlenek: ha a világ nem olyan lenne, amilyen, nem létezne az a társadalmi közeg, amelyben és amelyből a rap megszületik. Azt is láttuk már, hogy ez a szubkultúra az össztársadalmi hatalmi struktúra mellett és ellenében egy saját hatalmi struktúrával rendelkezik, még hozzá olyannal, amelyben a szavakkal való ügyes bánásmód a szubkultúrán belüli hatalmi harcok egyik eszköze. Így a rapper nem csupán szövegíró és szövegmondó, hanem harcos is: azért agresszív, mert stilizált háborút vív. A rapper világa ezért örökké háborúban álló világ: egyszerre vív egy külső, a társadalmi elnyomás elleni háborút és egy belső hatalmi háborút.

Térey versei sokban hasonlítanak erre a struktúrára: középpontjukban legtöbbször egy erős (vagy magát erősnek állító), harcoló személyiség áll, aki egy kényszerítő, negatívan determinált világgal áll szemben: „[Térey költészetében] mindenekelőtt *kényszerszt* jelentő helyzetek [vannak]. A versek egy determinált világot mutatnak, ahol biztosan és feltétlenül negatívak a jóslatok”.³⁸ Csakhogy Térey verseiben – szemben a rap-szövegekkel – látszólag nincs „műveken átívelő én- és világazonosság”; bár két tetszőleges vers lírai énje és világa alapjellegében mindig hasonló, soha sem fedik egymást egészen: ezek konstruált ének és világok, amelyek egy művön belül mindig egymásra vonatkoznak és egymás felől értelmezhetők.

A konstruált világra vonatkozó megjegyzésekben, relációkban a szándékoltan bonyolított, gőgös személyiség is „lelepleződik”, hiszen valójában folyton a konstruált világ mögötti tényleges tárgyat – saját magát – célozza és alakítja. [...] Ahol az alany egyben a tárgy, vagyis a személyiség és a világa: egy. Valódi költői szituációval állunk szemben tehát, ahol opponáló formába kényszerítve értelmezhetővé válik e versek lírai énje, *a maga által kreált világgal szemben megszülető arrogáns személyiség*.³⁹

Hogyan jönnek létre a rapper zsáneréből és az utca világából ezek a látszólag gyakran ezektől olyannyira különböző versbéli ének és világok? Hiszen már első pillantásra sejthető, hogy *A valóságos Varsó* Termannjának, aki egyes versekben náci tisztként, a feldúlt város megszállójaként jelenik meg (*A donor jogai*), kell hogy legyen valami köze Godfather Termannhoz. Egy jó költészetben nincs olyan, hogy „puszta” névazonosság. Úgy gondolom, a lényegi mozzanat, amely nélkül ezek a versbéli ének és világok – amelyek tehát a rapper és az utca alakváltozataiként ragadhatók meg – nem jöhetnének létre, a reflexió. Ez az átlényegítés kulcsa: Térey megkeresi a rapper és az utca esszenciális tulajdonságait (az arroganciát és a fenyegető mivoltot), vagyis létrehozza egy személyiségtípus és egy világtípus absztrakt képét, és ezeket teszi meg versei változhatatlan alapjául. Ezzel egyben óriási játéktér nyílik, hiszen ezek az absztrakt képek önmagukban nem használhatók: előbb ki kell tölteni az absztrakció során kieső rengeteg partikuláris tulajdonság helyén keletkezett űrt. Így lesz az „absztrakt rapperből”, vagyis a lényege szerint harcoló személyiségből náci tiszt, nő fölötti dominanciát kereső férfi, barátait egyben vetélytársainak látó partyzó fiatal; és így lesz az „absztrakt utcából” gettó, szétbombázott város vagy éppen éjjeli kocsmá.

³⁸ Peer Krisztián: i.m. 93.

³⁹ Bazsányi Sándor: i.m. 44.

Miért fordítja át az absztrakció és az alakváltozatok létrehozása a szubkulturális szöveget magasművészetté? Azért, mert az így létrejövő szövegek túlmutatnak önmagukon, túlmutatnak saját tárgyukon – azokra az absztrakt dolgokra mutatnak, amelyek valóban létrehozzák a különféle partikuláris versbéli ének és kulisszák lényegi, verseken átívelő azonosságát: vagyis a világ fenyegető mivoltának és az ember e világ elleni küzdelmének általános tapasztalatára. Azáltal, hogy a jelenbéli fenyegetettséget mint történelmi tapasztalatot mutatja be, illetve fordítva: egy történelmi képpel hívja fel a figyelmet a jelen fenyegető mivoltára, felmutatja a kettő lényegi azonosságát. A versek tehát elemelődnek saját egyediségüktől, ennek következtében pedig feloldódik esetleges szubkulturális jellegük is, hiszen a szubkultúra ábrázolása a különösen keresztül felmutatott általános, az egyénin keresztül felmutatott univerzális példájává válik. Azáltal pedig, hogy szubkulturális jellegétől elszakad, a mű függetlenné válik a szerzőjétől – vagyis autonóm műalkotássá válik, amely e minőségében már nem instrumentalizálható.

A rapszámok jellegzetességei tehát tudatosan választott és reflektált jellemzői Térey költeményeinek, ezáltal átlényegülnek. Egyrészt a saját világ mint tér hangsúlyozása különféle más tértapasztalatok kontextusába kerül, így a versek lokális jellege a tér általában az emberi életben betöltött meghatározó szerepére utal (vagyis olyan fogalmakra, mint a szülőföld, az otthon, a vándorlás stb.); másrészt pedig a '90-es évek jelene más versbéli jelenekkel váltakozik, így a rap-szöveg saját újszerűségét hangsúlyozó gesztusa és jelenbevetett jellege helyére hangsúlyozott történelmi jelleg kerül, vagyis annak reflektált tudata, hogy a mindenkori jelen történelmi folyamatok sorába ágyazódik.

Ebben a részben az elemzésem célja az volt, hogy Térey költészetének egy a popkultúra felőli olvasatát adjam – hogy ez sikerülhessen, fel kellett oldanom a rapszöveg és a vers között látszólag feszülő ontológiai ellentmondást. Először azt állítottam, Téreyt mind az öndefiníciója, vagyis a világnézete, értékrendje, mind pedig esztétikai célkitűzései a populáris kultúrával rokonítják, majd azt mutattam be, miként lényegítheti át a reflexió az ilyen talajon létrejövő művészetet valóban univerzális és autonóm magasművészetté. Úgy gondolom, ez az átlényegítés, a populáris kultúra magasművészetbe emelése Térey János '90-es évekbeli irodalmi programjának egyik legfontosabb célkitűzése.

Bibliográfia

Elsődleges irodalom

- BAUDELAIRE, Charles: „A modern élet festője.” In: VAYER Lajos (szerk.): *Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 129-163.
- PLATÓN: *Az állam*. Fordította Jánosy István. Online elérés (2012. november 25.): <http://mek.oszk.hu/03600/03629/>.
- SHUSTERMAN, Richard: „A rap művészete”. In: Uő: *Pragmatista esztétika – A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Kalligram, 2003, 369-427.
- TÉREY János: *A természetes arrogancia*, József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993.
- TÉREY János: *A valóságos Varsó – panaszkönyv*, Seneca Kiadó, 1995.
- TÉREY János: *Tulajdonosi szemlélet*, Palatinus, 1997.
- TÉREY János: *Termann hagyományai*, Seneca Kiadó, 1997.
- TÉREY János: *Térerő*, Palatinus, 1998.
- TÉREY János: „Házunk tája – A belterjességről. In: *Jelenkor*, 1998/2. Online elérés (2012. november 25.): <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/02/05terey.htm>.
- TÉREY János: *Teremtés vagy sem – esszék és portrék 1990-2011.*, Libri Kiadó, 2012.

Másodlagos irodalom

- BAZSÁNYI Sándor: „...szüzi harcok, ifjú dühök most kellenének...”. In: *Jelenkor*, 1995/1., 38-44.
- BEDECS László: „Bájos erőbeszéd”. In: *Élet és irodalom*, 1999/18. (május 7.), 15.
- BODOR Béla: „Valóságos fikció”. In: LAPIS József – SEBESTYÉN Attila (szerk.): *Erővonalak – Közelítések Térey Jánoshoz*, L'Harmattan, 2009, 37-45.
- GYÁNI Gábor: „A kávéházba járó polgár”. In: *Budapesti Negyed*, 1996/2-3., 67-78. Online elérés (2012. november 25.): <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/gyani.htm>.
- JÁSZBERÉNYI József: „Az arrogáns túlélő”. In: *Alföld*, 1993/7., 84-86.
- KEMÉNY István: „Túlutazni Varsót”. In: *Magyar Napló*, 1993/7., 40.

- KOVÁCS Krisztina: „A tér alakzatai – Hunyadi Sándor: *Szűrve, habbal*; Nagy Lajos: *Budapest nagykávéház*”. In: *Forrás*, 2009/10., 103-108.
- NAGY Gabriella: „Az alattvalói birtok”. In: LAPIS József – SEBESTYÉN Attila (szerk.): *Erővonalak – Közelítések Térey Jánoshoz*, L'Harmattan, 2009, 73-79.
- NÉMETH Zoltán: „Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban”. In: *Alföld*, 2009/9., 78-84. Online elérés (2012. november 25.): <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/200>.
- PEER Krisztián: „Szerep és szerelem”. In: *Jelenkor*, 1994/1., 91-93.
- SZEKERES Dóra: *Térey terei*. Litera.hu, 2010. október 28. Online elérés (2012. november 25.): <http://www.litera.hu/hirek/terey-terei>.