

Balajthy Ágnes

Érintés, törés, metamorfózis

TÉREY JÁNOS: „FÜBŐL LETT FA”*

A Térey János lírájával foglalkozó értelmezések egyik legfontosabb kiindulópontját a versek téropoétikai vonatkozásrendszere kínálja: a recepcióban számos megállapítást olvashatunk a tereket létesítő nyelv önreflexív potenciáljáról, hely és szerep egymásba íródásáról, versretorika és mnemotechnika összefüggésrendszeréről. A tér ugyanakkor nemcsak városi épületek vagy világháborús romok formáját öltheti, hanem a versnyelv által is „táj”-ként megnevezett természeti környezetét, olyan, akár nemcsak szöveggént hozzáférhető vidékeket is megidézve, szöveggé alakítva, mint a Balaton-part, az Alföld vagy a budai hegység. Költészetében különösen a kétezres évektől erősödik fel ez a tendencia: a 2006-os *Ultrával* beálló fordulat, melyet a recepció leggyakrabban a „hangnem klassziczizálódása”¹-ként jellemzett, nem pusztán a hatalmi beszédmód és az én-beszédként inszcenírozódó lírai megszólalás visszaszorulásában érhető tetten, hanem az önmagukat elsődlegesen már tájleírásként pozicionáló költemények térnyerésében is, melyek kifejezetten a tájköltészet műfaji tradícióival lépnek párbeszédbe.

Az *Ultra* szövegei úgy kapcsolódnak ehhez a hagyományhoz, hogy folyamatosan rámutatnak a természeti környezet tájként való érzékelésének kulturális-történeti kondicionáltságára, a natúra [mint érzékszerveink számára feltároló materialitás és mint fogalom, értelmezési keret] emberi alakítottságára. Ugyanakkor fenntartják az átjárhatóság lehetőségét a természetes és a mesterséges között: nem véletlenül bírnak kitüntetett jelentőséggel bennük a kertség [a zártkert, az arborétum, a szántóföld] különböző alakzatai, melyek létmódjukból adódóan a natúra és kultúra metszéspontján állnak. Ahogy azt a kötet *A. B. F. R. A.* ciklusára fókuszáló, nagyívű tanulmányban Harmath Artemisz megfogalmazza: „természetes és művi bináris oppozíciójának toposza nem marad érintetlenül. A pólusok felcserélhetők, határuk elmosódó.”² A két szféra szétválaszthatatlansága nem csak tematikus szinten jelenik meg a költeményekben, hiszen tropológiai működésük rendre felszámolja szerves és szervetlen, élő és élettelen attribútumainak szembenállását. „Sinpárok – csintalan szőlőkacsok! – / Hálózták be a rozsdabarna ország / Rakpartjait; valóságos folyondárt / Növesztett indázó csápjaival / A városnyi mezőn a nagyipar...” – jelenítik meg az ipariális terjeszkedést növényi burjánzásként például a *Lipótvárosi teher* metaforái.³ Ezt az indázó, organikus terjeszkedést viszi színre az enjambement-ok révén a prozódia is: az áthajlások áthajlásként való érzékelését viszont az a tipográfiai elrendezettség teszi lehetővé, mely a beiktatott sortörések révén egy sokszorosan tagolt architek-

* A tanulmány a K-132092 azonosító számú, *Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban* című NKFIH-pályázat és az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

1 Nagy Csilla, *Végrehajtó retorika*, Alföld, 2017/11., 106–111, 108.

2 Harmath Artemisz, *Mnémoszüné és a Tér. Szövegszervező térkonceptiók* Térey János költészetében, különös tekintettel az *A. B. F. R. A. című versciklusra*, Vörös Postakocsi, 2008/tél, 33.

3 Térey János, *Ultra. Új versek, 2002–2006*, Magvető, Budapest, 2006, 25.

turális [és nem szerves] képződményként prezentálja a szöveget. Azaz, természetes és mesterséges ellentéte – melyet az organicitás trópusai felfüggesztenek – vissza is íródik a vershangzás és a szövegkép közötti feszültségbe. A „természeti motívumok építészeti funkcionalizmussal” való összekapcsolódását szemrevételező Nemes Z. Mária egy további fontos mozzanatot emel ki az *Ultráról* írott kritikájában: „A kötet egyik nagy erénye a tájlíra megújítása, illetve saját tradícióira építkező továbbművelése, bár Térey szövegeiben a természet soha nem önmagáért lírai, hanem történelemként, illetve időként, a beszélő saját, mozgásban lévő hagyományaként.”⁴ Nemes Z. gondolatmenetét folytatva azt állapíthatjuk meg, hogy a Térey-költemények a natúrát nem helyezik az emberi-történelmi időn kívülre: az időnek való kitettség inkább az átjárhatóság lehetőségét teremti meg a két szféra között. Ezzel is magyarázható, hogy a művi és az organikus metaforikus azonosításával, illetve khiasztikus felcserélésével élő tropológia rendszerint valamilyen temporális tapasztalat (épülés, romlás) artikulálásával kapcsolódik össze. Annak, hogy miként találkozhat a táj, a növény és az ember ideje a költői nyelv médiumában, különösen szemléletes példáját nyújtja a kötet *„Fűből lett fa”* című szövege.

A *„Fűből lett fa”* egy elhagyatott, immár növénytakaró által borított templomrom enyészetével szembesít. A költemény a Térey-lírában kiemelt szerepet játszó rom-toposz és a szakrális épületekről folyó diskurzus összekapcsolásával igen gazdag költészettörténeti hagyományban helyezi el magát, mely Wordsworth *Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey*-jétől Philip Larkin *Church Going*-jáig terjed ki. Az utolsó versszak toponímiái („Alsó- és Felsőjózsa közt, a parton”), melyek földrajzi referenciákat is társítanak a vers színteréhez (így akár a debrecen-józsai Szent György-templom középkori maradványaival is azonosíthatjuk a templomot), a 19. századi tájlíra azon vonulatának emlékét is előhívják, mely kifejezetten az Alföldet ábrázolta romokat keretező pusztaságként. [Lásd például Petőfi *A csárda romjai* című versét, melynek beszélője egy dialektikus folyamat nyomaiként olvassa⁵ a romokat: eszerint ironikus módon az „isten házából”, a romtemplom széthordott kőveiből épült meg a később szintén elpusztuló csárda, melyet a költői szubjektum képzelete aztán ismét felépít. Petőfi-reminiscenciákkal telített, viszont jóval moralizálóbb jellegű a húszas-harmincas évek másodvonalbeli szerzői közé tartozó Dura Máté *A pusztai templom* című alkotása.] Ugyanakkor a vers elsődleges kontextusául szolgál maga az *A. B. F. R. A.* ciklus, melyet két másik, részben ekphrasztikus templomleírás keretez. A ciklusnyitó *Fagy* templomát deklaráltan a nyelvi képzelőerő létesíti („A hófúvás szívébe templomot / Épít az álmodó agy; díszletet fest, / Kőrácsból rak ki rózaablakot”)⁶, míg a *Sagrada Familia* címe a világ egyik legismertebb templomépületére utal, melynek különlegessége, hogy még mindig nincs kész; építése több mint egy

4 Nemes Z. Mária, *Birtokon belül, területen kívül = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József – Sebestyén Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 219–223, 220.

5 Az olvasás-metafora szövegszerűen is megjelenik a költemény első részében, mely a hegyek és a pusztá összevetésének *Az alföldben* már alkalmazott retorikai sémáját a forgatásra szoruló könnyű és a felbontott levél képeinek szembeállításával egészíti ki: „De te, alföldem, hol hegy után hegy nem kél, / Olyan vagy, mint a nyílt, a fölbontott levél, / Amelyet egyszerre általolvashatok; / S vannak beléd írva szép, nagy gondolatok.” *Petőfi Sándor Összes költeményei*, szerk. Kerényi Ferenc, Osiris, 2004².

6 Térey, *i. m.*, 7.

évszázada zajlik. A templom eredetét helyhez, nem időhöz kötő, természeti metaforákkal operáló szöveg szerves folyamatként, *növekedésként* nevezi meg az organikus építészet csúcsteljesítményeként számon tartott Gaudi-alkotás születését, úgy, hogy saját textuális létesülésére is visszautal: „Montserrat rózsás mészköve // Aranybarnára érett. / Nő, mert növeszti a munkás, // Aki réteget rétegre épít”.⁷ Az első, remekbe szabott sorok különböző adjekciós műveletei, az alliterációk [„Vagy maradjon meg meztelen, // Tágas egű töredéknek?”] és tőismétlések a növekedés képzetéhez illeszkedve egyrészt valóban afféle önszerveződő folyamatként prezentálják a szöveg bővülését. A keretes szerkezet [melyet a „serrat” utótag és az „érett” ige betűszerinti azonossága hoz létre], a // tipográfiai jel által kettéhasított verssorok vizualitása viszont sokkal inkább a rétegről rétegre való építkezés vonatkozásában értelmezhető. [A hegy spanyol neve egyébként a sziklák látványára referáló „fűrész” igét rejti magában, ezzel is természetes és művi, töredezettség és folyamatszerű létesülés mozzanatainak szétválaszthatatlanságát nyomatékosítja.] A *Sagrada Família*hoz képest, mely az első és a „Második Természet” [azaz a műalkotás] közötti viszony rögzíthetetlenségével szembesít, a „*Fűből lett fa*” képlete egyszerűbbnek tűnik, hiszen látszólag az ellentét és a kizárás logikájára épül: a költemény alaphelyzete szerint a természet bontja le az ember által emelt köveket, arat diadalt a templom felett. Ahogy azonban arra mind Harmath Artemisz,⁸ mind Lapis József⁹ figyelmeztet, a szöveg sorról sorra kibontakozó összetettsége nem engedi, hogy a templom elenyészését valamilyen egyértelmű értékvesztés [a közösségi hit, a szakralitás iránti tisztelet hanyatlása] vagy értéknyereség [a természet visszahódítja azt, ami az övé] példázataként értelmezzük.

Eme összetettség első jeleként arra figyelhetünk fel, hogy az egykori épület materiális nyomainak kitörlését, eltüntetését maga a verscím is elvégzi azáltal, hogy a költeményt kizárólag a romokat borító növénytakaró szövegeként értelmezi. A templom által jelölt kultúra dimenziója tehát kiíródik a paratextus jelentésmezéjéből, melynek idézőjelei ugyanakkor épp a közvetítettség tapasztalatával, és nem a táj látványa által közvetlenül kiváltott benyomásokkal hozzák összefüggésbe a szöveget. A „*Fűből lett fa*” szókapcsolat ráadásul úgy értelmezi a metamorfózis alakzata révén a költeményt, hogy egyaránt tekinthető állítmányi és jelzős szerkezetnek. Az első esetben az inverziós szórendű kijelentés mintegy summázza, összefoglalja azt az eseménysort, melyről a narratív szerveződésű első versszak múlt idejű mondatai számolnak be. Eszerint a templomromot beszövő növényzet megerősödése, erdővé válása egyrészt jelképesen ellenpontozza, másrészt közvetlenül okozza a funkcióját vesztett épület pusztulását. A „*fűből fa lett*” állítás metaforikus sűrítés révén kapcsolja össze egy hosszú tájtörténeti folyamat végpontját és kezdőpontját [a gyepesedéstől az erdőződésig], mégpedig úgy, hogy a léptékek változása [a kicsitől a nagyig] magát a növényi növekedés folyamatát képezi le. A jelzős szerkezetként kezelt cím [a *fűből lett, a fűből való fa* – a kifejezés hapax legomenon jellegét az idézőjel is felerősítheti] esetében viszont éppen az domborodik ki, hogy amit szó szerintiségében implikál, az botanikai szempontból képtelenség. Hiszen a fa csíranövényből, majd magoncából

7 Uo., 38.

8 Harmath, *i. m.*, 34.

9 Lapis József, *Isten bánatára*, Vigilia, 2019/7., 552.

fejlődik ki, nem pedig fűszáלבól, ami „elszárad” [Ézs. 40: 7], „elhervad” [Zsolt 37: 2]. [A Térey-vers számos pontján megidézett Bibliában a fűszál ezért funkcionál gyakran az istenivel szembehelyezett emberi, testi lét rövidségének, törékenységének jelképeként.] Az így interpretált verscím az átváltozásnak tehát nem a biológiai, hanem a nyelvi feltételezettségét emeli ki: a szólásainkban, rögzült kifejezéseinkben rendszerint csak ragos alakban használt, hol a növényvilág teljességét jelölő, hol bármi, mindenféle jelentésben használt alliteratív „fű-fa” szókapcsolatot bontja ugyanis szét és kapcsolja újra össze, a fa keletkezését így nyelvi történésként inszcenírozva.¹⁰ Ahogy Kai Mikkonen kifejti, a metamorfózis figurációs művelete mindig történésjellegű; olyan temporális struktúrával bír, mely elő- és utóidejűséget feltételez. A paratextus, mely az alakváltozást a növények képzetével kapcsolja össze, a metamorfózist egyidejűleg mutatja fel a biológiai organizmusok önszerveződésének folyamataként, és – mint a szöveg metatrópusa – a természetből a nyelv közegébe való átlépés egyszeri eseményeként. A folyamatszerűség tapasztalata azonban ide is visszairódik. Heidegger a görög *phüszisz* kifejezésről értekezve az általában „természet”-ként fordított alapszóról azt írja, hogy „[a]z önmagából felnyíló [például egy róza kibomlása], a magát megnyitó kibontakozást, az ilyen kibontakozásban megjelenésbe-lépést és az abban való tartózkodást és megmaradást, röviden szólva a felnyíló-időző működést nevezi meg.”¹¹ Az egyazon mássalhangzót követő magánhangzók magasból mély hangrendűvé, hosszúból rövid időtartamúvá [fű – fa] való átalakulása a befogadásban egy ilyen, a „növények növekedésé”-hez hasonló, auditív kibontakozásként válik hozzáférhetővé. A verscím saját figuratív teljesítményére rávilágítva tehát jelzi, hogy az általa megnevezett fa már nem[csak] a növények világához tartozik; ugyanakkor médiumát, a költői nyelvet is az élet – más folytonos alakulásban lévő – megnyilvánulásai közé helyezi.¹²

A címet bővítő első két sorban a fűszál és a fa színekdochikusan jelölik azt a növénytársulást, melynek átalakulásáról hírt adnak: ezek a sorok a növekedést (mintegy összhangban az állítmányi szerkezetként kezelt, általuk iterált címmel) egy organikus folyamatként reprezentálják, a természetre mint a kisebbtől a nagyobbig elvezető fejlődés modelljére utalnak. A második két sor azonban egy fordított Genézis-történetté hangolja át ezt az elgondolást, olyan ironikus kontextust rendelve a bánatos (és nem a teremtés uraként fellépő) Isten alakjához, mely nem engedi, hogy a természet mint templom toposzát aktivizálva és kompenzatorikus logikát alkalmazva a növényzetre az elenyésző szakrális épület kiterjesztéseként, meghosszabbításaként tekintsünk:¹³ „A fűszáלבól fa lett, a televény / Dicsőségére,

10 Térey szövege ezáltal Weöres Sándor *Fű, fa, füst* című versét is alludálja, annyiban mindenképpen érintkezve annak mágius-organikus nyelvszemléletével, hogy a szóalakok akusztikai hasonlóságának, együtthangzásának jelentésstani motiváltságot és egyúttal performatív erőt tulajdonít.

11 Martin Heidegger, *Bevezetés a metafizikába*, ford. Vajda Mihály, Ikon, Budapest, 1995, 9.

12 Andreas Weber, *Biopoetics. Towards an Existential Ecology*, Dordrecht, Springer, 2016, 74.

13 Szemben például Dura Máté versével, melyben a templomrom azért nem veszti el önazonosságát, mert maga a természet használja továbbra is templomként: „A dal pacstírja is ide száll reggel, / Itten imádkozik vidám, meleg kedvvel, / S az a repkény ottan a külső oldalban / S az a mohanép is fohászodik abban.”

Isten bánatára, / Hiszen a háza / Tégláit törte szét a jövevény.¹⁴ A televény–jövevény rímpárba be is íródik a strófa által mozgásba hozott természetkoncepciók közötti feszültség. A dús termőföld képzete a fixáltságot, a helyhez kötöttséget, és ezáltal az „örök természet” koncepcióját hívja elő, mely a rom alakzata köré rendeződő gondolkodási hagyományban (elsősorban annak romantikus vonulatában) is fontos szerepet játszik. Ahogy Georg Simmel kifejti eme romantikus tradícióhoz sok szálon kapcsolódó esszéjében, a romok sajátos esztétikai hatása abban rejlik, hogy „a tipikus rend felborulását úgy érzékeljük, mint a természethez – Goethe szavaival: a »jó Természet Anyácskához« – való visszatérést.”¹⁵ A Térey-költemény „jövevény” szava azonban denaturalizálja a natúrát, olyan idegenséggként jeleníti meg, mely kívülről jön, és destabilizáló erővel bír. A növényzet „jövevény”-ként való megnevezésében a biológiai keletkezésben-levés és az eredetnélküliség konnotációi kapcsolódnak össze, ezáltal is kisiklatva azt a könnyen adódó olvasatot, miszerint a természet itt „olyan jogot érvényesít, amelyet eddig pihentetett, de amelyről úgymond sohasem mondott le”,¹⁶ azaz visszahódítja, visszaveszi azt, ami eredendően övé. [Ezt egyébként botanikai tudásunk is megerősítheti, hiszen a spontán erdőszedés az Alföldön olyan invazív, nem őshonos fajok terjedésével következett be, mint a fehér akác.] Még erősebben szakít a flórához kötődő konvencionális jelentésképzetekkel a szakasz zárósora, mely egy kifejezetten destruktív cselekvés ágenseként jeleníti meg a növényzetet, és ezt egy auditív és taktilis érzéketeket egymásba kapcsoló metonimikus kép révén teszi meg. A „tégláit törte szét” szókapcsolat hangeffektusa a „lett” által implikált lassú folyamatszerűség időtapasztalatát megtörő, egyszeri, szakadásszerű eseményként prezentálja a növényzet győzelmét az épület felett: magát a „széttörés” aktusát viszi színre a „templom” szókezdő 't' hangjának megsokszorozódása az alliterációk egymásutánjában. Ami ezen a ponton végbemegy, az szoros értelemben véve nem a növénynek való hangadás, és nem is a hangutánzás, hiszen a vers felidéz egy fenomenalizálható hanghatást [a téglák széttörése], de ezt egy eredendően nem auditív észlelet nyelvi transzformációjába építi be. A természetfilmek gyakran alkalmazott vizuális megoldásához hasonlóan – mely felgyorsítja, szabad szemmel is követhetővé teszi például a virágok kinyílását – a vers is egy, a humán percepció számára nem emberi léptékű lassúsága miatt észlelhetetlen folyamatot tesz érzékileg hozzáférhetővé, viszont ezt a látvány hanghatássá való átfordítása révén tudja megvalósítani, és így azt teszi hallhatóvá, ami egyébként soha nem hallható: a növényzet önszerveződésének környezetet átalakító erejét. Az eltérő szerkezetű időtapasztalatok hangzóság és szemantika szintjén is elkülönülő, artikulációja pedig jelzi, hogy a Térey-vers ellép a rom-szenika alkalmazásának konvencionálisabb, romantikus kódolású példáitól, melyek az emberi szféra mulandóságát állítják szembe vagy inkorporálják a természet örök körforgásába. A természet mint jövevény ugyanis történeti létmóddal bír, pozíciója nem rögzíthető sem az embert megelőzőként, sem az Isten által megelőzőként. A „Füből lett fa” azt sugallja, hogy ez a kontingencia az, ami közös horizontot képez emberi és természeti között.

14 Térey, *i. m.*, 31.

15 Georg Simmel, *A rom*, ford. Teller Katalin, *Árgus*, 2009/1–2., 154–163, 157.

16 *Uo.*, 158.

A második versszak igéi és igei metaforái egy, az előző szakasz szerveződését inverzére fordító mozgássort inszeníroznak: míg a „lecsap” a széttörés aktusával rokonítható, a „hullámot vet”, majd a „meghajlik” ehhez képest ismét csak más jellegű időtapasztalatot prezentál: „Mikor lecsap az ezerszálú korbács, / S hullámot vet a záporverte part: / A cickafark, / A bojtorján meghajlik, mint a jobbagy”. Gyorsulás és lassulás, eseményszerűség és folyamatszerűség dinamikáját, mely a költemény egészét áthatja, a szöveg önprezentációs aspektusából a „hullám” – szintén organikus – metaforája értelmezi. A hullámozás képzetét idézi vizuálisan a rövidebb harmadik sorok beljebb kezdésével előálló szövegvég, a hangzósság szintjén a négysoros, alapvetően jambikus lejtésű strófák ölelkező rímszerkezete, valamint az a szövegszervező eljárás, mely egy-egy szó iterációja révén fűzi össze a második, a harmadik és a negyedik strófát a következő szakasz elejével. A nem-identikus ismétlés egyúttal olyan metamorfózisként is tetten érhetővé válik, mely az imaginált látvány keretei között egymással szemben álló entitások között teremt átjárást, hiszen a [fű]szál képe alakul át a záport vizualizáló „ezerszálú korbács” metaforájává a második szakasz első sorában. Szintén a víz és a növényzet közegeinek látványát egymásra vetítő tropológiai áttételek sorozatába vonódik be a „hullámot vet” kifejezés második tagjának betűszerű, ugyanakkor a belső hallás számára is jól érzékelhető tükröződése a „záporverte” összetételben. A „ver” ige visszahangzása a „vet”-ben ugyanakkor arra irányítja rá a figyelmet, hogy a vizuális, metaforateremtő analógián túl fellelhető itt egy érintkezésen alapuló kapcsolat is – hiszen a víztükörszerűen mozgó gyepfelület éppen a záporozó esővíz hatására hajlik meg. Szemben a téglák széttörésével a meghajlás a kinézis egy olyan változata, melyet a biológia is a növény passzív mozgásaként nevez meg. Törés és hajlás, aktivitás és passzivitás az egész költeményt átható dimanikája a vers hangzástestében a kemény és lágy hangzók eloszlásaként érvényesül, de ezt a keménységet és lágyságot a szöveg a benne megnevezett érzéki materialitások (a kő, a fűszál, a víz) tapintásának érzeteként is közvetíti. A költemény tehát egyszerre mutatja fel a növényzetet a környezetét megérintő, átformáló cselekvőként és a környezet érintéseinek elszenvedőjeként: ez az egymást feltételező kettősség jelenik meg a „szál” képi transzformációjában. A haptikus észleleteket előtérbe helyező poétikai eljárások azt a belátást erősítik, hogy a természetben zajló percepciók és kommunikációs folyamatok mindig feltételezik a testi érintettség valamilyen formáját¹⁷ – és az érintések eme szövedékbe vonják bele az embert is.

A táj eddig ugyanis nem viselte magán a humán jelenlét közvetlen nyomait, amit az egyes szám harmadik személyű versbeszéd személytelensége is affirmált. Éppen a meghajlás mozzanata hívja elő viszont a grammatikai és egyúttal nézőpontbeli váltást: az immár első személyű versbeszédben megnyílik egy deklaráltan arra irányuló kérdésmód lehetősége is, hogy hol az ember helye ebben a térben. A második strófából a harmadikba átvetető khiasztikus hasonlat úgy játszik rá a meghajlás mint gesztus kulturális-történelmi konnotációira, hogy ember és természet viszonyát éppen hogy nem-hierarchikusként prezentálja, és – ami még fontosabb – a meghajlásra való képességet magával az elevenséggel, a vitalitással asszociálja. (Azaz: a záporverte cickafark éppen azért nem *tör*ik meg, mert képes *meghajlani*.) A hívó alázat, az alárendeltség és a túlélési stratégia jelentésképzetei rétegződnek egymásra ezáltal

17 Weber, i. m., 76.

a „Meghajlunk, mint az eleven növény” önjellemzésében, miközben talán nem tűnik túlzottan szimplifikálónak egy olyan olvasat sem, mely szerint a beszélő(k) itt azt kommentálják, ahogy az ágak és indák között meghajolva próbálnak behatolni az egykori templom területére [azaz mozgásuk leképezi a korábban említett, eső alatt meghajló növényekét.] A templom múltjának megidézésében a látvány hangsúlyozottan imaginárius jellege és eme imaginárius architektúra elemeinek – az oltár, a gyámkő, a boltozat – robusztus anyagisága, a velük asszociált tartósság között létesül feszültség. A „Kóro mutatja” szókapcsolat az értéktelen gyomnövényt pedig afféle vanitas-jelképként lépteti elő, mely jelenlétével valaminek a hiányát demonstrálja. Ezen a ponton jegyezhetjük meg, hogy a „*Fűből lett fa*” címe egy másik átváltozástörténetre, a debreceni líciumfa legendájára is enged asszociálni: az egykori lelkészlak ablakrácsában növő, ma turisztikai látványosságnak számító botanikai ritkaság a magyarországi reformáció egyik fontos szimbóluma.¹⁸ Érdekes módon [nyilván nem függetlenül a teljes A. B. F. R. A. ciklus kontextusától] Harmath Artemisz azt írja a költeményről, hogy a „felidéződő templomtérben a reformáció jelképei tűnnek előnkbe, a reformáció nyelve szólal meg”,¹⁹ ami részben érthető, hiszen a zászlós Bárány valóban fontos kálvinista jelkép, eredete viszont a reformáció előtti időre nyúlik vissza, ráadásul az „oltár” megnevezése egyértelműen katolikus templomként teszi azonosíthatóvá a versbéli romot. Azaz, míg a versciklus felekezeti-regionális önazonosságtudatra tett sűrű utalásaiban gyakran valóban a kálvinista kulturális „örökség [...] építő, identitásalakító” funkciója érhető tetten, a „*Fűből lett fa*” felekezettörténeti allegóriaként való olvasása inkább azt a következtetést kínálja fel, miszerint ugyanez az örökség is csak korábbi identitásalakzatok felejtésével és kitörlésével jöhetett létre.

Visszatérve a „Kóro mutatja, merre állt az oltár” sorhoz: nehezen eldönthető, hogy a szó szerint a „*Fűből lett fa*” centrumában álló, hiszen a három-három strófa által övezett, egyetlen versmondatból álló középső szakasz főmondati állítmányaként funkcionáló „mutat” ige egy intencionált vagy egy önkéntelen tevékenységet takar-e. Mivel az elenyészett épületek sorsáról valóban sokat elárul az, ahogy és amilyen vegetáció borítja maradványaikat, a maga szó szerintiségében tételezett versmondat akár arra is rávilághat, hogy a gyomnövény az archeológiai tekintet számára egy, a templom egykori elrendezéséről árulkodó indexikus jelként fejthető fel. Sokkal kézenfekvőbbnek tűnik viszont a „Kóro mutatja” szerkezetet erős antropomorfizmusként azonosító retorikai olvasat: a gyom afféle idegenvezetőként való megszemélyesítése eszerint egy olyan ironikus gesztus, mely – a rom-szenárió és a vanitas-irodalom kapcsolatára²⁰ is visszautalva – a múlt és a jelen közötti kontrasztot nyomatékosítja. Ez az interpretációs lépés azonban azon az előfeltevésen alapszik, hogy a „mutatás”

18 „A Nagytemplom közelében, a Fűvészkert és a Múzeum utca találkozásánál, az egykori lelkészlak ablakrácsába nőtt botanikai ritkaság, egy fává nőtt líciumbokor található. A legenda szerint a reformáció századában az új hitet követő Bálint pap és a katolikus Ambrosius ezen a helyen vitázott egymással. A vita hevében a katolikus fél egy vesszőt szakított le a közeli líciumbokorról, és a földre szúrta, mondván: »Akkor lesz a ti hitetekből valami, ha ez a dudva fává nő.« Erre Bálint pap így válaszolt: »Akkor fa léssen belőle.« És a gallyacska az évszázadok folyamán fává növekedett.” Győri János – Baráth Béla – G. Szabó Botond, *Líciumfa*, <http://reformacio.ma/liciumfa>

19 Harmath, *i. m.*, 33.

20 Aleida Assmann – Monika Gomille – Gabriele Rippl, *Einleitung = Ruinenbilder*, szerk. Uők, Wilhelm Fink, München, 7–14, 11.

mint kommunikációs tevékenység kizárólag az emberi teljesítménypotenciál részeként gondolható el. Pedig talán a korábbi strófák elemzése is meggyőzhetett bennünket arról, hogy Térey verse egy olyan bioszemiotikai szemléletmód érvényesítésére is lehetőséget ad, mely a jelentésteremtő aktivitást nem csak a humán perspektívához rendeli. A természet „kommunikációs kontextusként”²¹ való elképzeléséhez csatlakozik Gernot Böhme, amikor az atmoszféra fogalmára alapozott esztétikájának idevágó fejezeteiben (melyek szintén Arisztotelész phüszisz-fogalmából indulnak ki, és nem mentesek Heidegger hatásától sem) azt fejtegeti, hogy a természet esztétikai (azaz érzéki) észlelésében a természet dolgai „kilépnek önmagukból, megmutatják önmagukat”.²² Mint ilyen, a kóró „mutat”-ása abban áll, ahogy közvetít a „képzelet”-ben újraépülő templom és annak érzékszervileg tapasztalható hiánya között. Az egész költeményre kiterjeszhető az a megfigyelés, hogy a természet böhmei értelemben vett „ekszázisa” nem egyszerűen mozgások (a törés, a hullámozás, a meghajlás) látványaként van jelen, hanem abban, hogy ezek a mozgások kölcsönhatások sorozatába íródnak bele, előre- és visszamatatnak egymásra (mind a fenomenalizált látvány, mind az azt létrehozó – vagy épp felszámoló – nyelvi figuráció szintjén). „A bõjtorján meghajlik, mint a jobbágy; // Meghajlunk, mint az eleven növény” sorok khiazmusa olyan kölcsönviszonyt létesít emberi és növényi között, melyben mindkét minőség a másikban, a másik révén mutat vissza önmagára.

A felcserélés retorikai szervezőelve a sorpáron túlra is kiterjed, hiszen a harmadik és a negyedik szakaszban immár explicit módon színre lépő, illetve megnevezett humán létezőket a szöveg úgy ábrázolja, hogy a hozzájuk társított cselekvésekben (meghajlás, hallgatás) éppen a növényiség konvencionális (azaz a szövegben egyébként megkérdőjeleződő) jelentésjegyei tükröződnek. A „jobbágy” és az „ájtatos nyáj” megnevezések nem autonóm individuumként, hanem egy valakinek/valaminek alávetett csoport tagjaként (az egyes számú növénynevekhez hasonlóan: példányszerűen) reprezentálják az embert, ami a többes szám első személyű versbeszédben is manifesztálódik. Ráadásul a szöveg a „göndör” jelző használata révén enyhén kimozdítja a zászlós Bárány szimbólumát eredeti vallási kontextusából, a szóválasztásban rejlő ironikus jelentéspotenciált pedig a következő szakaszban szereplő „ájtatos nyáj” kifejezés erősíti fel. Az így kiépülő szövegösszefüggésben a két kifejezés közös denotatív szemantikai rétege tűnik elő, és az animalitás jelentésképzete vetül rá mind az emberre, mind az Emberfiára. Az ötödik strófa (ön)megszólító felütése viszont nemcsak egy, a dinamika szintjén is érzékelhető váltást hoz a vers nyelvi szerveződésébe, de az emberit is újrapozicionálja: az aposztróphé immár egyedíti és aktív cselekvőként konstruálja meg címzettjét, ami a többes szám első személyű versbeszéd felfüggesztésével jár együtt. A megszólított viselkedésében, aki rendet tesz a vadonban, a modernitás natúrát leigázó, azt uralma alá hajtó szubjektumképletére ismerhetnénk rá, viszont ezt a jellegzetesen maskulin szerepmintázatot átformálja azáltal a szöveg, hogy itt a 'pap' szó feminin formáját veszi használatba, és – tulajdonképpen az „anyatermészet” toposzának megintcsak finoman ironikus

21 Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, szerk. Jean-Paul Thibaud, Routledge, New York, 2017, 93.

22 Uo., 95.

áthelyeződéseként – a fiziológiai szükségleteket kielégítő gondoskodás attitűdjével jellemzi az adresszálat: „Akár a papnő, tisztába teszed / A templomot. Félkézzel megragadnád / Előbb a dudvát, / Aztán a fát: takarja az eget.”

A vers a feltételes módú igealakok révén ráadásul [a templom megjelenéséhez hasonlóan] kifejezetten nyelvi-imaginárius műveletsorként prezentálja a fokozatos megtisztítás rituáléját, mely a szövegszervező ismétlések és az inverziók tükörszimmetrikus mintázatába illeszkedve keletkezésük sorrendjében, ismét a kicsitől a nagyobb felé haladva tüntetné el a növényzetet: akárcsak az első strófában, pusztulás és létesülés folyamatai itt is egymást feltételezik. További értelemlehetőségeket nyit meg, fejt ki Harmath Artemisz, a „takar” ige poliszémiája: „A mentális vizualitás szerint élőként értett fa eltakarja az eget; az épített templom rendjét borítja föl, káoszt hoz a rendbe. A keresztfa az eget takarja [rokon értelmű szóval: jelent]: ezek szerint Isten jelenlétét hozza a holt kövek közé.” Azaz a verscímében megnevezett „fa” mint a keresztény szöveg hagyomány [és ikonológia] egyik legfontosabb jelképe az *arbor vitae* és a *lignum crucis* kettősségét hordozza magában, és így a költemény metamorfózis-alakzatainak sorába utalásszerűen bevonja Krisztus feltámadását is. Innen, az ötödik-hatodik strófa horizontjából válnak igazán jól észlelhetővé a teljes költeményt behálózó bibliai intertextusok: a templom megtisztításának aktusa, a szög, az „ács” szót anagrammatikusan tartalmazó „korbács” és „kalapács” mind-mind olyan citátumok, melyek révén a passiótörténet mintegy szétíródik ember és természet, növény és környezeti hatások interakciójának elbeszélésében – mégpedig egy olyan szubjektumpozícióba helyezve el a Barányt, amely egyidejűleg jellemezhető az érintés [az átváltoztatás, az átformálás] aktív és a megérintettség passzív módusával. A hatodik versszak egy egyébként hétköznapi műveletsort, a fa építőanyagként való felhasználását is titokteljes átlényegülésként viszi színre, a titokszerűség hatását retorikailag pedig azáltal éri el, hogy nem instrumentumként, tehát nem valaki által használatba véve jeleníti meg a szög fejéhez koccanó kalapácsot: „Hogy miként lesz a fából könnyű zsindegy, / Nem tudja senki, hacsak nem az ács... / A kalapács / A szög fejéhez koccan: él a színhely”. Az „él a színhely” kijelentés konstatívumként egy, a hanghatás [a „koccan”-ás] nyomán levont konklúziót tartalmaz; performatívumként pedig végrehajtja azt, amit kimond, azaz élőnek nyilvánítja a vers helyszínét. Így voltaképpen azt a saját működésére vonatkozó következtetést kínálja fel, hogy nem más mozdtítja meg és érinti egymáshoz a tárgyakat, mint a nyelv létesítő-megelevenítő ereje. Az összekoccanó „szög” és „kalapács” megnevezése a szakasz biblikus értelemösszefüggéseibe ágyazva ugyanakkor a názáreti ács keresztalálának emlékét hordozza. A versbeszéd olvasásban aktualizálódó itt és mostjának horizontjához kötött élet és az intertextuálisan felidézett *halál* paradox viszonya egy másik, a keresztény teológiában kulcsszerepet játszó paradoxonra is visszautal: annak az áldozatára, „aki meghalt értünk, hogy akár ébren vagyunk, akár alszunk, vele együtt éljünk” [1 Thessz 5:10]. A versnyelv bibliai intertextusainak és önreflexív alakzatainak egymásba szövődése tehát egy olyan allegorikus jelentésháló kibomlását eredményezi, melyben a templom sorsa a krisztusi feltámadástörténetre vonatkoztatva nyeri el példaértékét. [A költemény utolsó szava, a „vetemény” egy konkrét példázatra, a magvető történetére is alludál.] A feltámadás-narratívához csatlakozik az utolsó versszakot indító mondat is, mely elsősorban a revitalizáció, a gyógyulási folyamat bejelentéseként interpretálja az előző szakaszt

záró kijelentést. A földet borító növénytakaró képzetére rájátszó flastrom-metaphora („S a lázpiros táj egyetlen sebén / Segít a flastrom.”) ismét arra világít rá, hogy ami eltakar, az éppen a takarás révén mutat meg valamit – ebben az esetben például a táj történetéből. Eltakarás és megmutatkozás szétválaszthatatlanságát nyelvileg azáltal teszi megtapasztalhatóvá a szöveg, ahogy a „flastrom” kifejezés paronomasztikusan előhívja a templommal rokon értelmű, archaikus „klastrom” szavunk emlékét. Egy ehhez hasonló paronomáziás effektus kapcsolja össze a mű utolsó szavaként elhangzó „vetemény” kifejezést és az első strófát záró „jövevény” szót: abban, ahogy a vad és a kultúrnövényzet jelölőinek hangalakja összecseng, nemcsak hangzósság és szemantika divergenciája válik érzékelhetővé, hanem – ennél váratlanabb módon – sajátos rokonságuk: az, hogy sem a jövevényként, sem a flastromként metaforizált növényzet nem tartozik eredendően és visszavonhatatlanul ide. Ez a bizonyos „ide” korábban lokalizálhatatlannak tűnt, a vers zárata azonban, mint már említettem, egészen pontos földrajzi koordinátáit adja meg a szóban forgó helynek: „Alsó- és Felsőjózsa közt, a parton”. A liminalitás alakzatai által uralt leírás a veteményt a köztességben helyezi el, ezzel is nyomatékosítva, hogy az a natúra része, de elválaszthatatlan az emberi kéz munkájától. A bibliai utalások kontextusában előtűnnek a „vetemény” újszövetségi konnotációi, a „kihajt” ígéről nemcsak a korábban használt „meghajlunk” szóra, de a tő egy másik származékára, a „hajlék”-ra is asszociálhatunk. Azaz míg az első szakasz kisiklatja a természet templomának toposzára alapozott, kompenzatorikus logikát érvényesítő olvasatokat, az utolsó sorok felajánlják, hogy Isten hajlékaként tekintsünk a kövek helyén kisarjadó vetésre: ahogy Lapis József összegzi, „a költemény végére [...] élővé válik Isten háza”.²³ Ez azonban a növény „eleven”-ségében az önmagáéra ráismerő humán perspektíva beíródása révén valósulhatott meg. Az emberi kultúráról leválasztott természetet „fetiszáló” fantáziákat bírálva Cabell King kiemeli, hogy a keresztény teológiai hagyományban a romlatlan természet képét valójában nem a vadon, hanem az Édenkert nyújtja,²⁴ egy olyan hely, mely már eleve interakciót feltételez ember és natúra között. A Térey-szöveg erre az interakcióra fókuszál, és így azon viszonylag kevés magyar nyelvű 21. századi költemények egyike, amelyek úgy vetnek számot a transzcendenshez való hozzáférés lehetőségeivel, hogy azt nem interszjektív viszonyként, és nem[csak] dialogikus beszédhelyzetben artikulálják, hanem teremtő, teremtmény és teremtett világ hármis relációjában, egy kevésbé szubjektivizált versnyelv közegében. A költemény ugyanakkor kikezdi a natúra mint rögzített eredet elgondolását, és a létesülő természet történetiségére hívja fel a figyelmet: a khiasmusok retorikája az előbb említett hármis viszonyrendszert sem az elő- és utóidejűség, sem az alá- és fölérendeltség kategóriáinak segítségével nem teszi stabilizálhatóvá. A versnyelv ágenciát kiterjesztő-megvonó játéka egyaránt korlátozott autoritással ruhazza fel a benne munkáló embert, a transzcendenst és a vegetációt is.

A zárlat „kezünk alatt” idiómáját éppen ezért a maga szó szerintenségében is olvashatjuk: így nem a gazda gondoskodása kerül előtérbe, hanem az, ahogy a vetés a kéz takarásában is jelt ad magáról, megmutatja magát. A fent és a lent irányvektoraihoz

23 Lapis, *i. m.*, 552.

24 Cabell King, *In the World. Henri Lefebvre and the Liturgical Production of Natural Space = Without Nature. A New Condition for Theology*, szerk. David Albertson – Cabell King, Fordham University Press, New York, 2010, 80–97, 94.