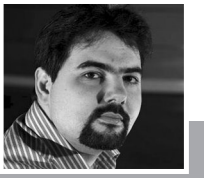
Falusi Márton

Az alkaioszi strófaszerkezet műgondja Tóth Árpádtól a kortársakig



Falusi Márton
(1983, Budapest)
költő, szerkesztő,
József Attila-díjas

Ritkán merjük feltenni a banális kérdéseket. Miért fordulnak a költők újra és újra, koronként a hagyományos antik formavilághoz? Az unalomig sulykolt magyarázat szerint, a klasszicizáló szándék a költői én megállapodottságát áhítja; a beszélő a bizonyossághiány, az instabilitás, a talajvesztés miatt keres fogódzót, és talál is az időmértékben. Ez azonban aligha kielégítő indok, hiszen magát a versíró gyakorlatot is tekinthetjük efféle fogódzónak; s ha a szertelen szabadvers a támolygó és eltévelyedő ember egzisztenciáját viszi színre, a színrevitel, azáltal, hogy könyörtelenül szembesít, ki is engesztelhet. A kötött forma egyszerre könnyebbség, mert kipróbált módon bevonja szerzőjét és olvasóját – aki hamar akklimatizálódik hozzá – a hagyományba; ám egyúttal szigorú előírásként is hat, mert szűkíti a stiláris választási lehetőségeket, a megfeleléskényszer terhét hordozza. A magyar költészet bölcsőjét körülállták az antik metrumok; tanító célzattal skandáltak neki, hogy Európa légköri frontjai vonuljanak át gyerekszobáján. A nemzeti öncélúság a szapphói és az alkaioszi ritmust verte és dobolta Berzsenyi Dániel összhangzattanában. Fennkölt, ódai hangot megütve és archaikus toposzokat mozgósítva adott hírt, intő jelet a költő, akit Tóth Árpád is annyiféleképpen megidézett a magyarság romlásáról. *A magyarokhoz* címzett intelemnek azonban nem csupán ritmusképlete származott az antik Hellászból, hanem közösségélménye is; a kulturális kollektívumként felfogott államesmény mintáját is onnan merítette. Nemcsak *A hajó* című híres töredék révén, tematikusan, hanem szellemi értelemben, esszenciálisan is. Csokonai, Tóth Árpád másik vállalt elődje szintúgy az alkaioszi tempót utánozva hirdette ki ezt a szállóigét *(Dr. Földi sírhalma felett):* „Nyúgodj dicső test: én velem is csak így / Bánik hazám, bár drága vérem / Érte foly, érte fogy, érte hűl meg". Mintha egy-egy időmértékes strófaszerkezet – esetünkben az alkaioszi – sajátos gondolkodásmódot, bölcseletet is magával hozna a múltból; ahogyan egyre hajlékonyabbá teszi a nyelvet, valamilyen irányban kiterjeszti bölcseleti érdeklődését. Tartást kölcsönöz a mondattannak, és mai szemmel, az írott artefaktumok nivellálódásakor is rögtön felismerhetővé válik tőle a szöveg *versszerűsége*. Kétségtelen, hogy ez a költői eljárás akkulturációt hajt végre, amiért a 18. században a líra egyetemes áramkörébe kapcsolja a magyar poézist, egyszersmind a magyar kulturális identitást, a 21. században pedig a különböző térfogatszázalékú szöveg-savakban feloldott versek anyagszerkezetét reparálja. Ismeretelméleti funkciója tehát nyilvánvaló: a világról szerzett tudás megszilárdítására törekszik. Költőink is jellemzően a korszakváltások, a krízisek, a határhelyzetek zavarosságának ülepítéséhez használták.

Ezen a ponton mindjárt két problémába ütközünk. A kötött forma határai ugyanis, ha közelebbről vesszük őket szemügyre, elmosódnak.

Az alkaioszi strófa verslábai ugyan rögzítettek, kevéssé variábilisak, ám szinte valamennyi vers, a lehető legkötetlenebb is, kötött formák részecskéiből építkezik, csak éppen egyedi tervrajz alapján. A kötött forma és a szabadvers viszonyának paradoxona, hogy az utóbbi általában nem kötetlenebb, de mivel autonómabb, szabályait maga alkotja saját magának az írás folyamatában, még nagyobb önfegyelmet követel. Bizonyos értelemben elmondható, hogy a kötött versformánál kötetlenebb szabadvers a rossz vers. Valójában a kötetlen versforma ugyanúgy ellenőrizhető, szótagonként számonkérhető, mint a kötött; komoly eltérés azonban, hogy míg az utóbbit csupán az egyetemes sémához illeszthetjük, az előbbinél a belső hallásunkra kell hagyatkoznunk. Mármost ebből további gondunk adódik. Nem merül-e ki a séma a hosszú évszázadok gyakorlatában? Az alkaioszi strófa teherbíró képessége nem csökken-e, bölcseleti spektruma, stiláris mozgástere nem szűkül-e be, mialatt nemzedékek veszik igénybe? S ennek a kérdésnek a másik oldala: a modern verstől joggal elvárt nyitottságot, meghatározhatatlanságot, rögzíthetetlenséget engedi-e ez a strófaszerkezet érvényre jutni? Vajon nem zárja-e le a költői megnyilatkozást puszta közlendővé, közleménnyé, ahelyett hogy többletjelentések felé nyitná ki? A klasszicizáló formakultúra és a bizonyosságkeresés közötti iskolás összefüggés könnyen félreérthető. Nem valamiféle mondanivaló vagy kinyilatkoztatás bizonyosságáért folyik a hajsza, hanem a versszerűségért, hiszen minden műalkotás lételeme a közösségi elismerés, amely nélkül esztétikai értéke nem szavatolható; a költészetnek az antikvitásban betöltött szerepe pedig – legalábbis mai ismereteink szerint – megbecsült volt, tekintélyét tisztelet övezte. (Tulajdonképpen Platón viszolygása is ezt bizonyítja inverz módon.) Berzsenyit azért vonzotta az alkaioszi lüktetés, hogy a magyar poézist az egyetemes költészeteszményhez emelje fel. A forma még a motívumokat és a toposzokat is az antikvitástól kölcsönözte; a „nemes Ílion", a „Charybdis" és a „Tíburi forrás" mintája ősi, kivitelezése mégis honi és a korra vall. Nemcsak élt benne, de megkérdőjelezhetetlenül éltette a poézist az a hit, hogy örök és változatlan mércék szerint marasztalja el a jelen ártalmait, oldja kínjait; vigaszt nyújt, vagyis távlatot kínál a kilátástalanságra, az értelmetlennek látszó vesződségekre.

Utolérhetetlen érzékenységgel helyezi el a kultúrtörténeti kontextusban Alkaioszt és strófaszerkezetét Koncsol László.[1] A leszboszi történelem geopolitikai manőverei, a türannoszok tündöklése és bukása fonódnak össze „az európai líra születésével"; a homéroszi paradigmát követő új, strofikus paradigmával. Az eposz és a dithürambosz előzményei után Alkaiosz – nevének jelentése: hadra termett – apollóni himnuszai, politikai lírája és bordalai másféle individuum-felfogásról, egy új identitásról is tanúskodtak. Ehhez volt szükség az új, strófákba szedett versformára, de miért is ne játszhatnánk el a gondolattal, hogy mindez fordítva történt: az új versforma hívta életre az új lelki habitust és az új társadalmi intézményeket. Alkaiosz és Szapphó egy kicsiny hellén szigeten az európai kultúra egyik alapvető fordulatát vitték véghez, amit az alkaioszi és a szapphói strófa ütemei, ereszkedő és emelkedő verslábai évezredekre szólóan őriznek. Mert mi is állt az újítás középpontjában? Az ereszkedő, rögzítetten négy időegységet számláló daktilus és spondeus után egyszer csak megszületik a *jambus*. „Alkaiosz költeményeiben az apró tavi fodrokként puhán emelkedő és rezgő jambusok kezdenek hullámzani a sorok erezetében" – összegzi ezt képszerűen Koncsol[2]. A strófaképlet összetettségéhez azonban az is hozzátartozik, hogy nem csupán egy evolúciós

1 Koncsol László: *Az alkaioszi strófa, avagy az európai líra születése (1.)* In. Uő.: *Ütemező*. Móra, Bp. 1990. 143–163.

2 Uo. 156.

ugrás eredménye, hanem magának a változásnak a lenyomata: a harmadik sor ötödfeles jambus (alkaioszi kilences, *alkaikon enneaszüllabon*), ám a negyedik „a hősi vers, a hexameter ereszkedő ritmusában" két daktilusból és két trocheusból áll. Mintha az archaikus idők és a természeti rendbe ágyazódó közösségi rendből kitörni igyekvő, egyre szkeptikusabb és önreflektívebb emberi ideáltípus korszakának határvonala az alkaioszi strófa harmadik és negyedik sora között húzódna. Itt érintkezik a mítoszi emlékezet az egyénivel, a rapszódoszé az alanyi költőével. Az i. e. 6. század hajnalán, a leszboszi költészettanban már kifejezésre jut az a *phüszisz–nomosz vita,* amely Athén társadalom- és jogfilozófiáját is foglalkoztatja az i. e. 5. században.[3] A természetjog és a tételes jog, a méltányosság tudása és a hatalom akarása egyre nyilvánvalóbban csap össze az emberi együttélés konfliktusai során: az alkaioszi strófa, amely vélhetően az aióli népdalok ritmikáját is magába olvasztja, arra hivatott e téren, hogy a mesterségesen fenntartott rendet, az efemer törvényeket az öröknek hitt természeti törvényekhez visszakösse.

Az alkaioszi strófa első két sora, az alkaioszi tizenegyes (*alkaikon hendekaszüllabon*) kétféleképpen is ütemezhető. Az eredeti tagolás szerint három jambust követ egy anapesztus, majd a sort egy újabb jambus zárja le; ám Horatius a sor harmadik jambusát cezúrával hasítja ketté, ezáltal egyetlen soron belül is feszültség keletkezik az emelkedő és az ereszkedő ritmus között. Más ritmust, versformát kíván meg az eposz, mást az új típusú vers: világnézetek találkoznak ebben a négy sorban. Ez a ritmikai feszültség, az ereszkedő és az emelkedő ritmus disszonanciája tehát bölcseleti érvényű, ontológiai síkra is átvihető; nem véletlen, hogy az alkaioszi szerkezet végigvonul a magyar költészettörténeten is. Babits Mihály az *In Horatium*ban ennek a ritmusképletnek – valamint a vers zárlatában a szapphóinak – a maszkja mögött, finom iróniával érzékelteti, hogy akár a „régi eszme" vált „ezer köpenyt", akár a „régi forma" szolgál „új eszmének öltönyeként", a dal „örökkön új", vagyis változás és állandóság, újdonságvágy és megelégedettség csaknem elkülöníthetetlenek. A költő, amint versírásba fog, mindig a régi és az új világ küszöbén torpan meg – miként Alkaiosz is –; nem léphet ki a régiből, mert a költészet tradíciójának részese, ám egyszersmind az új hírnöke is, a nyelvből kiinduló innováció ösztönzője. Ereszkedik és emelkedik. De vajon nem béklyózza-e meg túlságosan egy efféle ősi minta? Az elemzéshez kiválasztott három alkaioszi vers – Tóth Árpád: *Lomha gályán* (1915); Somlyó György: *A Múzsához* (1942); Térey János: *A gyermek* (2003) – egymás mellé rendelése próbára teszi az olvasó ízlését. Közhely, hogy nincs abszolút szépség; az itt tárgyalt forma sem áraszthatja a tökéletesség illúzióját, követelményeihez hiába igazodik a költő maradéktalanul. Nem állíthatjuk ugyanakkor, hogy a „forma" a régi, a „tartalom" az új, hiszen jól tudjuk, forma és tartalom mennyire egymásra vannak utalva, nem vizsgálhatók külön-külön. Sőt, inkább elfogadható, hogy a forma: a tartalom, a tartalom: a forma; a vers nem eszköze jelentésének, a forma nem eszköze a tartalomnak, és fordítva.

Tóth Árpád verse, a *Lomha gályán* közkeletű módon a „legszebben" kialakított alkaioszi struktúra. A „struktúra" kifejezés használata magától értetődő, hiszen hálás feladat volt éppen Tóth Árpád költészetét strukturalista eszközökkel elemezni. A rá olyannyira jellemző eufónia és szecessziós elégikusság hatásmechanizmusát a magánhangzóiról, a különféle nyelvi regiszterek jelenlétének arányairól, a metrikai jellemzőkről és a rímekről készült statisztikák, szóalaktanának, szemantikailag inkompatibilis jelzőinek, szintaxisának, az értelmezők és a határozók burjánzásának,

3 Lásd: Juhász Zita: *A phüszisz–nomosz vita*. Jogelméleti Szemle, 2008/8. Letöltés: http://jesz.ajk.elte.hu/2008_4.html 2020. 01. 11.

a halmozások kezelésének beható, javarészt nyelvészetközpontú vizsgálatai – bár az efféle szemléletmód mára elveszítette vonzerejét – alaposan felgöngyölítették.[4] Aligha találni a Tóth Árpádénál alkalmasabb lírai életművet ahhoz, hogy a retorizáltság építőelemeit demonstrálni lehessen. Az alkaioszi strófa azt az eufóniát segíti elő, amely a lelkiállapot rezdüléseit hangalaktanilag kottázza le. A modernizmus ritmikai főszereplője, a szerepekkel talán túlzottan is elkényeztetett jambus „fodrozódása" és „hullámzása" élesen megmutatkozik a három sorfajtában, és tetszetősen összejátszik a két legfeltűnőbb stíluseszközzel: a hasadt személyiség vívódásainak, kiterítésének, élveboncolásának folyamatát reprodukáló áthajlások és az erős érzelmi többletet hordozó jelzők révén. A gálya, az államélet és a személyes létezés hányattatásait egyként kifejező allegória „lomha", nehéz mozgású, lassú iramú, akár a mondén polgári zsibvásárból kimenekülő költői én. Nincsen abszolút olvasó, így abszolút értékítélet sincs. A verset ma is szívesen ízlelgetjük, élvezettel futunk neki újra és újra, miközben – kár tagadni – modorossága is tetten érhető. Vagy valamennyi markánsan egyéni hangú lírikus modoros kissé? Vajon ma nem érezzük szintén modorosnak, ami nem is olyan régen, a kilencvenes években még letisztultnak minősült? Ha valamiképpen rokon, de különböző stílustörténeti korszakokból vett verseket nagyon sokszor elolvasunk egymás után, hajlamosak vagyunk összezavarodni. Nincs ugyanis olyan pozíció, amelyből feltétlenül érvényes ízlésítélet hozható, miközben a szövegrelativizmus még rémisztőbb, egyenesen felszámolná a költészetet. A szépség legfőbb ismérve, hogy tanúskodik-e a világunkról; képes-e elmélyíteni az egyéni tapasztalatot, hogy integratív tényezőként közössé váljon. Ez a *közkinccsé tétel* szókapcsolat nemes értelme. Hogyan fogalmaz Roger Scruton? „A szép legmagasabb rendű formáiban az élet önmaga igazolásává válik, és megmenekül a véletlenszerűségtől, mégpedig annak a logikának köszönhetően, amely a dolgok végét kezdetükkel kapcsolja össze."[5] A kötött forma szorul legkevésbé igazolásra, mert a legkevésbé véletlenszerű, és az kapcsolja össze legkézenfekvőbben a dolgok végét a kezdetükkel.

Mindenesetre megkapó, ahogyan ki-ki elsajátítja a formai előírásokat. Jól kivehető, hogy a három vers nem tér el kevésbé egymástól, mint három szabadvers. Tóth Árpád műfogása, hogy a páratlan versszakok sorvégei mind hívó rímek, amelyekre a páros versszakok sorvégei válaszolnak, végletesen alkalmazza, végsőkig feszíti a késleltetés retorikáját. A sok rövid szóból (négyszótagúak a leghosszabbak, és azokból is csak néhány fordul elő), egy-, illetőleg kétszótagú jelzőből kirakott verslábakat még tovább tagolja a horatiusi újítás, a hendekaszillabusok cezúrája. Persze a hosszabb szótömbök használata el is lehetetlenítené, hogy mindegyik szótag ne csak külön nyomatékot, hanem zenei funkciót is kapjon. Az időmérték szabályainak teljesítése ily módon szinte hivalkodó: nem vágyik arra, hogy a természetesség hatását keltse. Egy nagyon elvont, a szimbolizmusét és az antikvitásét felidéző szépségkultuszt ápol a vers; úgy veszi célba a lélektani hitelességet, hogy magas szinten stilizál. Az ifjúságtól búcsúzó, a „férfigondok barna fedélzetén" sodródó beszélő szeretőjét is a „boldog Élet" absztrakciójának ködébe burkolja; nem valóságos, hús-vér emberi figuraként, hanem elérhetetlen földrészként láttatja. Amikor pedig asszonyi alakot ölt, az antik görög szépségeszmény szobrokat formáló, hideg, távoli és végzetes képét vetíti elénk: „[…] isteni válla lágy / S a kék haj langyos árja a karcsu nyak / Szelíd lejtőjén átfoly s bágyadt / Szép szeme nedves a vágy hevétől". A váll, a haj és

4 Lásd: Irodalomtörténet, 1986/4., különösen: Sebestyén Árpád: *A versnyelv néhány jellemzője Tóth Árpád lírájában*. Uo. 796–837.

5 Scruton, Roger: *A szépről*. MMA Kiadó, Bp. 2009. 137.

Gurcsek Ferenc: Radnóti

a nyak idoma persze akár Gustav Klimt sejtelmes és kiismerhetetlen, csak a pszichoanalízis rafinériáival körültapogatható nőábrázolásait is eszünkbe juttathatja. Vagy a preraffaeliták mitologikus orientációját. Tóth Árpádnál ez a szecessziós kifinomultság és nyelvi pedantéria hívja elő Alkaioszt: a „messze fény", a „drága csillag", a „lomha gályám", a „barna fedélzetén", a „vad ár", az „esti bú", a „sötét selyem" – sorolhatnánk még hosszan – borzongató és bizarr virtualitásban oldja föl az egzisztenciális kínokat. Az „esti bú" – „rest fiú" rímpár Verlaine *Őszi chanson*-jának „továbbfordítása"; szándékolt keresettséggel tűnnek át a magas magánhangzók a mély magánhangzóba, akárcsak a kokott elegancia a füstös, kávéházi félhomályba.

A Somlyó György-vers stílusa már egészen mainak hat, és a költő azt a stratégiát követi, hogy a dikció minél inkább közelítsen a beszélt nyelvhez. Ha nem lenne nyilvánvaló a tördelésből is, avatatlan olvasó át is siklana a formán. Ironikus ars poeticaként határozhatjuk meg *A Múzsához*t; a két részre osztott költemény – valójában két külön számozott költemény – egy filozófiai okoskodás két végpontját jelöli ki. Már a vers felépítése is más logika szerinti, mint a Tóth Árpádé; az argumentáció paneljei sortartóan következnek egymás után, míg a *Lomha gályán* több versszaka fölcserélhető lenne. Amott a hangulatfestés és az állapotrajz retorikája dominál, itt viszont a meggyőzésé. Nem agitál azonban a költő: az archaikus *vanitas*-motívum parafrázisát adja elő. A beszélő nem fél a felejtéstől, ezért a múzsához sem intéz invokációt; ellenkezőleg, elbocsátását kéri, mert az élet a hiábavalóságok hiábavalósága. A vers ironikus hangszerelését az adja, hogy a temporalitáshoz árnyaltan viszonyul. A költő társai – „minden korban" – még másként vélekedhettek ugyanis, mint ő, akinek kora „összedönté századok álmait, / s megkarcosítá égi ízét / szánkban a szónak is […]". A jelen annyiban értékvesztett kor, amennyiben bölcsebb is, mert a „keserű tudást" adományozza átélőinek, hogy a „közömbös örökkévalóság" szempontjá-

ból semmi sem számít. A „vágy", amely még Tóth Árpád versének centrumába kerülhet, itt már az unalmat, a haszontalanságot, az elcsigázottságot nyeri el jutalmul. Voltaképpen két lételméleti paradoxon köré szerveződik a mestersége gyümölcséről magasztosan lemondó költő okfejtése (a körülmény, hogy magasztosan mond le az ihletről, a kiindulópont ellentmondása): az egyik az időbeliségé, a másik a térbeliségé. A mai, kifejezetten a mai korból tekintve *vanitatum vanitas* az élet, hiszen most veszett ki a hit belőle. Miközben azonban a hit ereje megmaradna, ha a megszólaló még hinni tudna: „szívemben izzó végtelenség, / véges igékbe gyötörni téged!" Ha a hitetlenség lett is úrrá a poézisen, az a képessége, hogy a végesben a végtelenséget felmutassa, nem kallódott el; lappangó potencialitás. Mi sem indokolja jobban a fohászt, mint hogy a képesség tovább gyötri a költőt. Elhallgatna, mégsem tud, ezért imája – akárcsak Erasmus szatírája, *A balgaság dicsérete* – úgy talál meghallgatásra, hogy nem talál, mert azt kéri, amit elhárít. Úgy lehet a hallgatagság „a teremtés daltalan éneke", ahogy a felejtésért rimánkodó emlékezéssel a felejtés megtanulható – vagyis sehogy. Somlyó György tehát kettős céllal eleveníti fel az alkaioszi strófát: egyfelől erősíti az iróniát, a költészet múzsájával szembeni lázadás gesztusát ellenpontozza; másfelől ezzel is utal a klasszikus retorika szofizmusára. Végső soron a költő maga is a szofizmus hálójában vergődik. Miért is érvelhet ilyen tetszetősen amellett, ami mellett nem akar? Mert kora „összedönté századok álmait, / s megkarcosítá égi ízét / szánkban a szónak is […]". Éppen ezzel a körmönfont, inverz argumentációs technikával, nyelvi mágiával szerzi vissza a szólás jogát, becsületét és dicsőségét.

Ehhez mérten a vers második része, a *„Berzsenyi emlékezete"* címmel illetett ellenvers, visszavonja az előző fohászt, és romantikus hevülettel, csak azért is szót követel, „édeset és erőst". Az utolsó előtti strófára érdemes főként odafigyelnünk, ha az alkaioszi technológia alakulástörténetét fejtjük föl. A mondat az előző versszakban kezdődik, az első sor első három szavával fejeződik be, majd egy több soron át indázó, kérdő mondatot követően egy központozással sűrűn megszakított, a zaklatott psziché állapotát és a sietős meggyőzés intencióját érzékeltető újabb mondat veszi kezdetét, amely az utolsó szakaszba hajlik át. Kérdés, felkiáltás, három pont, gondolatjel, közbevetés: egészen más stíluseszközök, mint Tóth Árpád költeményében. Itt nyomuk sincs a hangulatfestő jelzőknek; a jelzők, szinte észrevétlenül, mindig fontos jelentést közvetítenek. Az ironikus első rész után ez a második mintha beállna a sorba, és sodródna a tradíció pátoszos, küldetéses áramával: „[…] adj sötét súlyt, / s szívszakitó lebegést dalomnak"; az epigrammatikus zárlat összefoglalja a tapasztalatot: „Láng és korom, tűz és hamu az / életed: égj porig és lobogjál!" Nyilvánvaló az elhatárolódás Arisztotelész eudaimoniájától és Horatius önmérsékletétől. De nyilvánvaló a kinyilatkoztatás hiteltelensége is: vajon adhatunk-e annak a szavára, aki röviddel ezelőtt kifejtett véleménye után homlokegyenest az ellenkezőjét propagálja? A szélsőséges önfeláldozás ebben a szövegkörnyezetben nem a lánglelkű állhatatosságra, hanem a szalmaláng lelkesedésre utal. Somlyó György az alkaioszi strófaszerkezetet a latolgató bölcselkedés terepének készíti elő, s ezzel kikezdi, felülírja a klasszikus versforma kőbe vésett jellegét; dinamizálja mozdulatlanságát.

Somlyó György a veszélyeztetettség-tudattól meghasonlott költő ars poeticáját írja meg 1942-ben, ám ha a vers szintaxisa újító is, metaforái pedig frissek, népszerű toposzokat variál. Térey János viszont már az élőbeszédszerű költészet 1990-es évekbeli (túlzásba vitt) divatjától teremt distanciát azzal, hogy visszatér a kötött formák egyik legkötöttebbjéhez és legősibbjéhez. Külön úton indult el, mert sem a nyelvjátékok, a travesztia, a rontáspoétika – egyébként igencsak formafetisizáló – szemléletmódját nem sajátította el, mint például Parti

Nagy Lajos, sem a rapszodikus, erősen önvallomásos vagy tárgyiasan absztraháló szabadversek tónusát. Fogalmi és egyszerű nyelven, sőt a tárgyat érintő hétköznapi okoskodásokat összegyűjtve beszél a gyermekvállalás mibenlétéről. A vers tárgya, hogy szülő és gyermeke között mi az egzisztenciális kapcsolat, a művész és műve alkotáslélektani és hermeneutikai viszonyának is metaforája. Ezt a többletjelentést számos szöveghely támasztja alá. Az „alvó gyermek", „szebbik szerencséd mása" ír „Neved fölé a könyvbe saját nevet", akiért „Elégeted még szebb magad is […]", hogy „[…] Napra segítse neved betűit". Később pedig kifejezetten műalkotásként, létrehozójánál „jobb anyagból" gyúrt „angyali szép" utódként jelöli a költemény a gyermeket: „Csupán a másod? Műved is egyben! Ép / Egész […]". A zárlathoz közeledve pedig a létrehozás a teremtés szakrális, az antik és az újtestamentumi mítoszt evokáló cselekvéssé, csodává emelkedik. A szülő/szerző végtére is „béranya", aki „Kihordja élő istene kölykeit", és bár sorsa „utálatos", vagyis magasabb szellemi erők terhét viseli, „Trónörököst ad az ingoványnak". Az argumentáló szöveg, amely a felütésben még fiatal szülőknek a gyermekkel kapcsolatos kollokviális társalgási témája – önző döntés-e a gyermekvállalás, a szülő önmagát teljesíti-e ki, gyarapítja-e általa, avagy aggodalmat keltő áldozat, mert az áldozatot hozó „Százszor sebezhetőbb az Egynél" –, a befejezésben már az isteni elrendelésből fakadó morális kötelezettséget fogalmazza meg. A vers súlypontja azonban a „Rettenetes hagyomány jegyében" kitételen nyugszik: a biológiai reprodukció („Génjeid élcein", „Virágba szökken, nő a családfa […]") természeti törvénye és az üdvösség, a megváltáshit, az evilági gyötrelmek transzcendentális értelme együttesen érvényesül. Térey műve az előideitől kölcsönzött eszközökkel – gondoljunk a változatos modalitásra, a megszakításokra, az érzelmi hullámzásra, a fordulópontokra az érvelésben – ugyanúgy a teljes világnézet, az anyagiasságnál parancsolóbb szellemi javak hatalmát ismeri el, mint Tóth Árpád és Somlyó György versei. A szülő és a költő szkepszise elvetendő, mert az ősbűnből táplálkozik; a magzat szentsége adományként oldoz föl a bűn alól, és szabadít meg a kételytől. A „menlevél" és a „letéteményes" középkori akusztikájú kifejezései is ezt a kettősséget demonstrálják. Az úr, akár a földesúr, akár az egyházi méltóság – a király vagy a pápa –, „kopókat" küld arra, aki menlevelet kér, és menekülne a büntető joghatóság elől. De a jogi felelősség az erkölcsi felelősség analogonja a letét intézményének esetében is; a rendhagyó letét *(depositum irregulare)* fogalma itt új jelentéssel gazdagodik: az utód letéteményesként kezeli szülője értékeit, miként Krisztus és az egyház is az Atyától származó hitet. A birtokügylet metaforája az Isten országáról szóló teológiai tanítást eleveníti föl, valamint Vörösmarty híres sorait *(A merengőhöz):* „Egész világ nem a mi birtokunk; / Amennyit a szív felfoghat magába, / Sajátunknak csak annyit mondhatunk". A gyermek ekként a világról való tudás megszerzésének egyszerre tárgyias és spirituális eszköze is Térey költeményében.

A költő tehát számos elemét veszi át az alkaioszi hagyománynak; érvel, vívódik, kinyilatkoztat, általános igazságra jut, régi toposzokat ír újra, és a merész enjambement-okat is alkalmazza. Ugyanakkor a tendenciózusan hosszabb szóalakok nem a stilizált, hanem az élőbeszédszerű nyelv hatását úgy érik el, hogy alapvető mítoszok reminiszcenciáit is a szöveguniverzum részévé avatják. Az isteni rend, a nagy elbeszélések és az irodalom funkciójának megkérdőjelezésekor Térey János talán azért folyamodott ehhez a versformához, azért nyúlt ezekhez a versidomokhoz, hogy ars poeticáját a nagy hagyományvonulat egyik magaslataként mutassa föl, és oly sok előzmény után újraértelmezze az alkaioszi megszólalásmódot. A feltárt hálózati kapcsolatrendszer különféle gondolkodók világnézetét szövi át terebélyesen; egy végeérhetetlen láncolathoz tartozik, amelyet úgy nevezünk: nemzeti kultúra.