

halálmadarak, úgy tűnik számukra, ők indították el ezt a nagy nemzedéki elhullást az első látogatásukkal. S most már és csak itt lesz érthető a vers kezdete: „*Ha volt évfolyamtársam, B nem keres mostanában, / talán attól fél, amiről én sem akarok hallani, / s kerüljük egymást, nehogy kitudódjon, ami lassan / megszokott ettől a kifelé tartó nemzedéktől.*” A vers sötét humora adja roppant delejező intellektualitását. Várady nál a szereplők: (A), P, G, A, M, B kezdenek egy morbid haláltáncba, akár még a hídhoz is köthetően, amennyiben a ház- és szerelmi kapcsolatok – lehetséges, hogy a székeken ücsörgő két költő jóvoltából – az első ifjúság múltával igencsak átrendeződnek. Mondhatni, megkezdődik egy nemzedék *kihajzása* a védett ifjúság öbléből. Persze nem is lehet tudni, hogy nem a székek maguk indították-e be ezt a nagy szexuális felbolydulást, hiszen voltaképpen ezek költöztek be egy lakásba.

Hasonló hangulati töltést mutat az ÖREG PÁROK SZILVESZTERE is, amennyiben ott az ifjúság tűntét nyugtázza öregedő szemmel: „*s elkezdtüök szégyellni magunkat / dolgok miatt, melyeket meg se tettünk, / azt hittük, mi csaltuk meg az ifjúságot, / pedig az ifjúság hagyott el bennünket, / mielőtt még az utcára léptünk volna, / mert nem szerettünk idegen kikötőkben, / önérzet híján, ahol időnk kitellett, / rostokolni egymás terhére válva...*” Egy barátság emlékére íródott ez a vers (Marsall László hetvenötödik születésnapjára), s megint csak a kötött formán belül is hihetetlen könnyedsége az, amely elvárásolja az olvasót. Itt visszatér az egész kötet komorságától elütő, kötet eleji horatiusi derű, amely érezhetően nem esik költőnknek neheze, s mégis sokkal fajsúlyosabb műveket segít világra: „*s ha egyszer mégis zárva lenne ajtónk, / ne más miatt, csupán mert tévedésből / jöttetek hozzánk, mikor hozzátok mentiünk.*”

A kötetben régebbi, átírt vagy nem teljesen befejezett versek is helyet kapnak. Meglehetősen heterogén anyag ez: a költő az unokáinak írott alkalmi jellegű verseit közli, de a múlt hangsúlyos megidőzésén keresztül poétikájának töredékes megfogalmazására is vállalkozik egy nagyobb igényű, ám az olvasó érzése szerint igazából meg nem írt, el nem készült versben (KASTÉLY AZ ÖRÖK VÁRAKÓZÁSHOZ). Pedig esetlegességében és formai elnagyoltságában is nagyon figyelemre méltó gondolatokat fogalmaz meg, talán nem véletlen, hogy a kötet végére helyezte, mintegy eddigi költészetének kissé túlzott alanyiségától való távolodás kezdeteként. Ki tudja, milyen

meglepően újszerű, a modern magyar poézis főáramába való belépés lehetséges hangját van hivatva jelezni: „*a vers maga bűnjel, ha én vagyok a tárgya, / s minden, mi velem együtt vesztette kivoltát / ennek a zárt világnak a nyelve tudta nélkül.*” Ennél pontosabban kevesen voltak képesek meghatározni életművük problematikáját. Olyan érdekes lehetőségeket vet fel mindez, mintha a nyelvkritika egyszersmind az alanyi megszólalás lehetőségeinek a határait feszegetné, mintha egy nyelv ugyanolyan hangnemben az énkritika problémáját is érintené. Mikor egy felület úgy válik le önmagáról, hogy még látja magát megszólalni, de már véleményt is mond az időben egyszerre hallott hangokról. A szöveg nem sérül, de a hang gazdája már messze. Egyesenes beszédét is az értelem már csak visszahangzó felületként érzékeli.

Mivel Ágh István termékeny és gazdag évtizedet tudhat maga mögött, akárcsak a költőileg megújulni tudó Csoóri Sándor, Illyésnek a múlt század egyik legteljesebb, méltatlanul kevésbé értékelt kötetének címével szólván: MINDEN LEHET még!

Sántha József

MARNO-MONTÁZS

Marno János: *A semmi esélye*

Palimpszeszt – Prae.hu, 2010. 176 oldal, 2750 Ft

Az utóbbi bő egy év izgalmas fordulatokat hozott a Marno-recepcióban: mintha a hatvanadik születésnap környékén egyszerűen átfordult volna valami, és Marno János, akivel kapcsolatban korábban éppen azt volt szokás firtatni-emlegetni, hogy vajon miért nem került be a kortárs kánonba, az utóbbi időben számos alkalommal – kontroverzitáktól ugyan nem mentesen – az irodalmi érdeklődés egyik központi szereplőjévé vált.

A be- és elfogadás szempontjából semmiképpen sem elhanyagolható, hogy néhány éve megjelent a magyar költészetben az az új generáció, amely Marnót – Tandori mellett – egyszerre tekinti előzménynek, mesternek és hivatkozási alapnak.¹ A generációk között megképződő ív és az ezt kiegészítő kritikai háttér bizonyos értelemben felülírni látszik a recepcióban azt a tartózkodó és/vagy elutasító attitűdöt, amelyet

talán legmarkánsabban és legegységelműbben Margócsy István 2001-es, az *Élet és Irodalomban* megjelent kritikája² fémjelez. A (költői) képre épülő szemantikákkal szemben a marnói költészet mint a nyelv működtetésének sajátos, éppen a „*kimerevithetlenségét és kiszámíthatatlanságát*” hangsúlyozó módja váltja ki az érdeklődést és az elismerést a fiatalok részéről. Mindenképpen elgondolkoztató Krusovszky Dénes 2008-as kritikája³ a NÁRCISZ KÉSZÜL című kötetről, amelyben a szerző egyrészt felhívja a figyelmet, hogy nem kevés idő: hat év telt el az előző kötet megjelenése óta, másrészt pedig úgy tekinti a Nárcisz-könyvet, mint áttörést, s a lelkes fogadtatást látva feltételezi, hogy ez a könyv „*azokat is a maga oldalára tudja állítani, akik korábban inkább kételkedtek, fenntartásokat fogalmaztak meg Marno »értelmetlenül enigmatikusnak« tartott lírájával kapcsolatban*”. Krusovszky a várható siker okát mindekelőtt a Nárcisz-figura megjelenésével magyarázza, mert ennek köszönhetően, „*a vers narrátorát eddig is analitikusan kezelő költőnek beszélgetőpartnerre akadt, aki tulajdonképpen önmaga, vagy legalábbis a tükröképe, de mivel egyenrangú ez a viszony, akkor leszünk csak igazán pontosak, ha úgy fogalmazzunk, hogy Marno és Nárcisz itt egymás tükröképei*”.

A SEMMI ESÉLYE című, 2010 végén megjelent újabb kötet a Nárcisz-téma folytatásának, továbbbírásának is tekinthető. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a kötethez tartozó könyvjelzőn a szerző szinte exkuzálja magát, hogy a korábban már megígért címhez (KÉSZ NÁRCISZ) mintegy hűtlen lett, s az olvasót beavatja a cím-választás, címadás nehézségébe. E sajátos magyarázkodás és okfejtés azonban egyszerre tekinthető előszónak és előjátéknak (*prae-ludium*-nak). A könyvjelzőszöveg érdekessége, hogy a viszonylag hosszú magyarázathoz úgy kerülünk ki, hogy lényeges – vagy mindenestre racionálisnak tűnő – kérdésekre (például miért is lett megígérve már korábban a kötet címe?, miért is nem volt aztán jó a KÉSZ NÁRCISZ?, miért jobb A SEMMI ESÉLYE?) nem kapunk feleletet, de mégis beavatódunk valamiféle alkotói logikába, amely aztán egy meglehetősen szokatlan szomatikus-akusztikus érveléssel operál: azt állítja, hogy a régi (pontosabban: korábban megígért cím) úgy visszhangzott az író fülében, mint „*amikor vízzel előlötött hallójáratunk miatt kong fejünk a saját szavunktól. Na de épp ezt kezdtem lassacskán megelégneni – írja Marno –; ezt a kellemetlenné váló bensőségességet, a szó koponyaúri akusztikáját, a szóét vagy*

a köhintését vagy éppen a nyelését, illetve a zörgését, amivel hiába próbálunk benyitni a labirintusba, a víz nem enged. No de mi legyen helyette?” A belső ellenállás eszerint olyan erős averziót szül a szerzőben, amely nem tűr aztán semmiféle kompromisszumot, s visszautasítja a racionális érvelés lehetőségét is. A megoldás mintha csak a véletlenből, egy sajátos – nyelvi – konstelláció evidenciájából születhetne meg: „*Semmi esélye. Ezt gondoltam, majd már nem gondoltam, hanem csak nyelv-automatikám jaktálta tovább, míg csak egy névelő be nem akadt az imamalomba: A. És így esett a címválasztás, így bukkantam rá a megfelelő kötet-címre: A semmi esélye. Semmi értelme, gondoltam, hogy ennek is ellentmondjak, és egyelőre tartom is magam ehhez. Nem firtatván egyelőre, mit tartogat számomra (és számunkra?) az idő ama semmi szín alatt.*” Mindez igen jó bevezetés a sajátos marnói alkotói logikába,⁴ amely egyrészt kijelöli a játékszabályokat, másrészt az együttműködésnek és engedelmisségnek olyan szokványosnak semmi esetre sem mondható módját teszi az olvasás és megértés feltételévé, hogy alapvetően eltér a befogadóval szemben támasztott általános elvárásoktól. A nyelv testhez kötöttsége egyrészt belső beszédként, másrészt annak elhaló visszhangjaként, akusztikai tükröződéseként jelenik meg. A nyelvközpontúság éppen ebben a sajátos testhez – s ily módon – például akusztikai percepcióhoz kötöttségében adja e költészet érdekességét,⁵ s helyezi egyszersmind egy olyan filozófiai kontextusba is, amelyben – és amely szerint – a percepció a létezés, a világ belakásának módjává válik. Marno János költészetének különös tulajdonsága ugyanakkor egyfajta sajátos hallucinációközeliség⁶ is lehet, amely a szüntelen problémát jelentő, a szövegekben is vissza-visszatérő étkezési-emésztési-alvási nehézségek szomatikus következményeként is felfogható:⁷ „*Mintha csak / mennénk szembe magunkkal egy sétányon, / rzkódó öklünkkel a szánkban, vagy árva ujjunk gyanánt, a nyelvünkbe pólyálva.*” (ELÁRULJUK, 11.) Nemegyszer éppen e hallucináció sokrétű mechanizmusának megfellebbezhetetlenként és hitelesként való elfogadása vagy éppen elutasítása osztja meg a Marno-kritikát. (Ugyanakkor – Freud és Lacan nyomán is – tudjuk, hogy a hallucináció fontos eleme annak objektív bizonyosságként való megélése.)

E sajátos percepció(töredék)ek egymásmellettisége és a hagyományos strukturáltság elmaradása vagy mindennek egy racionálisan sem-

miképpen sem leírható (hallucinált) látomássá válása adja alapvetően a Marno-líra enigmatikusságát. Ha filmes párhuzammal akarnánk élni, azt mondhatnánk, hogy a klasszikusnak számító eisensteini felfogás (miszerint a montázslemek egymásmellettisége nyomán új jelentés születik, amely az eredeti elemek egyikeben sincs meg – legfeljebb sajátos együttállásuk, konstellációjuk révén jön létre – ebben az esetben nem működik. A filmre vonatkozóan mindenképpen lényeges fordulatnak tekintendő Gilles Deleuze reflexiója, aki már *nem* valamiféle nyelvi *szintagmatikus* üzenetként értelmezi az egymást követő képeket, vagyis a képet nem állítja szembe a jelentéssel, hiszen mindkettőt a nem nyelvi szférához sorolja, sőt: mintha magát a nyelvet is nem nyelvi tartalmak kifejezőjeként tekintené.

Deleuze és Gattari a MILLE PLATEAUX előszavában bevezeti a *rizóma* fogalmát, amely nem hierarchikus rendszer, hiszen alapvető tulajdonsága a heterogenitás és az a totális nyitottság, hogy „*bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával*”.⁸ Deleuze filmkönyvének második kötete AZ IDŐ-KÉP címet viseli, s benne a pusztá, önmagáért való látvány jelenik meg.⁹

Marno János költészete a félbehagyottság sajátos szemantikájára épül, amely azonban a szöveg egyszerre bátorító és elbizonytalanító működésében realizálódik. Olyan költészet ez, amelylyel kapcsolatban újra meg újra úgy érezhetjük, hogy egy sajátos, szimultán jelentéskonstruáló és -dekonstruáló játék részesévé kíván tenni bennünket, s mintha Marno legfőbb törekvése éppen az volna, hogy szisztematikusan eltüntesse, visszavonja, követhetetlené tegye azokat a beszéd és kimondás által keltett nyomokat, diszkurzív tartalmakat, amelyek performativitása veszélyessé vagy megtévesztővé válhatna: „*Ha // megérték valamit, elvakultság az*” (HA, 28.). A „mese” eltűn(tet)ése az oltalom és oltalmazó nélküli (lét)állapot tudatosítása: „*S mese sincs, melynek kéznél az oltalma*.” (NEM VAGYOK, 65.) Éppen ezért a gondolati struktúra – legalábbis a költő feltételezhető szándéka szerint – nem juthat el a maga intencionálta (s ily módon az olvasóval is elfogadtatott) következő lépésig, hanem egyszer csak megtorpan, váratlanul és kiszámíthatatlan irányt vesz, vagy nem egy esetben kioltódik. A versek visszatérő alaphelyzete az éjszakai magányos – de többnyire zaklatott –

séta szituációja, amikor a lírai én valamiféle nyugtalanságtól, álmatlanságtól (félelemtől, féltélességtől és/vagy mizantrópiától) űzve egy sajátos nagyvárosi (Budapest, Altábornagy utca, Naphegy utca) létbe vezeti be olvasóit, amely egyszerre épül a menekülésre (üldözöttségre), megfigyelésre és hallucinációra: „*A // valóságban soha nem ment Nácisz túl / messzire, maradt, ahonnan elindult*” (A, 22.); „*fegyenc-körútját járja / az elsalakosított gyöngykaricson*” (OKTÓBERI, 88.). A menekülő számára a külvilág legkisebb jele is fontos információt hordozhat, ezért figyelme fokozottan élessé válik, s a környezet jelszerű üzeneteinek konvencionális értékhierarchiája azonban mindeközben megbomlik: apróságok felnagyítódnak, jelentős dolgok a figyelem perifériájára kerülnek (vagy akár kirekesztődnek). E poétika működéséből következik, hogy a magányosság lírai alaphelyzete sem épülhet az „én” evidenciájára, bármennyire kerülünk is vele bizalmas viszonyba, s avatódunk be életének – nemegyszer egészen a szomatikus szintig – intim részleteibe. Az „én” megsokszorozódása A SEMMI ESÉLYÉ-ben mindenekelőtt Nácisz alakjában manifesztálódik. A lírai én és Nácisz talán valóban egymás tükörképei vagy a *sajátban* is megőrzött *idegenség*¹⁰ nyugtalanító elemei, akiket folyamatosan átjár az azonosulás és elkülönbözés egyként reménytelen vágya. Nem véletlen tehát a Nácisz névválasztás, amely (ön)ironikus jellegén túl egyszerre hív elő mitológiai és pszichológiai konnotációkat. Nácisz azonban – ebből adódóan – ugyanolyan narcisztikus és magányos, mint a lírai én, s amint egy jó tükörképéhez illik, a megszólalásig hasonlít hozzá: „*Mert élvezi hangját, melyben mélyre merül, / s melynek a fenekén elhalhat egyedül*.” (EGY KUTYA, 14.)

Nácisz alakja azonban ebben a könyvben tovább bomlik, újabb képmásokra, tükörképekre tesz szert – elsősorban Anna figurájában, aki új „szereplőként” jelenik meg a kötet hatodik, ANNA HONNAN ciklusában, s innen kezdve már alig van vers, amelynek nem e – fonetikusán is tükrözéssel létrehozott – női név lenne a címe. Könnyen megfordulhat a fejünkben, hogy Annára azért volt szükség, mert Nácisz – mint férfi a férfival – nem volt képes mindenre. Anna ugyanis a jelek szerint bár „született Szalainé a szemünkben” (ANNA, 147.), mégis emellett nemcsak hogy „*bomlásunk tanúja*”, hanem a lírai én férfiidentitásának megerősítése is. Mintha ez a fajta önazonosság kerülne veszélybe azon a „di-

áldozatláson”, amelynek „nyersanyaga” vélhetően a pannonhalmi gimnáziumban eltöltött kudarcos év (1963) szinte az egész életműben (ebben a kötetben l. például NÁRCISZ, 58.; FEJÉBE, 58.) vissza-visszatérő biografikus háttérre: „Anna // álmban lepi meg az embert ősszel / egy diákszálláson, 19- / 63-at írunk, meglehet, rosszul, / és húsvét-ra el is veszítjük a pert. / Kabátzsebünket még tél derekán / letépi egy korlát, a pad alatt egy / héten át a Rozsdatemető. Annát / ki fogjuk irtani az életünkből. / És vele tartunk. Atyánk, ez a csuhát öl- / tött majom, tajtékzik, amiért labdánk csont nélkül hull keresztül a hálón. És / mintha már üvegből volna a palánk.” (ANNA, 101.) Anna ily módon valamiféle női Náracszként értelmeződik, aki persze nem szolgálhat az olvasónak semminemű bizonyossággal, hiszen „ott érti Náracszt félre, ahol maga / is mindig mindig kettészakad” (ANNA, 161.), hiszen „zavaros s nagy, mint a Duna, míg Náracs / valami ténnyűben ringatózik itt” (ANNA, 154.). Anna alakja nem könnyen megragadható, hacsak nem tekintjük úgy, mint aki a már egyébként is erősen megrendített racionális konstrukció (vagy esetleg a pusztá költői megszólalás) állandó kritikusként a további elbizonytalanodást s az ebből adódó mese- és oltalomnélküliséget szolgálja: „Anna // fitymálja szárnyaló szavunk, odaránt / ajkához s szájunkba rágva fintorog, / oda a bátorságunk, inunkba szállt, / vagy hova, szállhatunk utána tehát / magunk, nyelve a port vagy dagasztva sárt.” (ANNA, 147.) Bizonyos utalások alapján lehet az az érzésünk is, hogy Anna egyszerűen a férfi-ösztön hallucinációja, a „hús” kritikája mindenfajta metafizika és/vagy metafizikanélküliség felett: „Meg vagyunk átkozva, vagy áldva, / nyargalván szerelem után, vagy elől.” (ANNA, 120.) Ugyanakkor Anna lehet a végesség vigasza, aki „tartalmat lop az életünkbe éjt-nap, / amikor csak kész volnánk azt eldobni / magunktól” (ANNA, 165). Alakja mindenestre jóval kötöttebb Náracszenál, és talán soha nem válik felcserélhetővé a lírai énnel, a szerepek mindig tisztán elválnak, kettejük összeolvadása pedig a sírás, a csók vagy a szeretkezés által arra a feltételezésre épül, hogy a nő képes (lehet) életet önteni-lehelni abba a fiúba, akiből nemegyszer hiányzik „az, ami egykor férfitvá / avatta a természet révén a hőst” (ANNA, 143.).

Mint láttuk, Marno János költészetében a szemantikai és képi koherencia folyamatos és tudatos felszámolásával a töredékesen megképződő értelemegységek az állandó „visszanyesés”

áldozataivá válnak ugyan, ezzel azonban mégsem egyszerűen csak a szüntelen jelentésvesztés állapotát reprezentálják, hanem vélhetően az eldöntetlenség és eldönthetetlenség sajátos várakozó-kiváró „reményét” is. Ezzel szemben minden megképződött referencia – a mérceként és riválisként is emlegetett – Tandori ugyanúgy, mint a szisztematikus és szüntelen újraolvasás tárgyává tett Holan, Kafka, csak a tükörként való létezés és megsemmisülés fűrkésző és leleplező gesztusában élhetik túl a találkozás. S így van ez Istennel is, vagy majdnem. Marno nem a BIBLIA szövegéből vagy valamiféle narratív emlékből kibomló Isten-képre referál, hanem sokkal inkább egy élettapasztalat háttéréből a hagyományként és örökségként megkapott (keresztény) hitre: „Nem // lesz második eljövétel, ezt csaknem / biztosra veheti Náracs.” (NEM, 57.); „érezem, ahogy minden- / felől nézel, ahogy megyek össze, s Te / szabad szemmel követsz, be-be-előzve” (ELHAGYNÁM, 48.).

A Marno-költészet talán legfontosabb kérdésfeltevése, hogy lehetséges-e a metaforikus beszéd koherenciájának leépítése éppen a költői nyelvben, s válhat-e ennek alternatívájává egy szemantikailag szétfeszített állapot valóságként való elfogadtatása, amelyben a nyelvre (nem pedig a képre) épülő értelem a meghatározó. Aricoeuri értelemben vett „valóságtágítás” most nem a metaforák működése nyomán, hanem a nyelv „foszló” szövetébe („elszólásokba”, akusztikai elemekbe, rímekbe) való kapaszkodásként jelenik meg, s ez hol a szikrázó szellemesség, hol pedig a nyelv kénszervallatásának benyomását kelti: „Ő maga lágynak / érezte magát, lággyéka hú másának” (NÁRCISZ, 55.); „mivel Te, ez tiszta sor, nem vagy sehol” (ITT, 60.); „Temetni magunkban magát a semmit, s betönni rést, / mely a szabadra nyílik; temetelni” (NOVEMBER, 68.); „Nem // véd meg emlék, sem emlí az emléktől” (NEM, 86.); „mert az évszázadok már a tört- / éneszek dolga” (ANNA, 102.); „a nap hevében, más havában” (ANNA, 150.); „A frász tör, érted akár, érni partot, / Uram, nyelve, elnyelődvén, a port ott” (AZÉRT, 96.). Semmiképpen sem kerülheti el figyelmünket azonban, hogy a kötet két súlyos verse – az egymás szomszédságában lévő KAPASZKODJ ÉS TERELD – éppen erre a helyzetre reflektál. Talán az sem véletlen, hogy mindkét vers egy gesztus kibontására épül: az elsőben a mondattal szemben a szó szolgál némi kapaszkodóul, míg a második – önmegszólító – költeményben a költő magát

a szót tereli végül vissza a nyájhoz... Kérdés, persze, hogy a szó felvételével, aztán pedig vélt eredendő helyére való visszaillesztésével vagy egyszerű megforgatásával (esetleg töröttségének leleplezésével) valóban a titok mélyére látnunk-e. S hogy éppen Marno, e poétika megalkotója – a reflexió szintjéről elmozdulva – nem kényszerül-e máris egyszerűségűgágyát, minimalista esztétikáját feladni. A SEMMI ESÉLYE mottójául kiemelt HOMMAGE À HOLLAN című rövid költemény (a teljes szöveg: „*Az éjjel arca támadt a szélnek, / és így szólt: Gyerek a halál. / Tapasztalatból beszélek. / Nos, miért ne engednéd hát / magadhoz te is, még / egyszer legalább*”) mintha úgy válna a könyv egyik kiemelkedő darabjává, hogy meszerien valósítja meg mindazt, amit Marno költészetéről korábban elmondunk, de nem élezi ki a nyelvre épülő szemantikát a képre épülővel szemben.

Különös, hogy e mindenfajta kódoltságot és kódolhatóságot elvető poétika veszélyességének tudata milyen erővel köszön vissza mindjárt a KEZÜNK IDEGEN FORMÁKBA KEZD című esszékötet első lapjain is: „*Semmit sem tesz, csupán követni próbálja széthullásait. Vagyis cellikre jegyzek fel mindenfélét, mert a memóriám csapnivaló, a celliket szertehagyom-szöröm, rendezkedésekkel még inkább, és akkor rettegni kezdek, hogy a vers így (nem) áll össze.*” (7). Mindemellett a költő úgy tűnik, fokozottan szükségesnek érzi a formai szigorítást: a teljes kötet valamiféle sajátos egységesítő elv alapján csupa tizenkét soros és tizenegy szótagú sorokból építkező verset tartalmaz, amelyeket a költő tizenkét ciklusba rendezett. A tizenkét soros formától csak a kötet élén a már említett (T. S. Eliot A HALHATATLANSÁG SUTTOGÁSAI című versrészletét második mottóként követő) HOMMAGE À HOLLAN tér el. S ez – ahogy Orcsik Roland is észreveszi – további szigorítás a 2001-es DAIDAL-kötet végig tizenkét soros, de változó szótagszámú formai megoldásához képest, és itt már szinte „*a forma esztétikájának rögeszméje lesz a torzulás ellenpontja*”, s így aztán „*nincs más forma, a választott szerkezet rögeszméje mintha saját cella lenne, harkai »saját cella«*”.¹¹ Egy cella bár – természetéből adódóan – soha nem lehet test-reszabott (általában inkább a test igazodik a cellához), mégis valamiféle relatív biztonságot teremt: ez esetben kijelöli és behatárolja a zárt poétikákkal szembehelyezkedő nyitott rendszer mozgásterét. Nemes Z. Márió egyenesen „*obszcén formáról*” beszél – az obszcénitásnak abban az eredeti értelmében, amikor „*mindazt jelenti,*

ami egy színpadon (szcénán) kívül helyezkedik el, vagyis azt, amit nem lehet bemutatni”.¹² Mindennek háttérében azt feltételezi, hogy Marno számára „*a vers mindenféle előzetes rögzítése a költői beszéd nyelvre utaltságának elárulása – korrumpálódási folyamat és ideológia*”, így aztán – ahogy Nemes Z. írja – „*a 12 sorosok kelteztőládáiban így fordul egymásba születés és visszaszületés, de, ami végső soron termelődik, az nem más, mint az idegenség, az ember önmagától különbözőségének nyelvi hordaléka*”.

Végezetül pedig semmiképpen sem hagyhatjuk említés nélkül, hogy a marnói poétikába mennyire érdekes bepillantást enged a már többször is említett KEZÜNK IDEGEN FORMÁKBA KEZD című, az elmúlt tíz év terméséből válogató esszékötet, amely az írások túlnyomó többségénél a nyilvános közléssé szánt magánlevél direktségét és személyességét valamiféle intellektuális radikalizmussal párosítja. Mivel az ott közölt szövegek lényegében Markója Csillának, a *Enigma* folyóirat főszerkesztőjének írt e-mailek, bennük a szellem analitikus mozgása és csapongása, a korábbi felismeréseket folyton újraértékelő (ha kell, többszörösen újraíró), a problémának alkalmasint rögeszmésen nekifeszülő) töprengés, a szüntelen megkérdőjelezés szabadon és bátran párosulhat valami emberi esendőséggel, amely leplezetlenségével és személyességével – nemegyszer sommás vagy akár botrányosnak is tartható kijelentéseivel – lényegében ugyanennek a marnói poétikának az esszé terében történő megjelenése. A személyiség felbomló, pusztán állapotokban létező koherenciája azonban mintha itt is egyetlen pontra, az írás gesztusára támaszkodhatna, s e hallucinált és kizárólag önmagára vonatkoztatott valóság rögzítésében nyerné el egyetlen lehetséges – mert életben tartó – értelmét.

Jegyzetek

1. „*A kortárs költészet helyzetét tárgyaló újabb írások egyik visszatérő felismerése, hogy az utóbbi években Marno János írásművészete vált az egyik legfontosabb vonatkoztatási ponttá a fiatal lírikusok számára. Lényeges azonban kiemelni, hogy ez a helyzet nem egyedül Marno költészetének és a húszas-harmincasok líraeszménye(i) közötti kapcsolatnak köszönhető, hanem annak is, hogy Marno teljesítménye költészetesztetikai, sőt művészetfilozófiai inspirációt is hordoz, vagyis nem csupán a szövegyszerű praxis, hanem a művészet-ről való gondolkodás szempontjából is mértékadó.*” Nemes

Z. Márió: AZ ÉSZ KEREKE HASZTALAN FOROG. *Élet és Irodalom*, LV. évfolyam, 22. szám, 2011. június 3.

2. Margócsy István: A MARNÓ-ÉLETTÉ. *Élet és Irodalom*, XLV. évfolyam, 23. szám, 2001. június 8.

3. Krusovszky Dénes: TÜKÖRLÍRA. *Magyar Narancs*, XX. évfolyam, 23. szám, 2008. június 5.

4. Bartók Imre írja e fülszövegről: „A fülszöveg ráadásul nem is hagyományos értelemben vett fülszöveg, hanem önálló testrészt, transzportábilis könyvjelző, amely így, ha akarjuk, bármelyik vers olvasása során elkísér, ellenőriz, és kérdezi, hogy »mit tartogat számomra (és számunkra?) az idő ama semmi szín alatt«. Ez a kis szöveg, már amennyiben engedjük, hogy az olvasás során útítársunkká váljon, a »sehol semmi« holisztikus igazságát szegezi szembe a részletekre irányuló figyelemmel.” – Bartók Imre: NÁRCISZ ARCAL. *Élet és Irodalom*, LIV. évfolyam, 27. szám, 2010. július 9.

5. „Nem véletlenül korlátozódott mostanság a figyelmünk ügyszólván kizárólag a testre; mondhatnám, ami azon (ti. a testen) kívül esik, az is csak testileg provokálja a gondolkodásomat, és a testiség által értelmeződik (vagy utasítódik el) bennem.” – Marno János: KEZÜNK IDEGEN FORMÁKBA KEZD. Palatinus, 2011. 136.

6. „Nietschét pont azért olyan jó olvasnom – írja Marno –, nála érzem mindig otthon magam, az ő észjárása révén jutok el a te gondolataimhoz.” – Uo. 111.

7. Erről nemegyszer olvashatunk a vele készült interjúkban vagy a már hivatkozott, esszéket és leveleket tartalmazó KEZÜNK IDEGEN FORMÁKBA KEZD című kötetben.

8. Gilles Deleuze–Félix Gattari: CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE 2 – MILLE PLATEAUX. Minuit, Paris. 1981.

9. Vagyis – az első kötetben leírt mozgásképp szemben – a percepció nincs potenciálisan végrehajtható akciók által strukturálva, sőt, a percepció itt egyáltalán nincs strukturálva. Ahogy Nánay Bence írja (DELEUZE – A FILMELMÉLET KOPERNIKUSZI FORDULATA. *Metropolis*. <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/NAN.html#10>): „A klasszikus filmművészetben ha a hős meglátott valamit, rögtön cselekedett – ennek legvilágosabb példája a csipőből tüzelő akcióhős. A modern filmművészetben viszont a percepció nem vezet közvetlenül akcióhoz, a hősök egyre reflektáltabbak, egyre cselekvésképtelenebbek lesznek. Ez vezet a cselekmény visszaszorulásához, töredékessé válásához a modern film esetében. A percepció és akció egysége tehát szétesett, és csak a képzelet, az emlékek, a fantázia képes új – de immáron virtuális – egységet teremteni (gondoljunk Resnais vagy Robbe-Grillet filmjeire).”

10. Tengelyi László: SAJÁT ÉS IDEGEN: MERLEAU-PONTY ÉS A VAD TARTOMÁNY. In: Tengelyi László: ÉLETTÖRTÉNET ÉS SORSESEMÉNY. Atlantisz, 1998. 133.

11. Orcsik Roland: A BOLDOG. <http://www.barkaonline.hu/szinhazak/1556-marno-janos-verseskoeterel>.

12. Nemes Z. Márió: OBSZCÉN FORMA – MEGJEGYZÉSEK MARNÓ JÁNOS A SEMMI ESÉLYE CÍMŰ KÖTETÉHEZ, *Lite-ra*, 2010. június 23. <http://www.litera.hu/hirek/obszcen-forma>.

Varga Mátyás

„DACOLNI, MINT A FÁK”

Lázár Júlia verseiről

Ujjnyomok. Móra, 1988. 111 oldal, 20 Ft

Az ismeretlen. Noran, 2001. 75 oldal, 880 Ft

Még. Syllabus, 2011. 79 oldal, 2000 Ft

Lázár Júlia nagyjából tízéves követési távolsággal megjelent három kötete három korszak: elkülönülő életérzések, átalakuló világ. Ugyanaz a válaszokat kereső, öntörvényű személyiség szólal meg bennük, mégis kirajzolódni látszik egy beszédes ív: lázadás–keresés, szabadság–vállalás, keserű rezignáció. Ahogy egyik versében írja: „magad vagy ez a kor”.

„Ki beszél?”

Az első kötetben mindenekelőtt a szövegek rendkívüli, gyakran drámai tömörsége tűnik fel. A beszélő hang minden esetben akkor szólal meg, amikor már nem tud tovább hallgatni. „A hallgatásom árul el: beszélek” – ugyanakkor a megszólalásai vallomások, ha elharapott vallomások is. Ez a modernista hagyomány, a versebe titkolt érzéseké, Lázár Júlia is „az elhallgatás fokára kikovácsolt versek”-et emleget a mára beszerkezhetetlen kötet naplórészletekből szerkesztett utószavában. Nem a pontos megjelenítés a célja, hanem hogy a pillanat intenzitását rögzítse, akár azon az áron is, hogy a vers nem fedi fel saját titkát. Ez a tömörség rendkívül erős, azonnal megjegyezhető sorokat is jelent.

„Enyhébb-e a jel a szónál? Nagy kérdés” – idézi Lázár Júlia a mottóban Thomas Mannt, és verseiben maga is gyakran jelek, jelzések formájában érzékeli a világot. Például az embereket is, provokatívan, tárgyagnak: „a többiek, körül: viszonylatok. / nem barátok, de tárgyagnak erőik. / mind egyikükkel másképpen csalog, / legföljebb így nem lesznek érthetőek.” [A TÖBBIEK...] Gyakran él olyan jelképekkel (kártya, tükör, szárny, abronsz), amelyek referenciáját állandónak tekint(heti), afféle rövidítéseknek. Távlabbról ilyenek a gyakori állatjelképei, amelyek külön elemzést érdemelnének (pl. a farkas, akár Petőfinél, vagy a személyesebb madarak: veréb, varjú, sirály stb.), akárcsak személyes jelentésű utalásai, amelyek inkább intuícióval, evidenciának elfogadva, mint pontról pontra lehet érteni. A versek-