

Ferenczi Sándor: NYELVZAVAR A FELNŐTTEK ÉS A GYERMEK KÖZÖTT. In: A PSZICHOANALÍZIS ÉS MODERN IRÁNYZATAI. Gondolat, 1971.

Jeles András: TEÓRIA ÉS AKCIÓ. In: TÖREDÉKEK C. kiadvány, 1993.

Az Ovidius-idézetet Devecseri Gábor, a Rilke-idézetet Nemes Nagy Ágnes, a Hölderlin-idézetet Bernáth István, Ruusbroeck mondatát Balogh Tamás fordításában közlöm.

Radics Viktória

A MARNO-OLVASÁS

Marno János: Nincsen líra √ nélkül.

Válogatott és új versek

Palatinus, 1999. 283 oldal, 1200 Ft

Nyolc könyv – hat verses-, egy tanulmány- és egy prózakötet – után tette közzé Marno János ezt a kilencediket, válogatott verseinek gyűjteményét. Az összeállítás műfaját tekintve egynemű; azért érdemes ezt megállapítani, mert A MÚZSA ÉS A BÁBU című második kötetének tengelyébe annak idején a József Attila KÖNNYŰ, FEHÉR RUHÁBAN című költeményéről írott és komoly érdeklődést kiváltott tanulmányát állította, és ezzel a gesztussal magával is figyelmet keltett. Az ANARCHIA SZÖRENDJE címmel 1997-ben gyűjtötte kötetbe az ÉS Tárcatár rovatában és másutt megjelent kispriódáit. Ezek alapján tehát elképzelhető lett volna egy három műfajú gyűjtemény is, annál is inkább, mert eltérő műfajú munkáinak beszédmódja, nyelvformáló eljárásai és intonációja gyakran szinte teljesen azonos, míg a műfajilag együvé sorolt darabokat ugyanebből a szempontból vizsgálva sokkal nagyobb eltérésekkel találkozhatunk.

Azt lehet mondani, hogy a művek közt nem műfaji, hanem tematikai vagy a narrátor hanghordozása szerinti eltérések mentén húzhatunk a legkényelmesebben határvonalakat. Marno ennek ellenére még a műfajinál is szűkebbre vonja a formális korlátokat: A CSELEKMÉNY – ISTEN HA EGYSZER LÁBRA KAP című, könyvterjedelmű lírai kompozícióját *egészében* hagyta ki a válogatásból, vagyis sem egészében, sem részleteiben nem illesztette ide. A válogatás tükrében az életmű négy részre tagolódik:

értekezés, kispriódá, könyvvers és a gyűjtemény alapját képező rövidebb versek összessége.

Nehéz és bizonytalanul megválaszolható kérdés, hogy jelentést/jelentőséget kell-e tulajdonítanunk a szerkesztés eme sajátosságának. A CSELEKMÉNY... anyagának mellőzése egyaránt felfogható magabiztos gesztusként – amennyiben a művet csorbíthatatlanul értékesnek tekinti, s így a szabott terjedelemben inkább nem is idéz belőle –, de az elbizonytalanodás, a kifelé figyelés megnyilatkozásaként is, hiszen ennek a kötetnek a kritikai értékelése volt a leginkább ambivalens; az egyébként inkább csak az interpretáció útjaival, kevésbé a bírálattal törődő, elutasító kitételeket ritkán használó kritikákban ennek a könyvnek a kapcsán hangzott el a legtöbb értetlenségről, el-lenszenvről árulkodó vélekedés.

Valójában azonban egyik magatartásformát sem tartom összeegyeztethetőnek Marno alkotói alkatával. Igaz, arról szó sincs, hogy költészete maradéktalanul egynemű, válságok, váltást hozó kötetek és önrevízió nélkül való lenne. Ezek a váltások azonban meggyőzően levezethetők magából a személyiség önszemléletéből és költészetének belső szabályszerűségeiből. Nem látok egyetlen olyan fordulatot sem, mely kényszerítően külső tényezőkre, a bírálatok elmarasztaló vagy dicséző megállapításaira volna visszavezethető. Ebből pedig az is következik, hogy az önrevízió motívumai között nem az egyes művek attitűdjétől való eltávolodás mozzanatára kell odafigyelnünk, hanem a válogatáskötetnek mint könyvegésznek a mentális homogenitását célzó kompozíciós elvre. Hogy egy példát mondjak: nézetem szerint az ÉJSZAKAI ELŐADÁS nem azért maradt ki az EGYÜTTJÁRÁS anyagából, mert a költő ma már nem tartja elég jó írásnak, de nem is azért, mert az 1986–87-es kritikák egy részének szerzői a kívánatosnál jobban idegenkedtek tőle (mások pedig, akiknek értékrendje Marnoétól alapvetően eltér, kiemelték és dicsérték; így gondolhatnánk dacos elfordulásra is), hanem egyszerűen azért, mert a válogatáskötet indítása határozottan versszerű szövegekre épül, s az epikusabb és szövegében prózaibb, terjedelmesebb darab ezek közé nem illik. (Jóllehet az EGYÜTTJÁRÁS-ba mint könyvstruktúrába beleillett. Ott mások voltak a kompozíciós szabályok, szempontok.)

A Marno-versbeszéd

1986, A KÖLTÉSZET MÁSNAPJA antológia megjelenése óta (ebben jelent meg először terjedelmesebb válogatás Marnótól, pedig akkor már negyvenedik éve felé járt) jó néhányszor láttam, hallottam költői esteken vagy hangfelvételtől Marnót saját (néha mások) verseit, prózáit felolvasni. Ilyenkor a körülményeknek is igen nagy figyelmet szentelt. Emlékszem egy esetre, amikor nem volt hajlandó elkezdeni a felolvasást, amíg nem kerítették egy tisztességes mikrofonállványt, és meg nem oldották, hogy a berendezés tökéletes minőségben adja vissza beszédhangjának tónusát. Kínos jelenet volt; már az sem látszott magától értetődőnek, hogy a cepp pinceklubban egyáltalán szükség van hangosításra. A felolvasás kezdetén aztán kiderült: Marnónak azért van szüksége hangosításra, hogy *halk* lehessen. Ülve, egy olvasólámpa fényénél, hol felemelve a fejét, hol a szövegbe tekintve olvasta a verseket, meglehetősen lassan és csendesen. Éppen ezen a módon teremthette meg az ezeknek a verseknek a befogadásához nélkülözhetetlen figyelmet – előadó és hallgató együttes figyelmét – és az ebből sugárzó együttes komolyságot. Az atmoszféra kommunikativitását.

Az első kérdés tehát ez: hogyan beszél, hogyan mondja önmagát a Marno-vers mint szöveg, közvetítő útján vagy anélkül? Én magam a fenti eset óta ezt a hangszóróból megszólaló, felerősítve halk hangot hallok a versekben. De hogyan szólalnak meg maguk a szövegek?

Amikor ezt az igealakot használjuk: *megszólalnak*, elsőként nyilván a versek kezdő egységeire kell figyelniük. Ha végiglapozzuk Marno költeményeit, azt fogjuk tapasztalni, hogy egyetlen esetben sem előzi meg a vers törzsszövegét bevezetés, az előzmények feltárása, rövid összefoglalása, tehát semmi, ami az olvasót segítené abban, hogy a közléseket megértse. *In medias res*, az első szóval már a kelles közepén vagyunk valaminek, és hogy pontosan minek, arra nézvést később sem kapunk majd kielégítő felvilágosítást. A Marno-olvasás első és legfontosabb eleme a vers narrátorára összpontosított fokozott figyelem, hiszen az egyetlen esélyünk – arra, hogy a versben foglalt közléseket megértsük – az, ha ennek a szüntelenül beszélő képzeletbeli alaknak az intonációjára, elejtett célzásaira össza-

pontosítunk. A Marno-versek között ugyanis nem a semmi van, nem a kezdetet megelőző és a véget követő normális nemlét, hanem az elhallgatás. A narrátor, akinek a beszédét a szövegben halljuk, megszólalása előtt és elhallgatása után *elhallgatja előlünk* azokat a létfontosságú értesüléseket, melyek mondandója megértéséhez az összekötő gondolati híd-szerkezeteket alkotják. Mondok néhány példát. „*legszívesebben leírnám az egészet*” (HAJNALI LEHALLGATÁS); „*hiába reméltem, hogy innen még nem szabad kilépnem*” (TÁRLATJÁRÁS); „*a fekete a gazember egyik fele*” (AZ ENIGMATIKUS KENDŐ); „*mióta elvesztettem, mióta ez a nehéz gát, miáltal ő sem lát viszont engem*” (OSTROMGYŰRŰK); „*Piran. Tó-lószékéből pillant ki rám a szláv kalóz vénasszony*” (KALÓZ KANAPÉ). Jóllehet az értelmezés nem magától értetődő, és a szintaxisban is mutatkoznak kisebb-nagyobb törések, szemantikailag a szöveg nem látszik (avantgardista módon) megbontottnak. Nem nyilvánvaló, hogy ezek a „mondatok” (nem pontosan azok, de erről később) értelmetlenek. Ellenkezőleg. Az olvasóban az a benyomás alakul ki, hogy *majdnem* sikerült megértenie a szöveg első szintű közlendőit, a jelentés felső rétege majdhogynem feltárult már, csak egy kicsit jobban oda kell figyelnie ahhoz, hogy ez a megértés tökéletes legyen. Ez a mozzanat pedig rövidesen be is fog következni. A Marno-versnek mindig meghatározó eleme a második indítás, az az effektus, amely azt az érzést ébreszti az olvasóban, hogy most utólag megértette azt a valamit, amiről az elején (figyelmen kívül hagyva, gondolhatja, ha például felolvasáson találkozik a szöveggel) lemaradt. Ez a mozzanat pedig általában az olvasó felé nyitott párbeszéd első eleme a szövegben. Lehet ez kiszólás („*?mi van most*” – FÉLMŰLT; AZ ERŐMŰ...), önreflexió („*az ember azt hihetné, hogy könyvet ír*” – AZI HITTEM: VAS), az időben jelentkező fordulat („*és egyszerre belecsöppen a kockába egy kisleány*” – EGYÜTT: JÁRÁS), az olvasó mellé lépve történő szövegkoordináció („*s nyomban rá, a helyébe, egy örömszó álljon: öntözőkanna*” – VISSZASZERZŐDÉS). És így tovább, ezernyi változatban. A narrátor így biztosítja szolidaritásáról az értetlen olvasót; úgy tesz, mintha ő sem értené (és csakugyan), vagy éppen felkínálja a részvételt az alkotásban. Csináljuk együtt, álljon itt az a szó, hogy... és így tovább. A vers beszéde az első hangütéstől fogva az olvasó higgadságára,

okosságára apellál, éppen úgy, mint az a bizonyos felhangosított csendes beszéd. Hogy aztán annál butábbnak érezze magát az ember? Talán nem. Talán azért, hogy megkonstruálja azt a jelentést, ami méltóvá teszi a megelégedett bánásmódra. De hogy ennek mi a módja, arról megint csak később.

Látszatsor, látszatmondat

Azok az elemek, melyeket a Marno-versekben mondatoknak tekintünk, valójában gyakran nem mondatok. De érdekes, hogy a verssorok sem mindig verssorok. Előfordul, hogy a verssoron belül kisebb-nagyobb egységeket elkülönítő / jelekbe ütközünk, amelyek általában arra hivatottak, hogy a prózába tördelt versszövegben az idézett költemény sorainak határát jelezzék. De miféle sorhatárok lehetnek magán a verssoron belül?

A versmondatokkal valamelyest egyszerűbb a dolgunk. Azt már megszokhattuk, hogy – elsősorban némelyik klasszikus avantgárd irányzat követőinél – elmaradnak az írásjelek, a nagybetűs kezdés helyén más tagolóelemek állnak, ha állnak egyáltalán, és a szöveg nem tagolódik a korábbi elvárásoknak megfelelő mondatokra. Marno kvázi-mondatokat alkot, a verssossal vagy a szakasszal helyettesíti a mondatot, illetve mondatként zár le a mondatnak szintaktikailag megfeleltethetetlen egységeket. Az egyszerűség kedvéért nézzünk ezekre az esetekre néhány konkrét példát. A FÉLMŰLT; AZ ERŐMŰ című vers egyik részlete így néz ki:

*„...a költő megszívja kialudt / cigarettáját,
megigazítja, lesimitja / a bőrt
a járomcsontján, és szétkémlél*

*?mi van most:
ha most hirtelen feltámadna / a szél
és a hullámpermet /
a zsíros krétapor /
most végül, érz magán
akármilyen megindíthatna...”*

Az idézetben nemcsak annak jelzését látjuk, hogy helyenként a látszatsor és a rejtett sor határai nem esnek egybe, de azt is, hogy helyenként egybeesnek. Ezt azonban nem mindig jelzi. Vagyis arra gondolhatunk, hogy egyes sorok valódi sorok, mások csak látszat-

sorok, melyeken belül a rejtett sorok végződését is felismerhetjük, s végül vannak olyan sorok is, melyek ugyanott fejeződnek be, mint a bennük foglalt sor; a rejtett sor és a látszatsor egybeeső végződése azonban nem teszi a sort valódi sorrá. Vajon miféle sorok rejtőzhetnek az álsorokban? Talán a leginkább kézenfekvő magyarázat szerint ez a gesztus azt jelezheti, hogy a mű létrejöttét megelőzte egy korábbi, talán „az eredeti”, az ősmű (I. ŐS-FAUST) megalkotása, és az itt szereplő részletek ennek a *fél-műltben* keletkezett *előműnek* az idézeteit foglalják magukban helyenként megváltoztatott, másutt változatlan tördelésben. Egy másik, lényegét tekintve ezzel egyenrangú értelmezése lehet a kettős sorvégzésnek, ha feltételezzük, hogy a költő nem tudta/akarta eldönteni, hol végződjének a szóban forgó sorok. Nem ismerem azonban olyan grammatikai, retorikai vagy poétikai szabályt, amelynek az egyik tördelés megfelelné, a másik nem. Arra gondolok, hogy ha például az első szövegegység helyén ez állna:

*„a költő megszívja kialudt / cigarettáját,
megigazítja, /
lesimitja a bőrt a járomcsontján,
és szertekémlél”*

– akkor azt mondhatnánk, hogy a /-lel jelzett sorhatár egy hozzávetőleges sorhosszúság szerinti tagolás elvét követi, a látható/látszólagos tördelés pedig grammatikai elvek szerint tagol, amennyiben egy-egy állítmányt és a hozzá tartozó tagmondatot veszi figyelembe. Itt ilyesméről nincs szó, ezért ezt a lehetőségét elvetem.

Az álmondatnak két fajtáját különítem el: a jelekkel határolt és az ezen túl nyelviileg is mondatnak látszó típusú. Például: egyes versek szövegében gyakran találkozunk kérdőjellel, felkiáltójellel, pontosvesszővel. Ha beidegződéseinkre hallgatunk, azt gondoljuk, hogy ezek mondatokat, illetve tagmondatokat választanak el: „...*tegnap nem volt víz; / fűtyült, döfte a másik / torkát az ultralevegő – / most bezzeg ugyanő / lenne a váza; csordultig / áll a faképmása helyén: / még megadja magát, meg én!”* (A MŰZSA ÉS A BÁBU). Valójában ezek az írásjelek nem a szöveg grammatikai, hanem dramaturgiai tagolását szemléltetik; a felkiáltójel és a kérdőjel az előtte álló tagmondat hangsúlyozását,

„mondát”-fajtaját határozza meg, a gondolatjel és a pontosvessző a szünetet, a kettőspont a két szövegelem egymás iránti kapcsolatosságát, dialogicitását jelzi. A szöveg gondolatokra tagolását külsőleges elemek nem segítik, ez kizárólag az olvasó feladata.

Az álmondat másik típusa így néz ki (a DIES ILLA kezdősoraiban): „*Éppen távol, álla miatt távol / a kicsi nővér – s azonfelül amit még / tőlem is, visszamenőleg, rossz néven vett.*” Ez a szövegegyesség ránézésre mondatnak tűnik, mindenféle mondatrész, alany, állítmány (ha rejtett létige is az) van benne, tehát minden okunk megvan rá, hogy mondatnak tekintsük. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy egészében mondatként nincs értelme. A hiányos közlés persze felkínál kiegészítési lehetőségeket. Így arra is gondolhatunk, hogy a kicsi nővérnek valami baja van az állával, megsérült vagy valami ilyesmi, és most egy másik kicsi nővérhez ment kötözésre; egyúttal azt a dolgot, aminek mibenlétére nem derül fény, de amit a vers beszélőjétől visszamenőleg rossz néven vett, például egy ajándék kutyát (ami aztán megharapta az állát) szintén elvitte, adott esetben nyilván a kötözőbe, talán mert nem volt kire hagynia. Ebben az esetben az indító *éppen* szó játékosan magában foglalva az *épen* kifejezést, annak elmentésére utalhatna, az *álla* pedig éppen ellenkezőleg, csonkított megidézése lehetne a nehezítés tárgyát képező *állatnak*, ami (már-mint a verbális megcsonkítás) a bosszúállásnak felülmúlhatatlanul a leghumánusabb módja. Ez a jelentéstételezés aztán a vers folytatásában felbomlik, más jelentéseknek adja át a helyét. A mondat azonban visszatekintve sem nyer majd félreérthetetlen és meghatározott jelentést. Mégis, minden meghiúsuló újraértelmezés azt a *hiú* reményt ébreszti az olvasóban, hogy a hibát (ami persze benne van, nem a versben) ezúttal sikerül majd elhárítania. Ennek pedig az az oka, hogy a Marnomondat nagyon erős gondolatosságot, értelmességet sugall. De ez már külön fejezetbe kívánkozik.

A Marno-mondat

A fentiek fényében nyilvánvaló, hogy mondatról Marno költészetében csak szélesebb és lazább értelemben lehet beszélni. Azok az egységek, melyeket mondatnak tekintünk, nem

mindig mondatok, a mondatok pedig nem mindig kerek gondolati egységek.

A Marno-„mondát” (nevezzük annak, akármi legyen is valójában) általában hosszú, szövevényes, sokszorosán összetett, pozícióváltó – gyakran kérdéseket, felkiáltásokat, önálló rövidebb mondatokat is magában foglaló –, kontextusába mind grammatikailag, mind textológiaiilag és szemantikailag szakadósan illeszkedő szövegegység. A rövidebb verseknél gyakran a mű egésze belefér, hosszabb munkáknál sokszor a (ritkán rövid, többnyire négy-nél több sorból álló) szakasz határán is túlterjeszkedik. A MÖGÖTTES című sorozat EX LIBRIS című darabját teljes egészében idézem: „*becsukom a könyvet, belebújok / a felöltőmbé, és utamat a temető / felé veszem, persze, továbbra sem abban a tév- / hitben, hogy halottakkal inkább szót érthetek, / értsen velük szót a halál, hanem azért / tartok a temető, és nem, mondjuk, a kávé- / ház irányába, mert ápolatlan, dúlt külsőm / még egy olyan lepusztult szórakozóhelyen / is, milyen csak egy kávéház tud lenni, / visszatetszést keltene, botránkozást bomlott / viszonyaimtól a fejekben, megborzongok, / hogy már eddig hány főzettel voltam egyenlő.*” (Ez a pont az én mondatom vége. Az idézetet nem zárja írásjel.) Ebben a mondatban történetesen nincsenek felkiáltások vagy kérdések, a „*megborzongok*”-tól azonban kerek almondatot foglal magában, mint ahogy az „*értsen velük szót a halál*” rejtett felkiáltás (szólás) is egészként illeszkedik a mondategészbe. Talán Nádas EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek hosszú és sokszorosán összetett mondataira emlékeztetnek ezek a szövegegységek – amelyek viszont Thomas Manntól származtathatók; ez távolról egybecseng a recepcióban többször olvasható vélekedéssel, mely szerint Marno költészete a késő modern paradigma része volna.

A rövidebb mondatok esetében kevésbé problematikus nyelvtani szerkezeteket figyelhetünk meg, ez azonban nem jár együtt azzal, hogy a mondat érthetőbb volna. Néhány példa: „*Idézem. A macska elszókölt. / Szegycsontomra azért ne kösse / fogadást. Lányom ma kész felnőtt – / az éjjel villámló halkések*” (KALÓZ KANAPÉ); „*barátom verset szótáraz / a versben nincs, csak jelenidő / roppan a fedél szárazföld / forgatja szavát az emésztő*” (A RÉZBŐRŰ MÉDIAMIX); „*Ócskásnak útfélen út a helye, / szívében meghal folyvást előre, / bakarra ül fel, ha fűtyöl a szél*” (EGÉSZ ÚGY VAN). A mon-

datrészek jórészt a helyükön vannak, és ahol nem látszanak értelmesnek, ott is behelyettesíthetők lennének azonos típusú mondatrészekkel. Például a „szegycsontomra azért ne kössek fogadást” helyére a *fejemre ne kössek fogadást* (ne kockáztassam az életem), vagy ha „*az éjjel villámló halkések*” helyett azt olvasnánk: *az éjék villámló halkések*, szürrealizmuson edzett értelmünk gond nélkül elfogadná a metaforát, anélkül, hogy szoros értelmezését igényelnénk. Ez azonban már más lapra, a jelentés elterítésének kategóriájába tartozik.

A legfontosabb, amit funkcionális szempontból a Marno-mondatról elmondhatunk, hogy az értelmesség és a rendezettség látszatát kelti, jóllehet köznapi mentalitással megközelíthető közléseket nem tartalmaz; hogy szóválasztásában és (olykor körülményeskedő) szerkesztésmódjában az értelmezhetetlenség ellenére valami rejtélyes pontosságra való törekvés tükröződik, tehát azt érezzük, hogy ennek a mondatnak pontosan így és nem másképp kell értelmetlennek lennie, és ez a pontosságra törekvés nem ellentétben áll, hanem éppen harmonizál a jelentés- és szerkezetroncsoló eljárások nyelvkritikus gesztusaival. Kézenfekvő tehát, hogy innen, a mondattól, ami a szövegben az értelmesség meghatározó egysége, térjünk át magának a Marno-szövegnek az értelmességére, jelentésségének kérdéseire.

Az értelmesség kérdése

Ha azt tapasztaljuk, márpedig azt tapasztaljuk, hogy Marno a szövegszervezés valamenynyí szintjén, grammatikai, retorikai és poétikai szinten egyaránt roncsolt alakzatokat alkot, semmiképp sem kereshetjük többé ezeknek a szövegeknek a szerző szándékával egybeeső, leghitelesebb, pláne egyetlen hiteles vagy releváns értelmét. Ebből a szempontból AZ ALBÁN SZÁLLÓ néhány darabja és az utóbbi években megjelent egy-két vers jelent változást, melyekben ép mondatokkal találkozunk. Fordulatként azonban ezek sem értékelhetők, hiszen megjelenésüket követően újra roncsolt nyelvi elemekből formált munkák sorakoznak az életműben. Joggal kijelenthetjük tehát, hogy ha azt tapasztaljuk – és ismét csak: azt tapasztaljuk –, hogy a Marno-költészet jelentést jelenít meg az olvasó eszméletében, akkor ennek a jelentésnek éppen ezzel a roncsolt nyelvi anyaggal kellett közvetítődnie.

Ennek a problémának a jelenléte az első kötet megjelenése óta folyamatosan tárgya a bírálatoknak. Nyilasy Balázs például így fogalmazott az EGYÜTT: JÁRÁS kapcsán: „...*a versekben a költő erőteljesen törekszik a megkötő, konkretizáló szálak elvágására, a készen kapott szójelentések megszüntetésére, a jelentésnek egységes atmoszférával való helyettesítésére. [...] ...nagyobb kompozíciómak sem annyira a szó szoros értelmében vett »jelentésük« van, mint inkább egységes látomásviláguk*”. (A KÖD VETÍTŐVÁSNÁRA, ÉS, 1987/29.) Dérczy Péter A MÚZSA ÉS A BÁBU-t elemző írásában az ehhez a következtetéshez vezető olvasói stratégiákat vizsgálja: „...*e szövegek olykor nagyon erősen tárgyiaságot sugallnak, ám ha közelebbről vizsgáljuk meg őket, mindig kiderül, hogy egyrészt: a beszédben nem mint külsők, mint valóságos tárgyak jelennek meg, hozzáteszem, töredékesen; másrészt: úgy sem, hogy mint nem valóságos tárgyak valamiféle szimbolikus jelentéssel, illetve funkcióval töltődnének fel. [...] ...e gondolat sor mentén haladó elsajátítási, értelmezési próbálkozások [...] arra vezetnek, hogy a szövegek értelmetlenek, vagy pedíg arra, hogy metaforikus értelmeket hordoznak, melyeket a szövegből verifikálhatóan nem állíthatunk fel*”. (VONZÁS ÉS VÁLASZTÁS 9. MÁSKÉP, *Jelenkor*, 1990/2.)

Úgy gondolom, hogy Marno költészetében a nyelvi alapanyag roncsolása, illetve a retorikai alakzatok elhajlítása elsősorban a jól értés, a hermeneutikai hódolat elutasítását célozza. Részben és erre nézve ellent kell mondanom tehát Kulcsár Szabó Ernőnek, aki Varga Lajos Mártonnal folytatott párbeszédében azt állította, hogy „...*ezek a dekonstruált versszerkezetek mégiscsak arra várnak, hogy valahol, valamilyen transzcendentális vagy metafizikai akarattal majd versegészé építse őket. [...] ...verseiben távolról sem valamiféle poszt- vagy újavantgárd alkotásmód működik, hanem egy eléggé pontosan meghatározható századfordulós modernségbeli világkép. Ami a versbeli alanyra vonatkoztatva azt jelenti, hogy a személyiség itt a maga cselekvési terére korlátozott lehetőségek körében megpróbál valamit a művészet, a vers által újból egésze építeni*”. (KÜZDELEM A FORMÁÉRT, *Jelenkor*, 1991/4.) A világkép és az igény talán elhelyezhető a késő modernség horizontján, de maga a szövegszervező eljárás megítélésem szerint nem. Az a sajátosság, hogy a jelentés megalkotását a szerző az olvasóra bízta, nem a késő modernitás, nem Rilke és nem is Nemes Nagy Ágnes (akikhez Marnót

a leggyakrabban hasonlítják) művészetének jellemzője. A kreatív felülírás jelentésképző gyakorlata tipikus avantgárd stratégia, amit megtalálunk Balaskó szövegeinek, Szentjóby akcióinak, Najmányiék színházi akcióinak befogadási eljárásrendjében, és így tovább. Marno deklarálja is ezt a kontinuitást, egyebek mellett Belaskóról szóló áltreceziójában – talán helyesebb volna visszatekintő tudósításnak nevezni –, és személyes kapcsolata ezeknek az irányzatoknak a művelőivel közismert.

Természetesen ez a részleges avantgárd eredet nem ad lehetőséget *kimerítő* interpretációra. A Marno-versek korábban említett komolysága, az az olvasóban kialakuló benyomás, hogy valami hallatlanul intenzív pontosságra való törekvésnek lehet tanúja, eltávolítja ezeket a szövegeket az avantgárd irodalmiság nyelvkritikus hagyományától.

Persze borzasztóan nehéz a jelentés és az értelmesség fogalmával operálni, mert a XX. század második felének irodalomtudományos, nyelvészeti, retorikai, szemiotikai és egyéb irányzatai ezeknek a fogalmaknak nagyon pontos és egymásnak tökéletesen ellentmondó meghatározását adták. Talán romantikus léleknek tűnök, ha megpróbálom ezeket a szavakat a civil kommunikációban használni. Azt gondolom, hogy a *jelentés* fogalma értelmezhető úgy, mint egy objektum (adott esetben szöveg) megjelenése által mozgósított asszociációrendszer (mező, lényeg, üzenet stb); egy szöveg *értelmessége* pedig abban áll, hogy az olvasó intellektusának (értelmének, eszméletének) működése (azaz dekódolás, gondolkodás, elvonatkoztatás) segítségével tapasztalathoz, benyomáshoz, élményhez jut az olvasás útján. Ez persze nagyon tág meghatározás, de nem is szeretném szűkebbre vonni. Igaz, ellene vethetnénk, hogy az emberi értelem természetéből adódóan minden objektum vizsgálata során tapasztalathoz jut. Ez így is van. Én azonban azt hiszem, hogy ennek a tapasztalatnak mindkét oldalon van egy terjedelmi határa. Az értelmetlen szöveg olvasását az olvasó, előállítását az alkotó rövid időn és szövegterjedelmen belül megelégszi és abbahagyja, mert nem teremődik újra az alkotás öröme és a műélvezet, az a két faktor, ahonnan a művészi tevékenységek motivációjukat merítik. Nyilván érdekes lélektani és szociológiai kérdés lehet, hogy pontosan hol húzódik

ez a határ. Én ezzel most nem foglalkozom. Beérem annak deklarálásával, hogy nem lehet kötettség hetet-havat összeírni, illetve összeolvasni, mert ebben az embert az unalom (szemben mondva az orientáció-habituáció törvényének) áldásos hatalma megakadályozza.

Az általánosságok után három szintjét különböztetem meg a szövegben az értelmességnek, melyek hierarchikusan rendezettek: a szavak, a szókapcsolatok (fordulatok, szólások, állandósult szerkezetek) és a mondatok értelmességét. Marno valamennyi szinten átrombolja a nyelvet, ezért röviden mindegyikre kitérek.

Marno szavai

Azoknak a szavaknak, melyekkel Marno költeményeiben találkozunk, a döntő többsége természetesen része a beszélt nyelvnek. Olykor, elvéve akad egy-egy idegen nyelvű kifejezés („*suicid textus*” – MI TÖBB), de nemcsak a szaknyelveknél, hanem a mindennapi nyelvnél is ritkábban. Ebből a szempontból Marno majdhogynem purista. Előfordul, hogy nem igazán érthető, talán hangulatfestő céllal eltorzítja egyes szavak helyesírását („*ttömeg*” – FÉLMÚLT; AZ ERŐMŰ). Másutt ez a helyesírási játék már a jelentéssel való játékká válik: „*fősvény*” (VISSZASZERZŐDÉS), „*szörmentén*”, „*varjó*” (VAN GOGH-MÁSOK). A szójátékok egyik végelete szintén ehhez áll közel: „*redőnrég*” (AZT HITTEM: VAS), „*ökölnyár*” (VISSZASZERZŐDÉS). Itt azonban már intenzív jelentéskiterjesztés történik azáltal, hogy a betűcsere félreolvasatokat állít egymás mellé. A *redőrség* és a *redőnyrés* hangzason alapuló összevonása az alattomos leselkedés képzetét állítja az átrombolt szó mellé. A brutális képzeteket keltő *ököl-nyár* és a könnyűséget, idillt, sőt a rónaság tájélményét és az ehhez kapcsolódó irodalmi topológiát is mozgósító *ökörnyál* összevonása még alapvetőbben bizonytalanítja el az olvasót, hogy milyen hangulatúként olvassa a kifejezést. El lehetne képzelni olyan nyelvi közeget, melyben ezek a szófacsarások mulatságosak lennének. Szitányi György utal is arra, hogy hasonló eljárással találkozott Rejtő regényeiben. (CS. DICTUS MAGISTER SZERELMESE, *Kortárs*, 1990/2.) Marnónál ezek a szavak kevésbé mulatságosak, mint ahogy az ő szövegvilágából a szó bevett értelmében vett humor általában is hiányzik.

A szójátékoknál gyakrabban és nagyobb

retorikai súllyal fordulnak elő a költő eredeti szóalkotásai, elsősorban egyedi szóösszetételei. Olyanokra gondolok, mint az „örömszó” (VISSZASZERZŐDÉS); „verdesészej”, „ribanczselé”, „gyerekkísértés” (A MŰZSA ÉS A BÁBU); „kifestőtéhen” (AZ ALBÁN SZÁLLÓ); „zugkert”, „telefonüszök” (VASKOR); „emberhó” (BETŰVETÉS) vagy a címként kiemelt RÓZSAMARÁS. Itt már eszébe sem jut az olvasónak, hogy tréfára gondoljon. Ez a legelenebb példája annak a bizonyos komolyságnak és pontosságra törekvésnek, ami mindenféle nyelvkritikának ellene mond.

Ha ennek a költészetnek a szókészletét most már egészében nézzük, azt tapasztaljuk, hogy hangulatukat és referenciabázisukat tekintve rendkívül széles spektrumon elhelyezhető szavakból épül fel; és ezek a szavak nem kontrasztálás céljából állnak egymás mellett, hanem szakadámentes hangulati mezőt alkotva. Az egyik végponton olyan szavak, szókapcsolatok vannak, mint „hócsipke schubert”, „lányka” vagy „sűrűvaló”, a másikon olyanok, mint „kecskeszar”, „kinyír”, „dögölj meg”, „rovararcú kurva”, „mit izélsz itt”. Nem az az ellenpontozás tehát ez, mint amikor Nagy László egy színárnyalatot „apokalipszis-lóhúgy-sárga”-nak nevez (LÁTOGATÓK). Ez a fajta kontrasztálás megtorpantja az olvasót, az olvasás folyamata megszakad; a műélvezet részét képezi az, hogy az olvasó váratlan szemantikai akadályba ütközik. Marno nem arra törekszik, hogy maga a szó vagy a szókapcsolat állítsa meg az olvasás folyamatát; számára a nagyobb gondolati egységek ismételt olvasása, az egymásba skatulyázott egységek feloldása, „kicsomagolása” a kívánatos lassító-nehezítő tényező.

Torzított és összevont szólások

A szólások torzítása elsősorban a diákság kultúrájára, a kollégiumi hagyományra megy vissza. Funkciójukat tekintve szinte kizárólag tréfas torzítások ezek, zömmel latin szállóigék kifacsarásai. Az 1980-as években főként Parti Nagy Lajos és Kukorelly Endre dolgozott bele áldilettáns darabjaiba efféléket. („*Nem varietas, de laktat*”; „*sic itur Adacsra*”; „*tempósan reparálom a fugát*” stb.) Marno ritkán él ilyesmivel: „*memento mundi*”; „*blues, de floribus*” (QUO VADIS); „*morbus delicti*” (TÜNDÉRI REALIZMUS) stb. Gyakoribb, hogy „röptében” téríti el a szólás jelentését részben vagy egészében. Így lesz a DIES IL-LA második szavából „*illa olajzöld*”, bevonva az

illóolaj szót a játékba. A leggyakoribb azonban a két szólást összevonó gyakorlat, amikor a két sztereotip szólás vagy szállóige kölcsönösen kioltja egymás jelentését, illetve az egyik alkalmazatlan céltárgyat kap. Erre is néhány példa: „...állat a borítón bal keze mutatóujjába temeti” (BÁBSZEM); „*Hamvába hült a kicsi nővér...*”; „*Mácsolni magam – és netovább*” (SZÉTFOGLALÓK); „*télvíz beálltával*” (FAGYÖNGY); „...*üzületeim viselik szokatlanul jól, megadólag a frontot*” (TRÓFEÁK); „...*a cigánysoron vonszol magával, oltani a füstön kalimpáló purdét*” (VASKOR – VASAKARAT), és még bonyolultabban: „*te is csak erre kerülgeted a dolgod / balek kacska a bakelit ágytálat*” (OSTROMGYŰRŰK).

Megállító elemek ezek is, de akkor torpantják meg az értelmezés folyamatát, amikor figyelmünk már túlhaladt rajtuk. Vagyis általában nem arról van szó, mint az imént idézett Nagy László-toposz esetében, tehát hogy az olvasó megáll, figyelme gyönyörködve elkalandozik a váratlan asszociációkat felvillantó szóképen – elsősorban a vizuális képzettársítások területén –, hanem hogy a valamilyen irányban megindult dekódoló folyamatot a félrevitt jelentésű szólás kiveti eredeti irányából, és az olvasónak felül kell vizsgálnia formálódó olvasatát vagy azt a modellt, aminek a felépítését az előzetes befogadás alapján megkezdte, sőt olykor magát az olvasási stratégiáját is. A felülírt korábbi „megfejtés” azonban, mint tudjuk, nem semmisül meg azáltal, hogy áthúzzuk, hanem éppen áthúzottságában őrződik meg, akár a szó szoros, akár csak képletes értelmében. Minthogy rengeteg ilyen elbizonytalanító, a korábban követett fonalt összegubancoló effektus fordul elő a versekben, végül roppant szövevényes olvasat alakul ki; olyasféle szálrengeteg, ami a Tandorikrimik cselekményét juttathatja az eszünkbe. De ez a párhuzam már messze vezetne.

A Marno-mondatról, még egyszer

Építőelemeinek vizsgálatá után Marno állomondatáról ismét érdemes egészében is elgondolkodni, és erre a célra a lehető legmegfelelőbb a SZÍVFLAPÁT című vers első szakasza. Már maga a cím is jellegzetes, a „posztmodern” egyik kedvenc toposza. (Ámbár nem vagyok biztos benne, hogy mindegyikük élményvilágából közvetlenül került az általuk művelt irodalmiságba. Kevés pocscékkabb szerzőszámot ismerek; alakjánál fogva – fölfelé szé-

lesedik, és öblös, csakugyan szív alakú – meglehetősen billenékeny, ugyanakkor ráfér vagy tizenöt kiló szén, és a fejtésnél nemigen marad hely forgolódni, lendületet venni; hétszentség, hogy a kezdőnek kifordul a csuklója. A „nagy generációs” urak, Császár, Hajnóczy, könnyebben balettoztak a kazán előtt a habos kokszal; valahogy mégsem szerettek bele ebbe a szerszámba.)

A vers tehát így kezdődik: „*ha valami, akkor mellettem / még az asztma szól / zsgori, koromszínű lepke / nyomában némely hab, kondenzcsík – / nem múlik, a mulandóságról / mintha nem is tudna*”. Mindjárt a második sor „*még*” szava arra utal, hogy a szövegnek előzményei voltak; talán az ajánlásban megszólított Fogarassy Miklóssal beszélhettem meg ezeket a költő. Azért gondolok magára a költőre, azonosítva versbéli alteregójával, mert ennek a narrátornak önálló szituáltsága nincs, ezzel szemben az első sor „*mellettem*”-je közvetlenül az ajánlás után a maga egyes szám első személyű meghatározottságával episztolaszerűvé teszi az indítást.

Látjuk: a kezdés, kiegészülve a második sor állítmányával, máris visszafordította az olvasót: gondolja végig még egyszer, hogy ki beszél, kivel és miről. Például hogy jön ide az asztma? Létezik persze szívasztma is, ez kapcsolódhat a szívlapáthoz; illetve arról is szó lehet, hogy éppen asztmája menti fel a hang tulajdonosát a lapátolás kényszere alól. Ugyanakkor a „*mellettem*” többjelentésű szó, gondolhatunk arra, hogy a vers beszélője kórházban fekszik, és a mellette lévő ágyon *szól az asztma*, azaz valaki (például egy szénportól asztmát kapott bányász, vö. szívlapát) köhög. A „*zsgori, koromszínű lepke*” nem kapcsolódik semmihez, ezért a „*zsgori*”-t eltehetjük későbbre azaz a megjegyzéssel, hogy az égés, akár heves, akár lassú oxidáció (az étellel járó lassú égés is) részint a folyadékhánytól való pánikszerű szorongással és az anyag *zsgori* megtartásának kényszerével szokott összekapcsolódni Marnónál. (Ha hinnék a reinkarnációban, azt mondanám, hogy Marno az egyik korábbi életében szomjan halt valami forró, száraz helyen.) Ugyanakkor értelmezhetjük perifériás jelentése szerint zsgorodottan, tőpörödötten könnyűnek, amilyen a pernye. De azt is megtehetjük (vissza az elejére!), hogy a bányász ágyába inkább kazánfűtőt fektetünk, így már is a helyére kerül a lepke *koromszínű* és maga a pernye *koromszínű* lepkéje is. Aztán a realitás-

tól kissé eloldódva olyan pernyepillangót is elképzelhetünk, amely a köhögéssel szakad fel és ellebeg, „*nyomában némely hab, kondenzcsík – / nem múlik, a mulandóságról / mintha nem is tudna*”, tehát a köhögés nem szűnik, nem is tud a mulandóságról... Vagy ez már inkább az emberre vonatkozik, aki köhög, köhög, nincs kedve abbahagyni a lélegzést? Persze eközben ki is nézhetünk az ablakon, a köhögés egyszerre mintha nem is lett volna; fekete pillangó, ami ebben az esetben csak a repülőgép metaforája, húz kondenzcsíkot, és az nem akar eloszlani, habos sávban metszi az égboltot. Itt végre szünet következik, vége a versszaknak és egyben a mondatnak. Miről is szólt? Az egy másra irkált jelentések kuszán összegabalyodva hol ki-, hol eltakarják egymást.

Nagyjából így tudom modellezni a Marno-versszöveg mentén képződő olvasat épülésének lélektani motorikáját. De ezzel még nem válaszoltunk arra a kérdésre, hogy hogyan lesz ebből poézis és egyáltalán esztétikum. Ugyanakkor azt gondolom, hogy ezekre a kérdésekre önmagukban nem, csak az eddigiek mentén és a versekben foglalt önreflexiók, „szándéknyilatkozatok” figyelembevételével lehet választ keresni.

A vers legyen...

Bőséges anyagból válogathatunk, ha azt igyekszünk számba venni, hogy milyen szándékokat és várakozásokat támaszt Marno a verseivel szemben. A technikára és a megformáltságra vonatkozó megjegyzések a nyolcvanas évek verseiben gyakoribbak. Kettő ezek közül: „*azt hittem: vas // amikor láttam / hogy nem az: elhajítottam / amit én csinálók / az kifogástalanul / elszigetelt*” (AZT HITTEM: VAS); „*a vers legyen, / miszlik-be aprítva, / sűrű, sűrűn szedett, és szikár; / mint a kecskeszar, / védje magát a szó, a szó- / tag, a hang, a kopogászaj – — —*” (VISSZASZERZŐDÉS). Fontos észrevennünk: a hangsúly a létigén van. A vers legyen, és hogy milyen legyen, az csak a vessző lélegzetvételnél megállása után következik. Ugyanakkor lét, hogyan-lét és miben-lét egymástól elválaszthatatlan, ez nyilvánvaló. A vers léte Marnónál egyfajta térben létezését jelent. A szöveg is térképzetet kelt: „*a verstér // széthull...*”, maga is térben áll: „*ez lenne tehát a mű / holtbiztos helye?... s a többi / örökség pedig legyen / elbugyolálva a múzsa / cidrijétől?...*” és térként létesül: „*...a vers szétnyílik, / kitágul, mint egy holtág, / mint valami idilli / verdesészaj, ovális,*

/ matt fényű ribancszelé –” (A MÚZSA ÉS A BÁBU). Ez a térbeliség azonban nemcsak úgy absztrakt, ahogy egy szövegbeli tér mindig csak elvont és fogalmi lehet, hanem magához az alkotásban meghatározódó minőséghez és a létesülés-alkotás poétikai, lélektani útjához-módjához is térszerű képzeteket kapcsol: „*az asszony szabad bal / kezével végigsimít a szemed körül [...] majd hirtelen teljes / erőből rátenyerel az orrodra; ez / az, ugrik meg a szíved, mintha fenn ülnél / józan távolságra a képtől, ez a vers / áthatolhatatlan rózsaszínje – ehhez / kell mindenáron hozzáidomulnod; még s még, / mielőtt a kijutás kényszergondolata innen / elapasztja az utolsó képességedet*” (A KÖLTÉSZET MÁSNAJJA). Az egzisztenciális készíthetőség elszoruló állapota és az ebből az állapotból megpillantható esztétikum kapcsolódik egyésséggé ebben a térszerűségben. Nem formálódik azonban körüljárható fikciouniverzummá: „*nem, nem külön (világ), nem (külön) világ, / inkább afféle membrán, mely az elhajlót hely- / reegyenésíti, míg az elvontnak rugalmas, bármely / hajlékba beillhet, görbülekenyebb kül- / alakot kölcsönöz – – – – / »át kell jutnom a repedésen!*»” (REKONSTRUKCIÓ). A rés, a hézag, a ki- és átjutás „*kényszergondolata*” valahová és ennek elvetése, a védekezés ellene, a harc, polémia ezzel a valamivel egyrészt egy különös referencialitást tételez, ami ebben a nyelvközpontúnak kezelt poézisben talán váratlan, másrészt az egzisztenciális lényege Marno költészetének. Az alkotás mint aktivitás: „*mint író nem, mint költő mindig / is mint szöke néztem magam elé*” (ÉKÍRÁS) – passzivitás is: „*...kövéren, puhán / hullámzik együtt a sok néma szótág / boldog mind, hogy nem vesződöm / vele – lusta békén vannak / s benem sincs az a kíváncsi / izgalom, mely úgy válogat // közöttük, hogy közben magát / egy másik elemére teszi föl*” (NINCSEN LÍRA). Az intellektuális kontroll állandó, felismerhető jelenléte akaratlanul felmerülő ötleteket, álmokat is a versbe fogad: „*feketezuhany; ilyes képzavar hoz / mozgálabba verset, költőt rossz hírbe...*” (GUTENBERG – A CÍM); „*...egy veszett, mély / álom vetette elem a takarítónő / tövis alakját...*” (FAGYÖNGY 7.).

A költészet célja a gyakorlati igazság, mondhatnánk Lautréamont-nal, és ennek az előállításnak a kiinduló anyaga lehet álmok, benyomás, ötlet, gondolat, következtetés; az értelem működésének a legszélesebb spektrumon elhelyezkedő jelenségei. Hogy mire irányul ez az előállítás, az azonban már csak paradoxonként mutatható meg: „*nem úgy értette, mondja*

K., hogy / az írás révén minden tisztázódni fog, de / rosszabb is lesz minden, hanem tisztázódik / és romlik tovább az egész, így értette / egyféleképpen a dolgot...” (FEJ ÉS CSUTKA – FONOGRAFIA). Az egzisztenciális bevetettségétől – „*hogy állsz tehát a közönséges / halál larmájában / mint egy főzelekből / kikapott gyufásdoboz / holott mindenki más már / alszik, megalvad és repül / a mű, a bűn...*” (EGYÜTTJÁRÁS) – az érzéki és nyelvi létesülés (tér)hídján át ismét csak a halál felől tételezett egzisztenciához jutunk: „*...illeszkedő formák adják ki / a halálatomat végül*” (MI TÖBB). Ennek az alkotói ívnek valóságos metodikáját adja ki egyik versében: „*egy példamondat nem feltétlenül / szíve a versnek, sőt, egy vers inkább elvan / példamondatok nélkül, én például sokkal / szívesebben szólok homályosan, már-már semmit- / mondó dolgokról, semmint hogy mindjárt az eleven / középebe vágjak; tartózkodásom mégsem / ingyenci, nem a vért, a sejtelmeket hűtöm, / a szóban forgó pára páráját; ezt hagyom / állni, ehhez jön kapóra az idegen szöveg – / a halálhír felnyitja a látogató szemét – / és inentől fogva a többi kérdés már mind csak / szerkezeti: mi mire néz, mitől fordul el stb.*” (KETTŐSÖK – PARADIGMA).

A hézag, a rés, a szétnyíló verstér vonzása, az ennek való ellenállás és a megnyílás személyes élményként, sebként való szenvedő megélése a Marno-líra életanyaga. A MÚZSA ÉS A BÁBU című kötet (az itt elemzett kötetből kihagyott) SZÍNRE SZÍN című versében szerepel ennek programszerű összefoglalása: „*...a fejtés- / fal első szűk kis padkáját elérve / majd hanyatt számolni kezdek hogy mennyit / szánhatok órá a maradék veszténi / való időmből – abból a nyílt inter- / vallumból melyet a nyers seb s a vershíd / sajnós rugózása tart velem ébren*”. „*Az intervallum seb voltára*” emlékeztet A MÚZSA ÉS A BÁBU című kötetről szóló kritikájában Szitányi György is. Ugyanakkor itt sebként illeszkedik a térbe az idő is, megjelenése bányászati képzeteket, térérzetbeli és vizuális benyomásokat kelt. És – megint csak: mire megy ki mindez? – „*...eddig a tanfilm, mondom, amiből / elszór vagy kiürit egy kockát a szél / s nem marad benned utána más, csak egy szál / kés meg egypár nyaláb leírt farost*” (SZÍNRE SZÍN). Végül ez a seb-intervallum nem tűri a végtelenségig a benne időzést; a benne létet követő kivetődés és a világba történt bevetettség-beletartottság (*Hineingehaltenheit*) egyfajta erotikus dialektikában együtt jár: „*...érezem volt, mindig is mennyire / a begyében vagyok a (hézag) legjavának*” (VASKOR).

A létesülés esztétikuma

Ennyi különös és egyedi kategória után talán meglepő módon a Marno-költészet esztétikáját Platónról látom kiépülni. A legegyszerűbb kiindulás az imitáció, az érzékek közvetítette látszatvalóság megragadása lehetne: „nézd ezt az erdőt: elfér / egy kézitükörben...” („FORRÓ KICSİ ERDŐ”). Ezúttal nem a barlang fala az, ahová a tárgyak árnyképe vetül; éppen nem a bezárt-ság, hanem a *kizártság* jelen médiumunk létmódja, ahol a határt és egyben a vetítőfelületet a tágasságban gomolygó létközeg, a köd alkotja: „...*mintha valaki szüntelen marékszám szórná / a kavicsot a köd vetítővásznára*” (HAJNALI LEHALLGATÁS). Az igazi érzékelés nem az érzéki tapasztalás, mint ahogy az objektum maga sem feltétlenül eleve adott, hiszen kívülről éppúgy erre a ködközegre vetül a dolgok képe, mint ahogy a képzelet teremtette dolgok is ott jelennek meg. Az igazi érzékelés módja tehát az ittlét egészének médiumléte, aminek a működését (mint az ironikus megjegyzés tanúsítja) a túlzott tudatosság olykor akadályozza is: „...*elnyúlsz [...] mint egy párák / üveglap, s csupán a fejed lesz mindenütt útban*” (A KÖLTÉSZET MÁSNAJJA). És ez már igen távol van a kiinduló Platón-toposz által sugallt érzékelés- és alkotásmodtól. Hiszen az az idézet, melynek segítségével Platón ideidéztem, maga is folytatódik, méghozzá önmagát kiterjesztő, meghaladó módon: „*nézd ezt az erdőt: elfér / egy kézitükörben / csupa kijárata van / halványkék üvegből // állsz bent az állézagban / tótágast...*” („FORRÓ KICSİ ERDŐ”). Az állézag szellemi helye, a hasadásban való benne-lét az ideák felől történő továbbbaraszolás útja és módja.

Nagyon érdekes megfigyelni azt a folyamatot, ahogy a Marno-költészet meghódította magának a recepciót. Nem egyszerűen arról van szó, hogy sokak tetszését nyerte el; ez valószínűleg nem is lenne igaz. Sokkal inkább az történik, hogy ez a különös nyelviség a hatása alá vonja azokat, akik a befogadás szándékával, nyitottságával és érzékenységével közelítenek hozzá. Aki megnyílik a Marno-nyelv előtt, az a várakozásával ellentétes jelenséget fog tapasztalni: saját maga fogja elárasztani a Marno által teremtett hasadékteret, grammatikai, retorikai, poétikai struktúrát, és nem Marno költészetét, nem a Marno által készített, az ő valóságát megszövegező beszámolókat fogja megérteni és átélni, hanem a sajátját. Betelje-

sül a *vers akarata*. Csak három szemelvényt hozok példának: „*Föld- illetve szarszagu, bolyhos nadrágrongyokkal kibélelt bugyor, kormos, vakító villanyégő reflektor, vagyis nap gyanánt – a szemünk előtt, in actu kibontakozóban lévő nagymetaphora, éppen csupaszságával és csupáltságával sugallatos, eleven tér-kép.*” „*Ezek az elemek valami gyermeki, szorongó álmójárás folyosóján vezetnek – »vasvesszőre forrt horog«, egy »tárház« sötéteje látszik, »színzaj« szeleteli fel a teret.*” „*a verset szölongatja, párbeszédet vele folytat, csak ő lényeges, ő az igazi szerelme, neki szól, kelj fel én mátkám és én szépem és jöszte, és már nincs is más, ha valami még elérhető ebben a kinnal teli várakozásban, az csak annyi, hogy mellé lép valaki, s már ketten várják, hogy*” (sic! – az eredeti végződik ezzel a megszakadással). Tételés ne essék, ezek nem Marno-szövegek, hanem a róla szóló kritikák részletei; szerzőjük Radics Viktória, Fogarassy Miklós és Ambrus Judit. Kitérő írások egyébként, de félreérthetetlenül megmutatkozik rajtuk annak a szövegnek az uralma, amelyet le- vagy felülírni, ad absurdum uralni akartak. (Radics Viktória: OLVASTAM EGY VERSET, *Holmi*, 1992/8.; Fogarassy Miklós: A SZENVEDÉLY VISSZAHAJLÍTÁSA, *Jelenkor*, 1987/9.; Ambrus Judit: BETELT, MAMA, A HAMUTARTÓ, *Holmi*, 1993/6.)

A radikális gesztust tehát ott kell gyakorolni, ahol Platónról továbbindulunk. Nem Arisztotelész *hermeneutikája*, a szöveg felbontva elemző uralásának kísérlete felé kell folytatnunk a processzust, ha tanúi szeretnénk lenni az esztétikum megjelenésének, hanem az olvasat létesülésében kell társul szegődnünk az alkotóhoz. A kulcsot, hogy bizarr képpel éljek, már első könyvének a címében a kezünkbe adta: EGYÜTTJÁRÁS, *co-itus* ez, a szó nem is olyan nagyon áttételes értelmében. Amíg a hatalmi tényező, az uralás vagy a befogadói várakozás határozza meg az olvasói stratégiát, addig ez a szövegegyüttes ellenséges, néma és visszataaszító marad. Az elfogadás és az együttjárás teszi lehetővé, hogy tanúi legyünk esztétikuma felépülésének.

Egy bő évtizeddel ezelőtt Dérczy Péter A MŰZSA ÉS A BÁBU kapcsán fogalmazott meg kétségeket. E kétségek alapját ma visszatekintve úgy fogalmaznám át, hogy mivel Marno versei olvasatként konstituálódnak, variabilitásuk tehát szinte beláthatatlan, és mindaddig alkalmasak az újraalkotásra, amíg szövegük *rá nem ég a köd vetítővásznára*, egyszerűbben szólva

míg kívülről meg nem tanuljuk őket – ez a jelenség teszi őket alkalmatlanná az együtt-járáásra –, az olvasó nemigen talál készzetést arra, hogy újabb művekkel próbáljon megbirkózni. Dérczy említett írásában nem egészen erre gondolt. Így fogalmazott: „*A jelsorozattá tett versek világgépi alapjukból következően utalnak arra, hogy hol folytatható, s egyáltalán folytatható-e ez a láncolat. S az is felmerülhet, épp kép és máskép, tükkörkép szempontjából, vajon e jelsorozat melyik eleme az, amely szükségszerű, s melyik, amely csak esetleges, akár el is hagyható, s ad absurdum nem elégséges-e két szöveg e jelentésalakításhoz. Kétségeim röviden úgy is megfogalmazhatók: nem az elhallgatás felé törekszenek-e ezek a szövegek?*” A Marno által folytatott magányos játék, világának megnyitása az irodalomtörténeti utalások és az önéletrajzi tényanyag felé, eszközeinek sorába az epikus és dramatikus alkotásmódok felvétele arról tanúskodik, hogy az együtt-járáás az ő számára is továbbhaladást, ha nem is célra, de lépésről lépésre irányuló mozgást jelent. A cél persze az a halál, amit *illeszkedő formák adnak ki végül*. De, ahogy Heidegger mondja, „*a jelenvaló létnek van egy olyan megszüntethetetlen, állandó »nem egész volta«, amely csak a halállal ér véget*”. Ez a „még nem”, ez a „*kintlevőség az összetartozók még együtt nem létét jelenti*”. (LÉT ÉS IDŐ, 48. §.) Marno szövegstruktúráiban az együtt-járó összetartozók egy új ontológiai státus betöltésére törekszenek. Belépnek egy körbe, amelyben mindig új minőségben térhetnek vissza önnön kezdeteikhez.

Bodor Béla

FÓNAGY IVÁN ERÉNYEIRŐL

Fónagy Iván: A költői nyelvről
Corvina, évszám nélkül (1999). 525 oldal, 4200 Ft

A könyv szerzőjét jó tíz éve jellemezte így az azóta elhunyt Hetzron Róbert: „*Fónagy Iván teljesen sajátos jelenség. Az az anakronisztikus típus, aki igazi humanista, nagyon szereti, amit csinál, és nagyon sok mindent csinál*” (Hetzron, 1991: 69–70.). Nevezetesen, népszerű könyvet írt például egykor a mágiáról (1943¹,

1989²), melynek alkémiáról szóló részletét első megjelenése után negyvenhárom évvel a tudománytörténész Gazda István méltónak tartotta arra, hogy újra megjelenjen a legátfogóbb magyar alkémiatörténeti mű reprintje kiegészítéseképpen (Szathmáry, 1986: 9–49.). Az ezoterikus tudományokhoz való vonzódását jelzi, hogy 1950-től a budapesti Nyelvtudományi Intézetben meglehetősen kezdetleges körülmények között, de behatósan foglalkozott fonetikával. Ennek gyümölcse a hangsúlyról (1958) és hanglejtésről (Fónagy & Magdics, 1967) írt könyve, s közben matematikai (elsősorban statisztikai, információelméleti) és pszichológiai alapokon vizsgálta a költői (1959, 1974), a gyermek- és tudományos nyelvet (1963), különös tekintettel a hangstilisztikára. Munkásságát 1967-től Párizsban, illetve alkalmanként szerte Nyugat-Európában és az USA-ban folytatta (Fónagy, 1991: 32–33.).

Ami új könyvét illeti, ebben elsősorban az alakzatokat tárgyalja, mintegy kiegészítve korábbi munkáját, amely kimondottan a költői nyelv hangtanáról szólt (1959¹, 1989²). Rendszeresen verstanall viszont sem 1959-es, sem jelen könyvében nem foglalkozik.) Jelen kötet bizonyos értelemben a szerző munkásságának összegezése is – leszámítva fonetikai műveit. A könyv központi témájául szolgáló metaforáról szólva például egyaránt megemlíti Vico és Max Müller nézeteit, s kitér az 1980-as évektől jelentkező kognitív nyelvészek felfogására is (201–210.), előszeretettel tárgyalva az olyan számára különösen kedves témákat, mint például a szerelmi csata (78., 203.). Fónagy az alakzatokat tárgyalta már számos, javarészt Párizsban írt VILÁGIRODALMI LEXIKON-beli szócikkében s egy korábbi könyvecskéjében is (1990). Most megállapítja, hogy „*A költészet a mágiikus szertartások leszármazottja*” (451.), s így a költői nyelv tárgyalásakor visszanyúl 1940-es évekbeli munkásságáig. Ami pedig az elmúlt hatvan év során felhalmozott eszköztárát illeti, ez szinte változatlan: nyelvészeti, ezen belül fonetikai, valamelyest fonológiai alapok, zenei vonatkozások, a pszichológia (elsősorban a pszichoanalízis, sőt a pszichoterápia) iránti erőteljes érdeklődés, hihetetlenül gazdag példatár (elsősorban a magyar és nyugat-európai irodalom számára kedves szerzőitől, továbbá valamelyest a primitív népek költészetéből és a legkülönbözőbb tudományok művelőitől),