

Radics Viktória

EREDET-DELTA

MARNO GIACOMETTIVEL

Miért érdekel bennünket annyira egy mű eredete? Hiszen az egész irodalom- és művészettörténet e körül forog, de a műalkotás immanenciáját és autonómiáját hirdető tudomány sem ússza meg szárazon a kérdést, ha pedig igen, akkor „száraznak” érezzük, mintha valami lényegeset mellőzne és megkerülné a válaszok keresését. Közben nem kevésbé csal meg bennünket a történeti válasz kínálat sem, a biografizmus, a historizmus, a pszichohistória, a pszichoanalitikus megközelítéstől pedig sokaknak égnék áll a haja.

Mégis mit akarunk és hová igyekeznénk, amikor a mű eredetét firtatjuk és kutatjuk? A történet (életrajz, korrajz) az életvilág esetlegességeiben és sorsesejnyeiben vagy következetesnek tételezett folyamataiban, az elmélet pedig a poétikai és tematikai raktárállományában, a stilisztikai, retorikai eszköztárban s a formakészletben (ezt nevezték régen korszellemnek), a strukturális innovációkban keresi a választ. Az érdekel bennünket, hogy honnét serkent, mit szakított át és hol, mit újított meg a mű.

A teljességérzet dacára miért fakad bennünk hiányérzet egy-egy jó mű élveztén, mintha valaminek utána kéne erednünk? Bizonyára azért, mert a jó mű sűrű és egyúttal levegős matéria, melynek a tömörségében hajszálerék nyílnak, és rajtuk keresztül életnedv (netán életkedv) szivárog – a szerző életéből, de a befogadóból is, fokozván tudásszomjunkt. „Nem marad hátra a gyönyörből semmi / a gyötrelmen kívül, amit a gyönyör / elfojtott közben könyörtelenül”, írja Marno János *A gyönyör magva* című versében, majd – ha műélvezetre vesszük a gyönyört – a befogadást (az egyesülést) követő „reflexeinket” (reflexióinkat) agyaggalamb-lövészethez hasonlítja. Hasonlat válik újabb hasonlattá, az eredendőségnek lőttek.

„A szöveg öröme” könnyen átmegy az elgondolkodó olvasó gyötrelmébe, hiszen ő a könyvtárgyon vagy a képkereten, a múzeumon kívül is meg kívánja találni a mű helyét, ahonnan jön és ahová tart, és kutatja szemcsés anyagát, amiből áll, és utána szeretne járni annak is, amiből ered. Sehogy sem elégedhet meg a tudós „autonomisták” tézisével, hogy szavakból, festékből, vonalból, agyagból áll a mű, nem másból, és minden ennek az anyagnak a megformálásáról és elrendezéséről szól. Ez igaz, de... miért, mi okból? *Nincsen líra √ nélkül*, ahogy azt Marno (rég) válogatott verseinek címe mondja, a hiányjelbe (gyök/ét/jelbe) pedig a „féreg”, valamint saját interpretációja szerint, a „szív” is bepaszítható. A lelkifurdalás tehát, a kétely, a bűn, és a vitalitás, az agresszió metaforái. A címadó vers ars poetica, magáról a versírásról beszél, és így fejeződik be: „összes / hajlamos / emlékem nekemront egyszer- / csak; a régi fekély hegén bont / ágyat egypár hív féreg”. A

férgek násza a régi sebben vagy a sebsírban fel is hív valamire, sürget valamit: a verset író és olvasó feldolgozást.

A múlt (a hagyomány), emlékek, emlékfoszlányok és régi vétkek hát azok – a jelenen túli világ, az anyagon túli transzcendens elem –, amik a versben és a versből föltámadnak, avagy az emlékrömpök azok, amelyek benne fölépülnek. Egy régebbi *Romversében* (tulajdonképpen majd’ minden verse az: romépítmény) Marno azt írja, hogy a versalanyt „súlyos, egyszeri kérdések gyötrik, / amelyekre sehonnan nem kapni választ, / csak öli magát az ember velük”, míg nem a vers végére egy főkérdés marad: „a vers csak azért-e, / mert a válasz, míg él, ott romlik benne.” Romokban áll, tovább rombolódik, tán züllik, keseredik is, fogságot szenved benne – pedig a műalkotást épenk, sőt szépnek szoktuk tartani, amibe bizonyára nem csak a konstrukció, hanem egyúttal a rom(bo)(lás) szépsége és fertelme, kérdőjeles értelme is befér, de közben ez a kétes minőség szabadulásért kiált; ezért érződik a lírában mindig valami nyílt vagy látens aposztrófia. A *Nincsen lírában* a költő, miközben a gépet veri, önmagát „egy másik elmére teszi föl”, idegenség, „Unheimlichkeit” (ez Istennek, a mysterium tremendumnak is a szinonimája) lesz úrrá rajta, és ez „az a kíváncsi izgalom”, ami a „tenger √” elembe búvárolni csal. Ez az elem egyszerre üres és telített: „kövéren, puhán / hullámszik együtt a sok néma szótag”.

Legújabb, *Hideghullám* című kötetében Marno *Versszigetelés* címmel ellátva egy különleges, már-már irodalmon túli szövegformációval ajándékoz meg bennünket, mely válasszal kecsgetet. „Az a kérdés, hogy mi a válasz” – ismétlődik meg többször is a hiányérzetet okozó, fokozó kiazmus (avagy tautológia, pleonazmus) ebben a műben. Írt tehát a költő egy szokásos, összehúzott tizennégy soros verset (aszketikus Marno-sonettet, a címe *Tányérégő*), melyhez – szószaporítás gyanánt? – hozzászatólt egy nem rövid prózaalakzatot is, ami a vers eredetét, forrásvidékét tárja föl, motivikus verselemzés és egyúttal önéletrajzi kutakodás gyanánt, nem minden poétikai érdekltség, önanalitikus késztetés nélkül. Mint aki a vers mint sziget „tenger √”-ét satírozza föl. A két rész, a két (mű)nem és a (mű)fajok közti összefüggés rendkívül szoros, és miután elolvastuk ezt az oly szépen összeforró kétféltékés művet, már nem is tudjuk megállapítani, hogy a vers + próza megállnának-e a lábukon egymás nélkül, mert már nem feledhetjük az előbbiről azt, amit az utóbbi árul el róla, és az utóbbiról sem azt, amiben az előbbi több és kevesebb. Dacára az elemző értelmezésnek, a rejtély nem csökkent, hanem növekedett! A prózai fertály nem közönséges versmagyarázat – ha ugyan van olyan versért(elve)zés, mely „megfejt” és nem dob fel újabb kérdéseket, melynek az egész szövegteste nem nyüzsgő kérdezés „a régi fekély hegén” –, mivel új motívumok is fölfutnak benne, amelyek túlszárnyalják a verset; a próza logikája nem hurkolódik rá a szonetre, ellenkezőleg, pók gyanánt, további szálakat bocsát útjaira. (A pók Marno kedvenc metaforája, lásd pl. az *Asmodea* című, értekező prózából vett idézetekkel körbevett verset a *Nárcisz készül* című kötetben, melyben a pók „viszi már / hálóját a tenger fölé”). A végén pedig új témába („idegen formába”) kezd, ami nem is kapcsolódik a versmotívumokhoz, hanem a szó szoros és átvitt értelmében is ablakot nyit. Ez a téma is egy nagy kérdés: maga a kezdés: hogy mit lehet kezdeni magunkkal,

művünkkel („nincs kezdete a kezemnek, eredete”... – a *Kezünk idegen formákba kezd* esszéi ezen tanakodnak).

Marnónál olykor előfordult már, hogy rövid prózai kommentárt (lábjegyzetet) fűzött valamelyik verséhez, az említett *Asmodeát* angolból fordított biológiai idézetekkel fejelte meg – azonban ilyen terjedelemben és ilyen biografikusan még sose tette. Pedig más versei is enigmatikusak, elliptikusak, java részük legalább ennyi életanyagot görget magával, mint ez. Miért pont most? Miért pont ennek a versnek „bontott ágyat”? Csorbítja-e a (kimondhatatlanság) hatalmát azzal, hogy „megfejt”, avagy ellenkezőleg, inkább kifejti egyes motívumait és növeli vitalitását azáltal, hogy magyarázattal látja el a részleteit? Kibontja a motivikus gombolyagot, vagy fölgöngyölíti? Vajon pont ez a vers annyira érintette volna érzelmileg magát a szerzőt – még mielőtt olvasójával találkozott volna a szonett –, hogy muszáj volt a prózával letörölni a könnyecseptet (amiről egyébként szó van a versben is, a prózában is – egyetlen sorstalan könnyecsepről)? Vagy intellektuálisan csigázta föl önmagát a költő? Meglepve a saját versétől? „Tudományos” szándékkal végezte volna a boncolást? Vagy kísérletezni támadt kedve? Vagy a múltba süllyedés – ami maga a verstörténés – olyan érdekes volt, hogy nem lehetett 14 sor után abbahagyni? A vers megírását követő sóhaj lenne a próza? Hiszen sóhajjal kezdődik: „Hol van az a...” Vagy valami lezárhatatlanság dolgozott a költőben? Ami az újra/kezdést, a szabadkezdésűt is akadályozza? A prózai (gyakorlati) kérdések hatalma nagyobb volt, mint a versben csöndesen „romló” válaszáé, ami újabb kérdéseket vet fel? Marnónál mindenesetre egzisztenciális kíváncsi az alkotás, a verselés folyamatossága, hogy az egyik vers magától hívja, akarja a másikat; ezúttal kútfúrásra, vagy mondjuk úgy, aláásásra volt szükség. Ennek a fél évszázados költészetnek van parancserejű belső logikája, ami szerteágazó formai változatosságához vezetett, és amit érdekes lesz kikutatni.

A művészetét hasonló belső következetességgel építő/romboló Alberto Giacomettiné is van egy híres, szobornak nehezen nevezhető (hiszen minden szobra antiszobor), 1932 őszére datálható alkotása, a *Palota hajnali 4-kor* (*Le Palais à 4 heures du matin*), melyhez hozzátartozik egy magyarázat, aminek már a címe is anti-magyarázat: „*Csak áttételesen tudok a szobraimról beszélni*”. 1933-ban íródott, nem sokkal a mű elkészülte után, és a *Minotaure* című párizsi szürrealista folyóiratban jelent meg a *Palotáról* készült fényképpel együtt. A címet Giacometti ki is fejti: lényegében azt mondja, hogy képtelen a műveit racionalizálni, mivel nem tudatosan hozza létre őket, és nem szokta megkérdezni magától, hogy mit jelentenek, mert ha az eszének enged, akkor a mű szétporlad. (Azaz ő maga semmisítette meg őket, rengetegszer.) Ezúttal kivételesen mégis utánaered a mű eredetének – egy évet sem kell hátrálnia –, de képekben beszél a szoborról, képes beszéddel és egy álomkép leírásával fejtegeti-bontogatja, közben néhány motívumot „lefordít” és elmondja, hogy konkrétan milyen élethelyzetből eredtek vagy kit ábrázolnak, más motívumokról viszont „semmit nem tud mondani”. Pont azt csinálja, amit Marno. Mindkét prózaszöveg hasonlóképp nyitottan ér véget, szinte eltépve: Marno arról beszél a végén, hogy önkezevel nem tud mit kezdeni (a kéz és a kezdés nem csak fonetikai hasonlatosságára játszva rá), azaz féli a jövőt, Giacometti pedig arról, hogy

a mű centrumában elhelyezkedő tárgyról: „semmit nem tudok mondani, önmagamát látom benne”, és ezzel visszaköt a próza elejéhez: „csak remélhetem, hogy részben el tudom mondani...”.

A versnek az a címe, hogy *Tányéregő*, a vers + prózának viszont külön címe van: *Versszigetelés*. Furcsa, hiszen éppen nem a szonett izolálása történik a prózával, hanem, ellenkezőleg, a kiterjesztése, a bekapcsolása az életbe-sorsba, úgy is mondhatnánk, hogy a sziget köré a tenger odasatírozása. A tenger alkotja a szigetet, és a szigetről látni a tengert. Innen nézve minden vers, ámbár műegész, sziget a tengerben, *isola*, rész az egészben, jobban mondva formás rész a formátlan, hisz határtalan végtelenben, amitől mégis egész-ség érzetünk támad. Ha az „izolálás” értelmét keressük, akkor talán a vers megvédésére gondolhatunk, és valóban, a hosszú magyarázat megvédi a rövid verset, érvel mellette. A „versszigetelés” így kétértelmű: különválasztja a verset, ám össze is köti a jelenbéli és az elmúlt és a jövőendő étellel, csak épp a jövővel nem tud mit kezdeni, nem bírja megkezdeni.

De ilyen fogalom, hogy „versszigetelés” nincs, a kifejezés is, és a művet is egyszeri. Noha Marno mindegyik versével el lehetne végezni ezt, amit a *Tányéregő*val csinált, mégis csak ezzel az egyetleneggyel esett meg ilyen operáció (gondoljunk a „súlyos, egyszeri kérdésekre” a *Romvers*ből, amiben az az érdekes, hogy minden „örök kérdés” végül is egyszeri, amennyiben valóban megeshet a kérdezés), talán mutatványként, vagy mint egyetlen példa, talán ajándék a fölcsigázott olvasónak. És ugyanakkor olyan, akár egy esszé, mely *e* vers és *a* vers eredetét firtatja.

TÁNYÉREGŐ

Legalább a cím maradjon a régi.
A húsz évvel ezelőtti. Mikor
egypár hétre letettem a cigit,
nem szívtam bele, hagytam elhamvadni,
s élvezni, hogy a combom napról napra
kéjesebben sajog. Namost. A tányér
szélére felragasztva a légyapapír,
s vénségemre könnybe lábad a szemem,
ha meglátok rajta agonizálni
egy legyet. Megindulok, és otthon
termek a romos konyhaasztalnál,
s azon mesterkedek, hogy az apám
nyakán tátongó lyukba valahogy
beleillesszek egy főtt csirkenyakat.

Ez a „szonett” rímtelen, és az a kérdés is fölmerül, hogy mi különbözteti meg a verset a prózától a tördelésen kívül. Ez esetben mindkét műfajt ugyanaz a szerző

írta ugyanarról a témáról, és a versben is vannak prózai mondatok, akárcsak a prózában líraiak, sőt. A próza helyenként líraibb, mint a vers! A logika különbözteti meg elsősorban a kettőt: a versé másnyelven, nem lehetséges úgy követni a józan és az elkalandozó eszünkkel, mint a prózáét; a vers következetessége, mely érezhetően fönntartja, más típusú, meredekebb, bakugrásosabb, érthetlenebb, a végső „csirkenyak” pedig egy olyan szürreális momentum, amire nehéz magyarázatot találni, viszont ha képekben gondolkodunk, látjuk a csirkenyakat a tányér (!) levesben, és az emlékezésből megtudjuk, hogy az apa nyaka oly sovány, mint egy csirkenyak. Ha pedig jelentésekkel játszunk, akkor az apa mint áldozat analóg a csirkével mint áldozattal. A gyerek szemében az apa nyakán tátongó luk reparálásra szorul, be kell tömni, helyreállítani a rendet – a családot. A kép kétségkívül szürreális, de a versmotívumok vizuális és szemantikai koherenciája mégis szoros. A versben tizennégy sor, mindössze ötven másodperc „alatt” süllyedünk ötven évet, a prózában azonban nem ilyen zuhanás történik, hosszabbak a futamok, láthatók a kanyarok. A vers idősrítvány, téridőgörbület, különvalóság – valóban *isola*. Ahonnan ki lehet hajózni, talán ezt kísérli meg a próza-rész, és minden értelmezés. De vajon hazaérünk-e?

Ha a vers sziget, akkor a vers címében szereplő „tányérégő” olyan, mint a Nap. A vers első sora, mely a legjelenebb jelenből szól, meg kívánja őrizni, maradásra bírni ezt a pozíciót, talán vissza is forgatná az időt. Ahogy a nap a földlakókra, úgy süt itt a tányérégő a családi konyhaasztalra. Felrémlik egy festmény, Van Gogh *Krumplievőkje* (1885), ahol a petróleumlámpának, melynek szintén van tányérja, hasonló központi helyzete van a konyhaasztal fölött, és nekem még egy rőt festmény beugrik azonnal, Giovanni Giacometti *Lámpája* (1912), mely meleg, komplementer színekkel telített polgári környezetbe viszi azt, ami Van Goghnál paraszti, és színeiben is ínséges; itt a családtagok nem esznek, hanem olvasnak és rajzolnak, kézimunkáznak; fényűznek. A tányér mint az élelem és mint a fény alakzata mindhármuknál dominál.

Giacomettiéknál Svájcban a család primér jelentőségű volt, megtartó, biztos elem, melynek az anya, Annetta volt a tengelyhatalma és a festő apa, Giovanni a művészeti vezetője. Dús ágyás, mely három művészt adott a világnak: elsősorban a legidősebb fiút, Albertót, de a bátyját segítő, a szobrait bronzba öntő és kispasztikákat barkácsoló Diegót, meg Brunót, a modernista építész, aki 105 esztendőig élt meg. Egyik fiúnak sem született azonban utóda – a Giacometti családnak ez a leggazdagabb ága elsorvadt. A stampai szülőház a pajtából lett műteremmel mindhárom fiúnak elvesztegethetetlen otthona maradt a *Mamma* haláláig, 1964-ig (93 éves volt); Alberto Giacometti halálos ágyát a nem messzi, churi kórházban a két fivére, a sógornője, a felesége és a szerelme vették körbe. A feleség és a szerető kivételével végül mind otthon, a borgonovói kis evangélikus temetőben nyugszanak, együtt van az egész család.

A család Marno költészetében is alapvető jelentőségű, csak hogy ez egy kezdettől beroskadt alap. Az apa, az anya, a nővér és az ikerhúg számtalan versében föltűnnek – szerencsétlenségek hordozóiként. Az apa az ávo koncepció

perben elítélt rabja volt, és a börtönkórházban gégeirtáson esett át, amint az a versben is fölmerül, ahol ott a „tátongó lyuk” a nyakán (a „tányérégő” fényelnyelő kontrapunktjaként), ami talán nem is lenne érthető, ha a próza pontosan el nem magyarázná, hogy mi történt. Ha szabad ragozni, az egész családot kitelepítették Tiszanánára, az apát börtönbe csukták és megcsonkították, később Piliscsabán telepedhettek meg az Egyenlőség utcai Egészségházban – mely a Marno-versek nem ritka motívuma –, de az egészség elkerülte a házat: a nővér fiatalon meghalt rákban, a hűg ciklusbeteg volt, és szintén nem érte meg az öregkort, ahogy itt a prózában is megemlíttetik, „hét éve fulladt meg egy elmeogyintészetben, ahová heveny tüdőgyulladással küldte be őt mentővel a körzeti orvos”. Tévedésből halt meg. Akárcsak az ikrekkel terhes nővér. A prózában a halálok próziaian vannak felsorolva, számjegyek a mellékjeleik: „apám tizenegy évvel élte túl a nővéremet, az anyámat kettővel, a húgom...” A szerző a túlélő számjegyekre támaszkodó, ügyefogyottan racionalizáló tanácsalanságával beszél: mindannyiunk mentális újrjével, amivel a halálra reagálunk.

Giacometti *Palotája*, mely 63 x 71 x 40 cm-s, hurkapálcikákból készült, olyan, mint mikor egy gyerek lerajzolja a kacsalábon forgó kastélyt. A magyarázó prózában „gyufaszálakról” van szó, amiből – így az önértelmező – egy nővel, akit szeretett, fél éven át kivilágos kivirradtig építtették a soha el nem készülő várakat. Nem lehet tudni azonban, hogy itt képes beszédről van-e szó – légvár építéséről – vagy valódi játékos barkácsolásról. A nőről való beszéd erotikus fűtöttsége – „aki számomra maga volt az élet, melynek minden pillanatát gyönyörtelivé tette számomra” – türelemjáték helyett inkább az előbbi jelentést támasztja alá. Az elkészült, asztalnyi mű – mely annak a szerelmi játéknak a fölnagyított, rögzített és maradandó hasonlata lenne – rendkívül levegős, törekeny és moccanthatatlan. Úgy tűnik, egy lehelettől is összeomolhat, mégis időálló, stabil. Arctalan alakzatok láthatók benne, fából és üvegből, dróttal a pálcikákhoz erősítve: a legdominánsabb, legnagyobb tárgy középpütt egy homorú fa-falosz, fehérre festett deszkához támasztva meg egy félkör-szelettel aládúcolva, mintegy fölfeszítve, melyben egy kugli gurulása van épp leállítva. Ebben a kompozícióban ez, hurkapálcikák között, picit feszületre is emlékeztethet, annál is inkább, mivel jobbról és balról két figura nézi: az egyik, a „falosztól” jobbra, hosszúruhás nőt formáz, s olyan, mint a sakkban a királynő, a másik pedig hústalan gerincoszlopot. Az utóbbi pálcikaketrebe van zárva, az előbbi pedig három fehér, színpadi kulissza vagy függöny benyomását keltő lemez előtt áll. Az előbbi szabad, az utóbbi rab. Főnt a magasban, a légvár félkész vagy beomlott tornya mellett, a gerincoszlop fölött egy röplő csontvázmadár látható, holt, preparált szentlélek gyanánt. A toronynak nincs tornya, nincs teteje, és drót fogja össze. A „falosz” és benne a golyó (szembogár) is majdnem lezuhannak, mintha a figurák egyensúlya, az egyensúly feszültsége tartaná fenn őket. A „faloszt” középen egy vízszintes, lebegő üvegpalló érinti, majdhogynem kettémetszi; ez a felfüggesztett üveglap azonban olyan, mint egy megközelíthetetlen, se eleje-se vége út, függőhíd a szakadék fölött, melyre nem lehet föllépní. Az egész konstrukció megközelíthetetlen, olyan, mint a kőszínház.

A tényérégő a versben fémből van, és a „romos konyhaasztalra” világít, mint a prózából megtudjuk, még a Van Goghénál is szegényesebb vacsorára: olaj, kenyér, fokhagyma (és a hiányzó csirkenyak). Piliscsabán Marnóék szegények voltak, ezt más versekből is tudjuk, a húsétel vasárnapra szorítkozott. A tényérégőről lelógó ragacos légyapír a falusi háztartások jellemző kelléke, mely a műben – a kép és a vers középpontjában lógva – bonyolult szinekdochés és szinesztéziás metaforává változik, Möbius-szalaggá, melynek az egyik oldala vers, a másik próza. Légytetemek százai tapadnak rá, melyek közt egy „kiválasztott” légy is van, az, amelyiknek helye sincs elpusztulni – és itt Celan *Halálfügájára* kell gondolnunk, ahol a felhőkben jut csak hely a meggyilkoltaknak –, és így az agóniája még jobban elhúzódik, ő még tovább zúg és verdes. A halál csüngő futószalagja a tízéves gyerek érzékelésében, alulnézetéből, a szemünkbe lóg; a veszélyesen bemozduló, megtekeredő légyapír vertikuma a műben szemet szúr, és épp hogy nem válik allegóriává, hiszen a jelentéktelen légyagónia kis léptékű képecskéje, és csak gyermeki borzongás hozza közelebb a prózai részben, amit a hatvanvalahány éves lírai én, aki egyértelműen az önmagát magyarázó szerző, feltűnő alapossággal részletez, önironikus interakciót teremtve a reménytelen légy és a saját szobabicikliző mivolta, meg a gyermeki és az idős kori megrendülés között.

Giacometti azt írja, hogy a sakkfigurában utólag az anyját fedezte fel. Az élet-rajzát és némely fényképeket ismerve ez logikus: Annetta Giacometti volt a legfontosabb figura az életében, akihez mindig visszajárt a bohéméletéből, Párizsból, és akivel sűrűn levelezett, akitől annak élete végéig törődést, gondoskodást, megértést kapott – mindenben, kivéve a nőügyeit, jobban mondván a prostituáltaktól és a félvilági nőktől való, több mint szexuális, az egész egzisztenciáját permanens izgalomban tartó függőségét. Utolsó nagy szerelme, a sokszor megfestett és modellált Caroline szintén prostituált és az alvilágban jártas lány volt. Az anyjától azonban a földrajzi távolság dacára sosem távolodott el. Annetta Giacometti, a „la mamma a Stampa”, nem mitikus anyafigura volt, hanem nagyon is hús-vér, erényes, melegszívű, határozott asszony, régimódi családanya, aki kezében tartja a háztartást és az övéi életét, és akire mindig lehetett számítani. Ugyanannyira függött tőle Alberto (aki csak két évvel élte túl), mint a montparnasse-i utcanőktől, a „Sphinx” bordély prostituáltjaitól és a kékharisnyáktól, akikhez bonyolult szenvedély kötötte, például a modelljei is voltak és drámákat élt meg velük, mint azzal a Denise-szel, akivel a kacsalábon forgó kastélyt építették. A halálos ágya mellett ott állt a haragvó (és a hagyatékot később kisajátító) feleségével, az anyjával egy hang híján azonos nevű Annette-tel civódva, sőt megverekedve ez a Caroline is. A dráma, amit a kalicka-színház megjelenít, a magtalan, utódnemzésre egy kamaszkori mumpsz szövődményeként képtelen Alberto Giacometti életének egyik alapfeszültsége volt. A mater familias-t és a céda nőket, akikért rajongott, nem lehetett összebékíteni.

A *Palota* nem színes, fából van, üvegből, csak fehér szín látszik rajta, egy kis piros a „fallosznál” csupán a mű rajzos vázlatán látható. Az életrajzi részletek szükség-telenül színezik ki a képet. Könnyen meglehet, hogy el is rontják. Nem is teljesen megbízhatók, természetesen. Talán jobb volna elszigetelni a műalkotást az ilyesféle

adatoktól és legendáktól. Mit számít az, ha innen-onnan tudjuk, hogy a Marnónál említett otthon Piliscsabán volt az Egészségházban, az Egyenlőség utcában, hogy a Giacometti-„mamma” Stampában, Svájc déli, olasz részén élt és halt, hogy Stampa egy kicsiny falu az Alpok szakadékában, ahova a hegyhát és a cikkcakkos hegyormok ősztől tél végéig nem engedik be a napsugarakat, így ott olyan szürkesség honol, mint Alberto mindegyik festményén, vagy a *Palotához* magyarázatként hozzáfűzött, mélyszürke szerelmi víziójában, miszerint „a nappalok és az éjszakák színe nem különbözött, mintha minden éppen hajnalhasadás előtt történt volna; ez idő alatt nem is láttam a napot”. Tudnunk kell-e az egy időben vészesen elizaposodott, kis híján elapadt, madárlakta Garancsi-tóról ahhoz, hogy jobban lássuk a marnói „apák elapadását, amint (...) rendre hanyatt dőlnek, s belesüppednek szürke iszapjukba, amellyel összeszikkadnak és kocka- vagy téglalapformákra töredeznek”? Az „apák elapadása” nyelvi esemény itt, mely épp a nyelvből nyit egy piciny rést a csak absztraktan vagy szürreálisan vizionálható negyedik dimenzióra. Ezek az iszapformációk meg a dombok, a tó több Marno-versben is jelen van, akárcsak a stampai sziklaszínek és -rűcsök, a sudár hegyi fenyők – figuráinak természeti másai – Giacomettinél.

A kíváncsi (vagyis vágyódó) műélvező az ellentétét végzi a művész munkájának, aki sűrit, tömörít, redukál, eltávolít, formába önt, jelekkel dolgozik, miközben a befogadó kioldozni, cseppfolyósítani, részekre bontani, kiterjeszteni, föloldozni, konkretizálni és általánosítani óhajt, mintha ki akarná engesztelni az élet és a mű közti szükségyszerű távolságot. A befogadó az, aki a kezével (s „egy másik, idegen kézzel”) nem tud mit kezdeni (mint Marno a saját befogodójaként), aki nem találja a helyét semmilyen térképen, pedig a műben mintha minden a helyén volna: a légvár nem dől össze, a csontvázak a levegőben lebegnek moccanatlanul, a könnycsepp nem cseppen ki és nem szárad fel, a légy nem pottyán le az asztalra.

Alberto Giacometti nem volt nosztalgikus, azaz a nosztalgiáját „megoldotta”, Párizsból, ahol művészetet élt „a múzsa nyilvános helyein”, ahogy Marno nevezi a kávéházakat, rendszeresen hazajárt a kicsike és vad Stampába az anyjához, és szülőföldjének téli szürkéit, sziklaszíneit, a kövek faktúráját, az ott szinte középkori körülmények közt élő emberek érdességét a műveibe emelte. És Marno sem nosztalgikus, mert számára a gyerekkori valóság torokszorító, talán még fullasztó is, és amikor képzeletben, versírás közben a „csontvázmadarak” szárnyán hazalátogat, akkor képes a szorongást és a (halottakkal, a múlttal való) találkozás fájdalmas örömet összegyűrti. Giacometti az otthonnal való szakítás, a hazaváltás, Marno pedig a szakadás (szívszakadás) előestéjét mintázta meg – a haláلهlőttessel dolgoztak mindketten, hiszen a szobrász számára a nő, akiből csak váz maradt, „maga volt az élet”, a költő pedig a döglégy, illetve az őszi csemetelégység pusztulásában az antropológiai dögrovát-létet pillantja meg – az egyik a szerelem ellobbanásának, a másik pedig a halálfélelem fellobbanásának percét regisztrálja.

Aki nosztalgikus, az a műélvező. Ő keresi a mű értelmét és firtatja az eredetét, mint aki nem elégszik meg a műélvezet vigaszával, hiszen az elfojtott gyötrelem visszatér. A gyönyörbe játszó gyötrelem is Möbius-szalaggá tekeredik – és valóban, a

Möbius-szalagot ellenállásként, szigetelőanyagként használják az áramkörökben. A „versszigetelés” többek között talán versvédelem, olyan „tekerceslés”, mely rávilágít a versáramokra, és bekapcsolja az olvasót.

Giacometti műmagyarázata is bizonyítja, mintha ez egyszer a kompozíció pontosságát kívánta volna ellenőrizni és felmutatni a szobrász, akinek egyébként ez az egyik utolsó szürrealista műve, a Bretonékkal való szakítás ekkor már küszöbön áll. Eztán majd, a megújulás hosszú és gyötrelmes folyamatán talpalva keresztül, a pontosság egészen más, szemtől szembeni útjait keresi, mintha az az üreges „falosz” a golyóval szemmé változott volna át. Marno pedig a „kézvesztés” szorongásával majdhogynem az utolsó versét írja – mint mindig –, a régi *memento mori* szellemében, mely arra int bennünket, hogy mindegyik óra a végóránk lehet, s azzal a tudomással, hogy a verset mindig újra muszáj kezdeni. A versírás megszakadásának réme vált a gyerekkori légyapapír-szakadás rémének másává.

A halál szele mindkét műbe a nő, illetve a nők hiánya felől érkezik: Giacomettinál az anyafigurát és a csontvázmadarat egy intenzív, láthatatlan átló köti össze az anya fején és a fallikus szemén keresztül, Marno pedig a prózarészben mondja el, hogy az apával való vacsorázás nemcsak a csüngő légyapapír miatt sikeredett kissé kínosra, hanem azért is, mert nem voltak otthon, magukra hagyták őket a nők – az anya és a nővérek –, és a két férfi így, magára hagyatva, egymástól idegenkedve ropogtatta a fokhagymás pirítóst. A versből magából ezt az érzést és férfitörténetet nem tudnánk kiolvasni, a női nem hiánya ott néma, mintha ez lenne a legkimondhatatlanabb: a magányos férfiak árvasága: „Maradjon mondjuk apriori (= megválaszolatlan, mert megválaszolhatatlan) talány a hímneműség magányának az értelme”. Marno sosem patetikus, így itt is elcsapja a pátoszt azzal, hogy a légy magányához hasonlítja ezt a kettős magányt, izoláltságot; az értelmetlen – itt „mindjárt” halálos – légyélethez. A versben az apa nyakán megnyitott fekete lyukat és a zuhanóféllben lévő ikaroszi legyet köti össze egy veszélyes átló. De a vers első felében is található egy rés(z), egy elvarratlan szál, amit azonban a költő a magyarázatban sem akar megmagyarázni, annyit mond csupán, hogy az a személy, a szerető, akiről itt szó van, kívül esik írása „spirituális birtokán”, és kiszámíthatjuk (ebben a versben számolunk), hogy ez a fontos epizód a lírai én negyvenéves korában esett meg, húsz évvel a vers megírása előtt. A rövid vers egynevedét foglalja el a titkos epizód, súlya van, és a költő mégannyira sem beszél róla, mint Giacometti arról a gyufaszálás barkácsolásról. Az a nő, akiről itt szó van, elveszett.

A „letenni a cigarettát” egy az egyben szerepel a versben, mint aki leteszi a hamutartóba a cigit és látja hamuvá válni, a hamuoszlopot lepottyanni, de ugyanakkor áttételesen is, hiszen a vers szerint ez a megvonás indította meg a test, a combok revitalizálódását. Csak a prózából derül ki, hogy a lemondás (vagy fogadalom) egy nő miatt vagy végett történt, de hogy ez a bűjtött történet fönixmadár- vagy „csontvázmadár”-dramaturgiájú-e, az a kérdés hamvába hal. A cigaretta ugyanakkor a láncdohányos anyára is emlékeztet, aki annyi Marno-versben megjelenik – néha virágok közt, mint Annetta Giacometti a férje képein –, és itt a prózában is cigarettázik. A rejtélyes epizód arra az eredeti „Tányérégő”-versre utal,

amit nem ismerünk, mely elhamvadt, elveszett, vagy átírta, megújította a költő. Sem az eredeti verset, sem annak eredetét – mely egy szerelemben gyökeredzik – nem fogjuk megismerni. Talán a családi konyháról szólt, a gyerekkorról, de lehet, hogy még távolabbra elment az akkori – ismeretlen – versíró. Van Marnónak egy *Eredet-töredék* című verse, melyben a szeretett nő arcának lehunyt szemmel való simogatása, tapogatása közben ébrednek a szeretőben víziók, melyek végül elvesznek a végtelenben: „A füle oly / parányi, finom, hogy beleférne a / fülembe, illeszkedve / hallójáratomhoz, melynek sehol / sincs vége, vagy ha mégis, az már / egyikünké sem”. A fülvját vonalai dupla spirálissá változnak, ami ennek a költészetnek egyik mikro- és makrokozmoszikus vonzatú ösképe.

Giacometti is láncdohányos volt, és lehet, hogy az emlék szürkéje egy dohányfüstös szobát takar, s a „palota” arra (abban) épült. A nő utcanő volt – a magyarázatban le van írva, hogy az utcán „adta el” a párizsi művésznak a gerincét –, és az egyéjszakás kalandból kerekedett a vallomás szerint hat hónap. James Lord, a precíz biográfus szerint ez az egyetlen olyan nő Giacometti életében, akiről édeskeveset tudni, csupán a keresztnévét, és hogy sokkal hosszabb ideig tartott a szerelmi háromszög-kalandjuk, mely a művész egyik nagy válságára, a szürrealizmussal való szakítás előestéjére esett. Ebben az időben írta a szobrász a legérdekesebb, ödipális színezetű erotikus prózai töredékeit, amelyekben gyerekkori emlékek, álmok és víziók keveregnek. Vallomása szerint ezek leggyakrabban akkor merültek fel benne, *miután* megcsinált egy-egy műtárgyat, és utólag fedezett fel bennük, eltelve, elváltoztatva, „olyan képeket, benyomásokat és tényeket”, amelyek hatottak rá, de olyan formákat is, amelyeket nem tud megmagyarázni. A műalkotás mindkét művész számára olyan tárgy, mely hozzásegíti őket a saját életük megértéséhez is – médium tehát, emlékek, akár nagyon régi vizuális és hangélmények, sőt ízlelési és tapintási élmények, színesztéziák előhívója. Giacometti egészen a születése pillanatáig repül vissza a *Palota* által: a prózája végén élete legelső látványára, egy vízszintes résen bevilágító napsütötte sávra emlékszik vissza. A szonettben pedig pontosan elválík a hatvanadik, a negyvenedik és a tizedik életév, ahova a vers visszanyúlik, és aztán a prózarészben is, már tudatosan emlékezve, több mint fél évszázadban köröz a költő, hiszen az apja életébe is lemegy, a börtönbe, sőt a vállatófülkébe.

Giacomettit is, meg Marnót is elvont, hermetikus művésznak szokták tekinteni, pedig Marno költészetében a szociális, a földrajzi és a történelmi szemcsék szinte mindenütt jelen vannak, Giacometti pedig a fordulata után többnyire a családtagjait mintázta meg és festette, mert sosem érezte úgy, hogy a szeretteit megismerte és művésziileg megragadta volna, ezért nem tudott véget vetni a festésnek, agyagozásnak. Makacsul a legismerősebbek váltak nála újra meg újra ismeretlenné. Marno számos versében a halott szerettei után ered, vagy mintha azok őutána az *Unheimlich* (idegenszerű) terében. A halál és az eredet érintkeznek, hiszen a halál nemcsak előttünk áll.

A *Hideghullám* című kötetben több döglégy röpköd; amit hajdanán a halál angyalának képeiben vizionáltak, talán ilyenformán, egészen biologikusan maradt ránk. Az e vershez tartozó prózában különös figyelem illeti ezt a legyet, mely a

gyerekperspektívából – és tudjuk, hogy a gyerek képes kinagyítva látni az apróságokat – vészt hoz, valóban az apokalipszis hírnöke. A légy és a halál Giacomettinél is találkoznak egy ponton, méghozzá a párizsi lakásadó gazdája tetemének a tátott szájában: „egy légy közeledett a száj fekete hasítékához, s eltűnt benne”, írja egyik prózájában. Marno erre a részletre reagál *Átalakulatok* című versében, amit többek között épp a *Palota* ihletett: „lelkem / légyóshajtással röppen / ki belőle, hogy azután döglégyként / másszon vissza a fekete részbe, / lepetézni a halott nyelv alatt.” Ezek a peték itt szemantikai mozgolódásokat hívnak életre.

Az apa feje a *Versszigetelés* prózai részében sosemvolt részletességgel rajzolódik ki, az orra, a szája, a sovány nyaka, pont úgy, mintha egy későbbi bronz Giacometti-fej lenne. A gégeirtás folytán ebben az arcerendezésben történt meg az „elszigetelés”, és alakultak át az alapvető funkciók, mint a lélegzés, az evés, azaz az ízlelés, a beszéd. Marno János nyelvvel folytatott experimentumainak, még kikutatlan horderejű leleményeinek, egyáltalán költő-mivoltának az eredete bizonyára javában ebben a fejmentszetben, torkolatban keresendő. Giacometti a halálfejjel való ifjonti szembesüléseikor élte át művészete sorsfordító pillanatait, ami később élő fejek megformálására bírta. Marnónál a hang fakadt az atya nemlétező hangszálaiból és ki tudja milyen kérdéseiből. Lacan tollára való kérdés, hogy mit kérdezett az apánk.

Giacometti 1932-ben készült bronz-kisplasztikája, az *Átvágott torkú nő*, melybe agyonnyomott rovart és széttört gégét éppúgy beleláthatunk, mint legyilkolt nőt, a *Palota* csontvázainak előzménye. Egy évvel későbbi, *Tegnap, futóhomok* című prózájában,¹ mely a *Le Surréalisme au service la la révolution* utolsó számának utolsó oldalán jelent meg, le is írta gyerekkori gyilkos altató álmait, melyek egy idősebb, fekete ruhás, és egy fiatalabb, fehér ruhás nő megerőszkolásába torkollnak. Amit a pszichoanalízis „hasításnak” nevez, az itt szemléletesen jelen van a gyerek-lélek tükrében. A jó anya és a rossz anya (rossz nő) laknak a „szürke kastélyban”, melyet felgyújt, és ez változik át szépséges, légies csodapalotává, melyet *Kiégett fű* című töredékében (1933) említ, és az ürességben vél látni, „az egész életet egy csodálatos golyóban, mely beburkol bennünket”, és amiben mi a szemgolyóra ismerünk.

A „főtt csirkenyak” Marno verséből, ami be akar illeszteni az apja sebébe, szintén a gyermeki fantázia és a felnőtt kéz terméke, mintha ilyen sután meg akarnák reparálni azt, ami gyógyíthatatlan. Azonban fallikus képzetet is előhívhat, ahogy azt a szem teszi a *Szeptember 1.* című versben: „Szemhéjam, mely szemgolyóm / előbőre, felgyűrődik, majd ráomlik a / képre...”, mintha függöny ereszkedne le a színjátékra. Ezenkívül Marnónál a hajdani angyal-ikonográfia a versekben különféle szárnyasok alakzataiban pislán föl. A *Versszigetelés*ben szerepel egy poétikai eszmefuttatás vagy inkább közbeeső asszociációlobbanás is. Eszerint a versszavak, szóösszetételek olyan szerteszórt magok, melyeket gondolkodóba/kétségbe/teherbe esett – a verset épp író – költő ránt össze szemémákká, a költői önreflexió szerint kétségbe-estében, zuhantában, ha nem az lobban ki fölötte ejtőernyő gyanánt. Maradjunk meg azonban a költői önértelmezés képes magyarázatánál. A szerteszórodott jegyzetek,

¹ Magyarul ld. az *Enigma* Giacometti-számában (2014. no. 78.) Bereczki Péter Levente fordításában.

az összefűzhetetlenség, értelmetlenség, az elveszett jelentés érzése kétségbeesést vált ki, és felmerül a kérdés, hogy a vers nem ennek objektuma-e, „ami [a vers!] hol lezuhanni látszik, hol levitálni ringva, mintha víztömeg tartaná fenn a szavait, a héjuknál fogva?” Mi az tehát, ami fönntartja a verset, vagy egy ilyen rezge Palotát? Giacometti is vízre asszociál az említett *Kiégett fűben*, „a csodálatosság láthatatlan fehér fonalára”, mely patakként zsuborog az „eleven, értékes” kavicsokon, „élményeket, álmokat” csorgatva.

Nem nehéz ebben a képben a Stampa környéki csodálatos patakokra, zuhata-
gokra, vízesésekre, illetve az előbbiben Marno ki nem száradt, élő pilisi Garancsi-
tavára asszociálni, a kisfiút látni, akit Giacometti említ a *Fűben*, amint „új ruhában
szalad egy mezőn, egy olyan térben, ahol az idő elfelejtette az órákat”, vagy akit
Marno említ *Lakoma* című versében, amint a „varázsbotjával” cikázik az idilli tónál;
egy metafizikai fehér fonal azonban, vagy nem is egy, hanem sok, az élettörténetek
kavicsain – és iszapidomain – keresztül vajon hova visz? A kérdés visszhangzik.

És még mindig nem tágíthatunk az ízelt csirkenyaktól, akárha döglött angyal
ízektől, a gerinccsigolyáktól és a csontvázmadár picit porcaitól, sem a „megporco-
sodott szegélyű, sötét lyuktól”, az alakíthatónak tetsző csontstruktúráktól, folyton-
folyvást az illesztékekről – Marno most azt mondaná, hogy a húsról – gondolkodva.
Idézzük fel az ide kívánczoló versrészletet (*Egy példány*):

A hús pedig rózsaszín, akárha szem-
háj fonákja, egy alkonyi égbolté,
melynek még éppen világít az alja,
az égő rózsaszínt kékes hártáival
bevonva.

A világ, a szem (a világ a szemben, a világban a szem) és a szem lehunyása, ami
itt a megszelídített halál, csak elvágja kutakodásunkat, ami minek vagy kinek az
elfutó nyomába eredt?