

Král Angelika

TRAGÉDIA DALBAN ELBESZÉLVE

„Az én országom nem haza, / mert több országban van hazám, / s nap mint nap eltöprenghetek / puzzle-hazáim halmazán” (*Ószer*) – olvashatjuk a lírai én fájdmát hazáját illetően; „hazám, hazám, te ószerem, / mindenki vesz, mindenki ad, / ha nincsen új, a régiből / öltözteted csak fel fiad” (*Ószer*) – olvashatjuk a lírai én fájdmát az általános embertelenséget illetően; „hozott anyagból dolgozik / az Isten is, ez nem vitás, / s kétezer éve nem kopik, / változatlan celebritás, // új meg új világot teremt, / s eldobja, mint a szemetet, / majd kezdi előlről megint, / mert ennyit ér a szeretet” (*Ószer*) – olvashatjuk végül a lírai én fájdmát Isten munkáját (vagy épp nem munkáját) illetően. A lírai én véleményalkotása és pozíciója ezeknek a témáknak az összefüggésében jön létre Markó Béla *Bocsáss meg, Ginsberg* című verseskötetében.¹

A kötetre elsősorban erőteljes mesélési kedv, az említett témák megörökítési szándéka a jellemző. A versek hagyományos líraisága így egyedi módon szólal meg. Minden lírai eszköz (képek és formák) a történetmesélés célját szolgálja, egy sajátos, epizódszerű építkezést hoznak létre, amely inkább közelíti a *Bocsáss meg, Ginsberget* az epikához, mint a lírához. Mindez még kiegészül azzal is, hogy a teljes kötetet átlengi egy késleltetésből, hiányból, csattanókból eredeztethető drámai feszültség, valamint megjelenik a világgal konfliktusban álló, annak problémáival szembenező, olykor pedig a modern drámákat idéző, kiábrándult, lemondó lírai én is. A versek így felmutatnak komponenseket mindhárom műnemből. Tragédia dalban elbeszélve, idézhetnénk kissé kifordítva Greguss Ágost klasszikus mondatát.

Markó eszközhasználata rendkívül egyedi. A képek egymásra játszanak rá, árnyalják egymást, így szöve tovább a történetet, amit az *Ószer* című vers is felidéz. A képek ilyen jellegű építkezését talán hálózatoságnak lenne a legcélszerűbb nevezni. Ez a hálózatoság elsősorban a metonímiák kapcsolatáról szól (egy-egy versen belül és a kötet egészé-

1 Markó Béla: *Bocsáss meg, Ginsberg*. Budapest, 2018, Kalligram.

ben), a teljes kötetben megszámlálható mennyiségű rész-egész viszonyt találni. Megszámlálható, mert szerkezetileg is követhető: leír egy kézzelfogható, látható eseményt, problémát, amit a vers végén egy nagyobb, ontológia problémaként (annak részeként) tüntet fel. Ez főleg az első ciklusban (*Cukorspárga*) gyakori, amelyben a gyermeki lírai én megtapasztal valamit, amit a felnőtt lírai én már másként lát: „Abban az időben éppen bélyeget gyűjtöttem, / többek közt az úrutas Lajka kutyáról is / szereztem egy gyönyörű bélyeget, / (...) / Lajka kutya sem tudhatta, / hogy nem is térhetne vissza, / (...) / persze kiderült, hogy Lajka tulajdonképpen / csak egy gazdátlan, kóbor kutya volt” (*Űr*).

Önmagában a metonimikus versépítkezés még nem lenne egyedi. A hozzáadott értéke abban van, hogy hálózatosan épülnek ki a képek. Előfordulhat, hogy ugyanazon a versen belül az azonosító kap egy másik azonosítottat is, például egy esemény először Erdély veszteségként, fájdalmaként tűnik fel, majd a vers végére már ontológiai problémaként. „Katonaszökevény volt Pusztai, Dézsi és Jeges, / (...) / és ha jobban meggondolom, igaza volt / Pusztainak, Dézsinek és Jegesnek, / mert aztán tényleg megjöttek az amerikaiak / bár közben eltelt vagy negyven esztendő / és ha nem ugrálnak annyit, / (...) / ők is megérhették volna az új világot.” (*Világok*) Ezek után pedig a kép valamelyik eleme egy kiszámíthatatlan pillanatban újból előkerül, teljesen más kontextusban, más képi elem párjaként. Így működnek például az Anna-versek, amelyekben Anna először ismeretlen személy, majd hajléktalan, végül pedig a lírai én szerelme. Ezzel egy nagyon összetett, ugyanakkor nagyon látványos és izgalmas képi világ jön létre. Ráadásul mivel a témák ily módon visszatérnek, a kötet hamar elkezd a képek ezen visszatérése mentén működni: Nem képek egy-egy, csak az adott versre igaz metonimikus vagy metaforikus kapcsolatáról beszélhetünk, hanem váratlan párba állásokról, vele új jelentésképzési lehetőségekről. Ez a váratlanság drámai feszültséget, állandó várakozást teremt, ami a konfliktusok közt őrlődő lírai én és a mű kulcs gondolatainak tükrében a kötet előnyére válik.

Veszélye az ilyen erős metonimikusságnak az, hogy a képekkel való játék és az elemek időről időre történő áthelyezése vagy csattanót teremt, vagy redundanciát. A *Bocsáss meg, Ginsberg* esetében előfordul mindkettő. Az előbbi többször, és ez hozzáad a kötet drámai jellegéhez, feszültségéhez. A redundancia szigorúan véve az első ciklusra korláto-

zódik (*Cukorspárga*), de elvértve előfordul egy-két redundáns kép a kötet vége felé is. A *Cukorspárgában* például túl sok társítás történik az űr (mint távoli szépség, elvágyódás) képével: Lajka kutya mint űrutazó, a karácsonyfa gömbjei két versben is (*Cukorspárga, Hátha*) a bolygókat, csillagokat idézik.

A képi világ többi eleme szintén ezt a drámai metonimikusságot erősíti. Megszemélyesítésben, színesztéziában, szimbólumban stb. nem bővelkedik a kötet, cserébe hasznos funkciókat látnak el a metaforák, amik az esetek többségében valójában archetípusok. Az ősképek azonosító-azonosított párjai szintén összekeverednek a kötet egyes verseiben, építve ezzel az előbb felvázolt hálózatot, és jótékonyan táplálják a metafizikus távlatok beemelését a versekbe. Továbbá, mivel az archetípusok eleve drámai jellegűek, ezért ugyanúgy erősítik a művek drámaiságát, feszültségét, mint a képek késleltetése: „Lapozza Isten fent a mennyben / utolsó ítélet előtt, / akár egy irdatlan nagy könyvet, / a Házsongárdi temetőt.” (*Kő és könyv*)

A képek közül kifejezőek még a színek nevei. A kötet egy leíró ciklussal indít (Erdély a hatvanas-hetvenes években, ötvenhat légkörében), amelyből feltűnően hiányoznak a színek. Ez erősíti a letört világ és ember képét, a céltalanságot. A későbbiekben is csak a megkopottság, a kifakultság színei jelennek meg, és az összes színnév közül egy jelenik meg kimondva: a fekete (a *Fekete* című versben). A több pillérrel épített feszültség, hiány és negatív érzület a színeképek által így újabb támaszt kap.

A képi világ átmenetet képez az egyes ciklusok fő témái között is. Minden ciklus önmagában is szól valamiről (a *Cukorspárga* Erdélyről, az *Előjelek* tartalmazzák az istenes verseket, a *Rúzsfolatok* ismét Erdéllyel foglalkozik, de már a beat és a posztmodern kor hibáinak kontextusában), de a ciklusok többé is válnak önmaguknál, amint egymást kezdik magyarázni, és párba állnak egymással. Erdély tragédiája például általános létproblémává válik, ugyanolyan helyként tűnik fel, mint bármely másik a világon, az egész világ egy közös problémával néz szembe. A ma emberének embersége pedig már ontológiai, metafizikai probléma: „Majd amikor elmúlt ez a kábulat, / láttam én is nemzedékem legjobbait / lerészegedni mindenféle pótléktól, / bortól, verstől, szerelemtől, dicsőségtől, / mert olyan volt itt is a vers, mint a világon bárhol.” (*Bocsáss meg, Ginsberg*) A versek ily módon történő, egymással folytatott kommunikációja olvasatok százát teremti

meg a kötetben. Igazán egyedivé pedig attól válik ez a kommunikáció, hogy sohasem tudni, milyen párhuzam fog következni, a várakozás feszültsége a kötet elejétől a végéig fennáll.

A jelentésképzés lehetősége csak tovább nő, amikor megfogalmazódik a szövegek tudatos nyelvi megformálásának a szándéka, azaz megtörténik a szövegek megformáltságára való szándékos és ismételt figyelemfelhívás. Azokon a pontokon, ahol a lírai én arról kezd beszélni, hogy hogyan jött létre a mű, munkáját szándékkal Isten alkotó tevékenységéhez hasonlítja. Ezáltal beemeli a kontextusba a korábban említett metafizikai távlatokat, valamint intertextuális, főleg Babitsot idéző, ars poeticai megnyilvánulásokat tesz lehetővé: „ez az élet rendje, / leveszi Isten rólunk a fájdalmat, / és gondot visel reánk, / de nem folytatom, mert így / még valóban egyetlenegy / fölösleges részlet sincsen / a *munkafolyamat* leírásában, / esetleg befejezésül idekeverhetném / *Babits Mihályt* is, aki / azt a *csirkeházás* verset írta.” (*Giccs*; eredeti kiemelések). Ezzel olyan köztes utat teremt, ami egyrészt a nyelv adta lehetőségek kreatív kihasználásáról ad számot, másrészt visszavezet a magyar költői hagyomány útjára, párbeszédet generálva Arany, Babits és mások verseivel: „köröttem Arany-zuhatag, / és Arany-morzsák hullanak / mindenfelé, nem is vagyok, / legfeljebb hogyha hallgatok, // mert Aranyból van mondatom, / tőle tudom, hogy mondhatom. / Ki az? Mi az? Arany-eső / a rím, a rag, nem én, de ő!” (*Tört Arany*)

A versek nyelvi építkezése azon túl, hogy alkalmas a versek többdimenzióssá tételére, kapcsolatot teremtve a témák közt, rendkívül pontos munka is egyben. Azzal, hogy a nyelviség nem válik főszereplővé (egy ciklusra és annak témájára, az *Angyalhajra* és annak istenes verseire korlátozódik), valójában biztosítja az előző rendszert, és kibontja a versek történeteit, az egész kötetet epikussá teszi, mindezt úgy, hogy nem vonja el tőle a líraiság létjogosultságát.

A történetek kibontakozása és a versek témák szerint rendeződése (Erdély, Isten és a lírai én, Anna és a lírai én kapcsolata stb.) a kötetben a drámaiságon túl a művek epikusságát feltételezi. A versek a *Cukorspárga*, a *Fogyókellék* és a *Rúzsoltok* ciklusban általában egy-egy jelenettel indítanak, konkrétan fölfedezhető epikus elemekkel (hősökkel, helyszínekkel, a hősökkel történt eseményekkel stb.). Helyzetdalokként működnek, a metonímiák hálózatosan működő rendszerére vetítve pedig epizódokként (részekként), amire konklúzióként érkezik

a történelmi (lét)helyzettel vagy metafizikával kapcsolatos válaszadás a zárlatban (az egészben). Ezek a versek abban hatásosak, hogy leíró jellegűek, a forma szabadságában (konkrétan szabad versekről van szó), apró részletekig ki van dolgozva a történet, ami a képi elemek egymással való kommunikációjában jön létre: „Beleskelődtünk a kerítésdeszkák között, / J. néni egy nagy mosdótálból / mosta a 250-es MZ motorkerékpárt, / csupa sár volt még a benzintartálya is, / (...) / felült a 250-es MZ-re J. Pista, / kiment a közeli erdőre, / (...) / nagyon féltette a motorkerékpárt, / de most mégis kirúgta maga alól, / (...) / J. néninek nem volt férje, / azért kellett neki mosnia / a drága motorkerékpárt / szappanos vízzel.” (*Fekete*)

Mivel ezek a különálló történetek ebben a költői világban akkor tudnak értelemmel telítődni, ha magyarázni kezdik egymást és reflektálni tudnak egymásra, minden vers működése ezen áll vagy bukik. A főbb történetszálak esetében (Erdély múltja és jelene, a mai világ embertelensége, a költő szerepe) nem volt hiány sem az azonnali, sem a számos oldallal későbbi sikeres és csattanós válaszadásokból sem. Három téma azonban nem szövődik bele olyan élesen a fő témák közé, nem magyarázzák egymást a részek: ezek a beatkultúra megidézése, az Istennel való hadakozás témája és az Anna-versek.

A beatkultúra már az első ciklusban megjelenik. A múltidézés jeleneteiben egy-egy szó utal a korban aktuálisan dúló mozgalmakra, nézetekre, ezek azonban önmagukban állnak, nem lépnek kapcsolatba sem egymással, sem más versek képeivel. Erdély történetének képszerű megjelenítései és az ezekre a képekre való válaszadások mellett szembeötlő, hogy nem játszanak szerepet annak a metonímiahálónak a kialakításában, ami az elejétől megszabja a kötet működését. Úgy is mondhatnánk, hogy a versek és a képek „kilógnak a sorból”, ez pedig diszsonanciát kelt. A kötet végén, a téma újbóli megjelenése szintén megfoghatatlan, mert korábbi kapcsolatok híján kezd el a könyv beszélni valami másról, ami sehogy sem áll kapcsolatban a mű megjelölt fő mozgatóival: „Elmerülnék a kiborotvátlan hónaljak, / izzadt tenyerek forगतagában, / beköltöznék mindörökre / a felkelő nap házába.” (*Rúzsfolatok*) Ennek kapcsán a *Bocsáss meg, Ginsberg* kötetcímnnek választása szintén keveset tud mondani, mert a könyv csak egy kis hányadát fedi le. Jó választás viszont abból a szempontból, hogy nyelvtanilag erős mondat: kérést, óhajt fejez ki, érzelmektől fűtött

állapotot feltételez, valamint benne van a tudás hiánya, hogy miért is kell bocsánatot kérni Ginsbergtől, ami feszültséget teremt. Ez megalapozza a kötet drámai feszültségét, hozzátevé, hogy Ginsbergről eleve egy feszült légkörű időszak jut az eszünkbe, de mégis, a kapcsolata a kötet legtöbb versével hiányzik.

A versek és a ciklusok címei már jóval többet mondanak. Ezek egy-egy szavas címek, egyszerű tárgynevek vagy elvont fogalmak attól függően, hogy a látható vagy láthatatlan világ (a leírás vagy a magyarázatadás) kap-e nagyobb hangsúlyt a versben. Ez a fajta felcímkéző jelleg rendbe állítja a verseket, ezzel azt közölve róluk, hogy valóban epizódok, amelyek mind elengedhetetlenek a teljes kép látásához. A cikluscímek pedig mindig azoknak a verseknek a címei lettek, amelyek a legkoherensebben fogják össze a történeteket.

Az Istennel való hadakozás témája már koherensebb a beatkultúra kidolgozottságánál, a probléma itt a konklúzió hiányával van. Minden epizód, minden történetyszál eddig képes volt úgy kommunikálni egymással, hogy egy irányba tartsanak, egy dolgot közöljenek. Az Isten téma ezzel szemben széttart, ami a rendszerszerűsége törekvés mellett szemet szúr, és nem válik érthetővé, hogy a kötet mi célból kezd el hirtelen ellenkező módon működni: miért nem egészítik ki egymást a képek, miért ellentétei egymásnak? A versek ars poetica vonatkozásai szintén rendben vannak, a költő és Isten szerepének a hasonlósága letisztázódik – ahogy Isten darabokból épít, úgy épít nyelvből a költő (remélhetőleg valami értékeset): „s hogy ide-oda gyúrja, / hasonlít már az Úrra, // (...) // ha mégis ember lenne, / betűk közt tenne-venne, // nézné, hogy mit teremtett, / s hogy a szavakba lelket // vajon miképp öntött” (*Angyalhaj*).

A széttartás ott veszi kezdetét, ahol Isten és az ördög személye újra és újra felcserélődik egymással. Isten hol a könyörgés, hol a megvetés tárgya, akitől a lírai én is inkább elfordul: „Uram, bocsásd meg, / hogy így beszélek most veled, / segíts nekünk, hogy folytathassuk / véget nem érő könyvedet” (*Kő és könyv*); „Guberáló Isten / odafent a mennyben, / hányszor használtad már / minden egyes sejtem? // Hányszor rejtettél már / szakadt tarisznyádba, / hányszor hajítottál / vissza a világba?” (*Télvégi zsoltár*) Ezeknek a személyeknek vagy szerepeknek (még inkább funkciók) a felcserélése gazdag témát feltételez, és az ide tartozó versek önmagukban is mind képileg, mind

formailag összetettek. A jelen kötetből azért ugrik ki ez az irány, mert a mű több mint kilencven százaléka nem a zavar és az ellentétek játékszabályait követi, hanem a rendteremtését és a konklúzióét, a minden mindenre magyarázat elvét. A beatkultúra verseihez hasonlóan e művekben is a más szavakkal, sorokkal, versekkel való kommunikáció elmaradása diszharmóniát kelt.

Az Anna-versek bizonyos szempontból talán a kötet legbravúrosabb elemei. A bevezetésük módja mindent elárul a Markó-féle versalkotási eljárásról és költői univerzumról. Először csak említ egy Annát a kötet közepén, akiről nem tud meg az olvasó semmit sem (*Vesszőkosár*), aztán még egy Annát, akiről kiderül, hogy nem a lírai én Annája (*Számok*). A hosszas várakozás után aztán megjelenik a lírai én Annája is, kontrasztba állítva a másik, szerencsétlen sorsú Annával. A „valódi Anna” azonban az istenes versekhez hasonlóan nem a nyugalom bázisa, hanem sokszor a konfliktusoké. Benne így ugyanaz a kettősség merül fel, ami a lírai én Istennel való kapcsolatában is: nem egyértelmű a viszonyuk, ami, még egyszer, csak a kötet aktuális játékszabályai szerint kelt zavart az értelmezésben, önmagában (önmagával) a két véglet kiváló párbeszédet folytat.

A *Bocsáss meg, Ginsberg* drámai és epikai elemei mellett a líraiság leginkább a formával való játékban hangsúlyozódik. A versek nagyrésze szabad vers. Ez az említett módon lehetővé teszi az epizódszerű történetmesélést, a leírásokat és a drámai feszültség megteremtését. Utóbbit csak fokozza a soráthajlások előszeretettel való használata és az a Hrabalt idéző módszer, miszerint a vers elején elindul a mondandó (nagy kezdőbetűvel), majd egy mondattal végig is fut a történet. Nincsenek megszakítások, nincsenek mondatok, a tagmondatok vesszővel elválnak egymástól, de a vers végéig nincs pont. Ez hozza létre a lírai én türelmetlen közlési vágyát, a szándékot Erdély helyzetképszerű leírására, megörökítésére, ugyanakkor hozzáad a *Bocsáss meg, Ginsberg* jól ismert feszültségéhez is.

A nyelvezet is ehhez a formához és közlési szándékhoz illeszkedik. Igyekszik imitálni az élőbeszédet, az Anna-versekben például már-már párbeszédet hoz létre: „valószínűleg nem véletlenül / idézem fel ezeket a réges-régi / történeteket... de mégsem ez a legfontosabb, / hanem hogy te is sokat neveltél / valamikor.” (*Történet Annának*) Erdély közelmúltjának megidézését a csak az adott korszakra jellemző szavak,

tárgyak megnevezésével éri el, hosszan körüljárva, leírva, elmesélve az időszakot, a szituációt, mindezt élőbeszédszerűen. Ezzel a lírai én közli, hogy mindenki ezt látta és látja, közösségi élményként kezelve és feltüntetve az eseményeket.

A kötet két ciklusában fordul csak el a költő a szabad versek használatától. Ezek az *Előjelek*, az *Angyalhaj*, illetve elvétve előfordulnak hagyományosabb formában írott versek a záró, a *Rúzsfoltok* című ciklusban is. Ennek oka, hogy ezek a ciklusok nem a leírásra, a történetvezetésre, az epizódyszerű építkezésre helyezik a hangsúlyt, hanem a rendteremtésre, a magyarázatra, a konklúzióra. Mivel pedig a lírai én valamilyen végső igazságot igyekszik kimondani, így a kötött forma választása igazolja a rend meglétét és a metafizikus távlatok helyénvalóságát a versek záró szakaszaiban. Fontos azonban, hogy a kötöttség még mindig nem szigorú időmértékeket vagy hagyományos ütemhangsúlyos verselést jelent, csak lágyabb (élőbeszédszerű) jambikus lejtést, kevesebb soráthajlást és rövidebb-hosszabb versszakok szerinti tagolást. Utóbbi még mindig felidézi a lírai én kétségeit az *Előjelek*ben és az *Angyalhaj*ban Istennel kapcsolatban, a *Rúzsfoltok*ban általában a világgal kapcsolatban. Így a „kötött kötetlenség” is mint forma híven szolgálja a versek metonímiákon alapuló működését azzal, hogy állandóan felhívja a figyelmet a kötet más műveire: „a málnaszemek mind elfeketednek, / a bokrokon csak keserű szeder, / lassíthatok tán, hogy még megpihenjek, / de majd a semmi mindenképp lenyel.” (Az út vége)

A líraiságról ezek alapján az mondható el, hogy a *Bocsáás meg*, *Ginsberg* esetében sikeresen rendelődik alá a drámai történetmesélésnek. Ahol kell, ott a szabad versek kerülnek előtérbe, hogy a versek belső választvonalai ne mondatok legyenek, hanem történetzsalak, és a versek tempója feszültséget hordozzon magában. Ahol kell, ott a szabad versek háttérbe szorulnak, ezzel alátámasztva a versek témáit. Közben a forma és a nyelvezet mindvégig a mesélés aktusát hozza létre. Azaz Markó éppen azt a kevés számú lírai lehetőséget használta ki, és éppen úgy, hogy azok építeni tudták a művet.

A kötetben megjelenik még egy olvasat, amely nem illeszkedik szigorúan az eredeti Erdély, Isten, a világ általános helyzete problémáinak hármasságához, de színesíti azt. Ahogy haladunk a kötetben, úgy változik a lírai én életkora. Gyermekkortól, egy kisfiú

nézőpontjától haladunk az öregkori versekig. Az életkorral párhuzamosan tágul a nézőpont is: először a kisfiú csak a saját környezetét látja, az erdélyi kis falucskát és annak problémáit. Tőle még óvnák a világ szörnyűségeit, de a gyermek már figyel, észreveszi az összefüggéseket. Figyel, leír, pontosan emlékezik: „Anyám többször is rászólt, / halkítsd le, suttogta idegesen, / mert nem tud a gyermek aludni, / végül apám lehalkította a forradalmat.” (*Varázsszem*) Ahogy idősödik, úgy jelenik meg a nyers, a *Sorstalanságot* idéző elfogadás helyett a dolgokra való rákérdezés, összefüggések és a végső igazság keresése. Szerkezetileg is itt lépnek be a kötetbe az istenes versek: „könyv nélkül tudja az egészset, / jól ismeri a szöveget, / de ujjával végigsimítja / olykor a mohos köveket, // a sötétben is kitapintja / a töredezett szavakat / s két évszám között az élet / neki csupán egy pillanat.” (*Kő és könyv*) Ahogy tovább idősödik, a lírai én már keresi helyét a világban, különböző világnézetekkel igyekszik azonosulni. Itt jönnek be a kötetbe a beatkultúra versei: „Igen, én is láttam nemzedékem legjobbait / feltartott fejvel beleszimatolni a levegőbe, / ahogy a kelet-európai kisvárosok izzadságszaga, / az évszázadok óta poshadó szennyvíz / orrfacsaró bűdössége mögött / megéreztek a távoli szélfúvást.” (*Bocsáss meg, Ginsberg*) A lírai én észreveszi, hogy a magyarázatok közt ellentmondás feszül, és kínosan érzékeli saját felelősségét, de még akar adni, alkotni, ars poeticák formájában nyilatkozik meg: „Csak lépek verslábtól verslábig / kőről kőre a víz felett, / s látom, hogy formátlan formák / a túlsó parton sincsenek, // nem fordulhatok vissza mégsem...” (*Kései ars poetica*) Az időskori versekben pedig a felelősség érzését felváltja az azzal való szembenézés, hogy mi mindent nem tett meg, amit meg kellett volna tennie: „márpedig nem vehetjük el a szabadságát azzal, / hogy napi alamizsnát állapítunk meg neki, / és nyilván saját szabadságunkat sem / áldozhatjuk fel ilyen kötelezettséget vállalva, / szóval kialakult ennek az egésznek / a kényelmes koreográfiája.” (*Inkontinencia*) A gyerekkori „Ez természetes!” hozzáállást felváltja az elkeseredés, a megbánás és a küzdeni akarás vegyes érzése. Ezt a kettősséget tükrözik például az Anna-versek is.

Annyiban ezek a nézőpontok mégis hozzáadnak a művekhez, hogy ha a képi rendszer bővítésében nem is vesznek részt, de körképpé formálják a kötetet, egyéni élet rajzává teszik azt, így könnyítve meg a versekkel való azonosulást.

Összességében Markó Béla *Bocsáss meg, Ginsberg* című kötete kidolgozott és koherens mű, amit a formával és a képi világgal való játék teremt meg. A képi világ, a metonimikus, rész-egész viszonyban álló jelentésadás azért kivételes, mert a jelentésalkotó képek halmozása, a képek már ismert környezetből való átemelése egy másikba általában egy versen belül szokott megtörténni, és nem marad annyi energia a képekben, hogy ez a játék egy kötet egészére kiterjedjen, ciklusok közti párbeszédet generáljon. Bár néhány ponton a párbeszéd megszakad, az első, még ciklusoktól független, tematizáló versben (*Erdélyi dal*) megjelölt kulcsgondolatok (Erdély múltja és jelene, az egyéni ember, a költő, Isten szerepe) kibontásra kerülnek. A beatkultúra megidézése önmagában még érthető is lenne, mivel az e téma köré csoportosuló versek önmagukkal párbeszédet folytatnak. A koherencia teljes megszakadása csak az istenes versekben jelenik meg, a konklúzió hiányában.

A drámaiság Markó kötetében megjelenik a várapoztatásban, a csattanóban, a hiányában. Az epizódok és történetzsalak például a lassú kibontásra és tragikus helyzetképekre, majd zárlatra épülnek, ezáltal a (drámai) feszültség fokozódik (például a *Fekete* című versben). Az pedig, hogy a kötet egésze tudatosan erre a várapoztató technikára épít, koherenssé és egyedivé teszi a művet.

A forma, a nyelvezet nem bonyolult komponensei a kötetnek, de figyelemre méltók abból a szempontból, hogy minden ponton részei a jelentésteremtésnek, azaz megfelelő választást hoznak létre. Szabad a forma, és élőbeszédszerű, amikor meg kell ragadni egy momentumot, egy epizódot, kötöttebb, amikor a lírai ének költői célra, eredményre kell jutnia.

Az a régi (jó értelemben vett) elv juthat eszünkbe Markó Béla *Bocsáss meg, Ginsberg* című kötetéről, hogy a kevesebb valóban több. A kötet formáiban és hangnemében egyszerű, egy valódi célja van: bizonyos témákat az utolsóig hűségesen kidolgozni és leírni; ezek kidolgozását egy konkrét módszerrel teszi: többszörösen összetett, egymásba épülő játékot hajt végre a jelentések társításával, ettől pedig nem tér el a kötet első versétől az utolsóig. Ennek eredménye pedig egy érdekes, koherens és olvasmányos mű, ami egyedi verselési technikák, drámaisággal átszőtt, epizódokból álló líra és biztos versépítés egész sorát mutatja fel.

OPPOZÍCIÓRÓL LÉPÉSRŐL LÉPÉSRE

1979-ben egy francia filozófus, szociológus és irodalmár azon töprengett, hogyan változott és változik meg a világ és a benne ismert tudás fogalmunk. Úgy vélte, a tudás egyre inkább függetlenedik az emberi elmétől, anyagiassá válik, felmérhetővé, kézben tarthatóvá és feldolgozhatóvá, egyszóval: információvá.

A tudós fő aggodalmát az a kérdés szülte, hogy vajon mit képes az ember megtenni azért, hogy az információ kizárólagos birtokosa lehessen. A kérdés valóban aggasztó, ugyanakkor az elméletnek nem ez az egyetlen érdekes aspektusa, ugyanis a történelem során először a tudás valóban végtelenné vált. Bármerre nézünk, minden információként szuperál, és valahányszor strukturált tudást (például jogi szabályokat, adott keretrendszerben működő intézményeket) építünk fel a tudásra, az azon nyomban javítható a tudás (információ) ellenkezőjének beépítésével. Mindez azon logika alapján történik, hogy ami nem működik, annak egyik ellenkezője a sok közül már működni fog. Az a történet juthat erről eszünkbe, ahogyan Edison tízezer rossz lépés után felismerte az egy jót, és végül feltalálta az izzót.

Jean-François Lyotard-t és az elméletét valószínűleg senki számára nem szükséges bemutatni, és ahogy Markó Béla *Amit az ördög jóváhagy*¹ című, 2019-ben megjelent szonettkötetét olvassuk, ez az elmélet sokszor eszünkbe juthat.

Az *Amit az ördög jóváhagy* a válasz- és szabadságkeresés nagy kötete. A versek kiindulópontja, hogy reménytelenséget, céltalanságot feltételeznek, és számtalan világot megvizsgálunk (természet, hagyomány, szépség, alkotás, művészet, Isten, ördög stb.), amiben ez igaz vagy éppen nem igaz. Oppozíciókban gondolkozik, a lírai én állandóan nézőpontot vált, szemlélődik, szerepekbe bújik, és az univerzalizmus hangján szólva (azaz a fenti témákban, nem helyzetekben gondolkozva), de végig a művészt képviselve kérdéseket tesz fel, válaszokat keres és ad: „Kihülő disznófej egy bádogtálban, / nézem sokáig, s nem kell értenem, / mégis remélem, hátha végtelen / világ a vers, amely minden sorában // ugyanabból van, és más lesz belőle, / betüből szó, majd szóból mondatok, / hogy azt hihetném, én is ott vagyok.” (*Házi áldás*)

1 Budapest, 2019, Kalligram.

Ez az élmény (filozófiai távlatok, topikus megszólalások és képek szembe állítása, az állandó mérlegelés és ellentétekben gondolkozás) a kötet elejétől végigkíséri a művet. Mivel a témavezetés nem szakad meg, az első dolog, amit el kell mondani a kötetéről, hogy belső ritmusa szempontjából stabil és koherens. Amiért pedig lyotard-inak hívom ezt a fajta jelentésalkotási eljárást, az az, hogy a kötet építkezésének elve feltételez egy végső tudást (szépséget, művészetet stb.), aminek van célja és értelme. A lírai én reménye (és csalódása) mindig ehhez kapcsolódik, még ha szerepbe bújik, akkor is. Ugyanakkor analitikus szemlélete megvizsgál minden létező világot, hátha valamelyiktől megkapja a választ a kérdéseire, valamelyik a végső tudást képviselheti: „Egy-egy tenyérynnyi láng lehull a fáról, / s amint kialszik a vizes kövön, / megértem végre, hogy nincsen közöm / ehhez a tűzhöz, mely halál utánról // világít vissza rám irtóztatón (...) s szenvedhet kint a test, ha bent nyugodt, / mert tudja azt, amit én nem tudok, / hogy így vagy úgy, de új életre támad.” (*Őszi passió*)

A kötet szerkezete a kötet belső ritmusának koherenciáját támasztja alá, valamint szintén a lyotard-i irányokat képviseli. (A lírai én megvizsgál számtalan világot / tudást, és mindent igyekszik oppozícióba állítani, ezáltal összefűzni, magyarázni egymással.) A versek kettesével helyezkednek el, azaz ahogyan látom a két nyitott oldalt, úgy kommunikál egymással a két vers. Ha továbblapozok, két újabb vers párbeszédével találkozom. Azaz a versek önmagukban is olvashatók, de mindenképp célszerű párban is olvasni őket.

Önmagukban a versek pozitív vagy negatív igazságok megfogalmazását tűzték ki célul. Ezt híven szolgálja a szonettforma is, hiszen a petrarcai szonett eleve az általános csattanó megfogalmazásának céljából íródik. Jelenti ez azt is, hogy leírások, helyzetképek helyett ez a forma alkalmas elvont dolgok, tézisek megfogalmazására is, vagyis éppen olyan témák megragadására, mint Markó jelen kötetéé. Így a versek a párjuk nélkül híven illenek a szonettek irodalmi hagyományába, a versszerkezet minden kitételének megfelelően.

A párversek egyfajta játékot követnek a könyv elejétől a végéig: az első vers középpontba állít valamit, egy témát, problémát, amire reflektál, a második vers pedig felülírja azt azáltal, hogy az ellenkezőjének az érvényességét kezdi taglani. Így érvénytelenítik egymást, és nagyfokú feszültség teremődik, hiszen a versek témáiból kifolyólag

adott a várakozás, hogy általános életigazságok kerülnek kimondásra, de csak ellentmondások keletkeznek. A jelentésalkotás különös módja ez, hiszen, megint csak visszatérve Lyotard-hoz, az eredmény nem kézzelfogható (ez igaz, ez nem, ez piros, ez fekete), hanem ily módon végtelen, állandóan újírható, és sosem vezet semmire. A feszültség mint hangulat válik jelentésalkotóvá, és amíg a kötet megőrzi ezt a fajta építkezését, addig a kötet megfelelő marad: „mégis visszaretten, / hullámverése ismét érthetetlen, / s újjászületik fában és szegekben.” (*Példabeszéd az Égei-tengeren*); „de annyi ez, mint minden szerelem, / ahogy egy másik testben keresem / magam, aztán magához tér a lélek.” (*Búcsú a tengertől*); „s ez kell most épp: a bizalom, / hogy nem pazarlás végig izzanom” (*Bizalom*), „csak ennyi történik majd, semmi más: / nem fér a vásznon több ecsetvonás”. (*Semmi más*)

Ha eggyel tovább megyünk, az is belátható, hogy ez így nem kétszer kettő, hanem négyszer négy: a szonettforma ugyanis mindig két dolgot állít. Valamit az egész versben, majd annak az ellenkezőjét a zárlatban. Erre jön a párvers állítása, és annak ellenkezője megint a zárlatban. Ennél fogva (ismét Lyotard-ra utalva) a halmaz bővül, a jelentésképzés nem áll le: „mint Krisztus a kereszten (...) // (...) úgyszólván egy helyben marad, / míg pusztul szüntelen, mert ez a dolga, // hogy mindentől, mi így-úgy halhatatlan, / elrémítsen (...) // (...) mégis visszaretten, / hullámverése ismét érthetetlen, / s újjászületik fában és szegekben.” (*Példabeszéd az Égei-tengeren*); „ilyen vidék után / sóvárgunk mégis, míg a víz felett / hosszan köröznek szárnyas istenek, / s a hullámokhoz hozzá-hozzáérnek, // de annyi ez, mint minden szerelem, / ahogy egy másik testben keresem / magam, aztán magához tér a lélek.” (*Búcsú a tengertől*) Mindennek nyomán azt is mondhatjuk, hogy az *Amit az ördög jóváhagy*, az intratextualitás kötete, lévén minden vers párbeszédet generál a kötet többi versével.

Visszatérve a szerkesztéshez, a verseskötet a 19. századi, romantikus regények hagyományához is visszanyúlik azon a módon, hogy dátumokat ad a versekhez. Lineárisan halad, nem váltogatja az időpontokat, ezzel a versek naplóbejegyzésekként hatnak.

Ez az epikus szál több funkcióval bír. A legfontosabb az, hogy könyvszerűvé, koherenssé teszi az egész kötet, ezzel arra hívja fel a figyelmet, hogy a versek egyenkénti olvasása ellenében egymáshoz képest olvassuk azokat, figyelve az utalásokra, hiszen ahogyan a dátum

halad előre, úgy bővül a versek egymásra utaló jellege. A *Kevés* és *Az idő születése* című versek például utalnak egymásra a képi világ hasonlóságával: „ha nincsen ellenállás, nincs idő, / s egyetlen lényé válnak, férfi-nő / lett most belőlük, szörnyűséges szépség, // de látszik arcukon a szenvedés: / a teljes egybeolvadás kevés, / mindkettő várja újjászületését.” [2016. május 22.] (*Kevés*); „ha este van, reggel is lesz hamar, / s befogják így a jövőt és a múltat, / hogy szembefordulni már megtanultak, / a kigyó Éva ágyékába mar, // bent mindig újjászületik az alma, / de kint az öröklétnek nincs hatalma, / mert látják egymást, s mint egy sápadt emlék, // az Édenkert is lassan elmosódik, / s nem álmodik, csak ébren forgolódik / az Úr: miénk a lét, övé a nemlét.” (*Az idő születése*)

A keltezés el is idegeníti, írottá, anyagivá teszi a kötetet, valamint a naplófunkcióból kiindulva visszaemlékezéssé/tükörré formálja a műveket. Mindkettő önmagában is jelentésalkotó (utóbbi hangulatteremtő is, a pesszimizmus és/vagy a pátosz hangnemével ruházza fel a verseket): „játék / ez az egész, gyermeknek szánt ajándék / a mindig újjászülető világ, // hiszen hozott anyagból alkot mindent, / s már-már kedvtelve nézem én is Istent: / hányszor ismétli a komédiát? (*Komédia*); „nyoma sem marad // a mindent elborító éjszakának, / az ég alól a forróság kiárad, / s nem fekete lesz, hanem hófehér // halál után az élet, foltra foltot / gyűjt már a festő, és örökre boldog, / hogy fény a fénnel végre összeér.” (*Halál után*)

A kötet páros működését szemlélve a keltezés és a naplófunkció erőteljesen hatnak más versalkotó elemekre. Az elidegenítés a tudás információvá alakulására, a végső tudás hiányára, a feszültségre utal, ami a tudások közti ellentétben rejlik. A pesszimizmus és a tükör funkció pedig a lírai én csalódottságára, a tudásokkal kapcsolatos figyelemfelhívásra mutat rá. A lyotard-i, ellentételezésre épülő jelentésalkotási és szerkesztési elvet pedig szintén hangsúlyozza az az ellentét (tulajdonképpen inkább paradoxon), hogy a keltezés alkotássá (tudássá) is emeli egyben a művet. Valaki megírta, címet adott neki (elnevezte), dátummal hitelesítette. Ettől kezdve a mű él, ugyanúgy benne kering abban a végtelen rendszerben, ami ma a tudást jelenti. A romantikus nagyregényekhez hasonlóan pedig még patetikusak is a művek, ami megengedi azt az olvasatot is, mely szerint a tudás lehet érték. Ez a remény hangját kölcsönzi az eleve pesszimista alap-

hangoltságú verseknek (az ellentételezés, a versek párba állítása a megoldásnélküliségre is utalhat). Mindebből látszik, a kötet alapelve, hogy minden mindennel összefügg (minden szerkezeti és képi elem kommunikál egymással). Ez figyelemre méltó alkotói tudatosságot feltételez a kötet megalkotását, összerakását illetően.

Ebbe az alapelvebe illik bele a festmények csatolása a versekhez. Minden verscím után megjelenik egy alkotó és festményének a neve, továbbá olyan információk a műről, mint hogy mikor készült, milyen anyagra és milyen anyagból festették, mekkora a festmény, és hol van kiállítva. Ez a megoldás támogatja az elidegenítés kontextusát (lásd, a legtöbb információ a festmény anyagáról hangzik el, valamint tárgyasítja a művet az is, hogy a kiállítás helyét, a létrehozás idejét hangsúlyozza). A tudások sorába való illeszkedés kontextusához is kapcsolódik az eljárás, hiszen interkulturális kapcsolatban áll a festmény és a vers, utóbbi kiegészíti, magyarázza az előbbit: „Bejött a nyitott ablakon az ég, / és mintegy hullám, elvegyül veled, / vagy inkább csak egymásban fürdenek / a tikkadt testek, mert egyetlen érzék // maradt csupán még ébren, puha ujjak / már mindenütt, és egymásba hatol / a váll, a nyak, a kalpagon a toll, / míg lassan ők is majd egymásba fúlnak” (*Kevés. Mottó: Csontváry: Szerelmespár, 1902 körül, olaj, vászon, 25 x 48 cm, magántulajdon*). A kötet működési elvét figyelembe véve pedig a festmények esetében is adott az ellentéteesség, a kettős funkció: az alkotás egyszerre lehet elidegenített tárgy (a pesszimizmus légkörében) és alkotás (tudás) a pátosz jegyében, azaz csak tovább erősíti a már meglévő elveket, és nem emel be új játékszabályokat a kötetbe.

Az *Amit az ördög jóváhagy* koherencia szempontjából tehát egy hibátlan kötet. Mikroszinten szintén jól működik a megismert elv, hiszen olyan nyelvtani és képi kapcsolatokat épít, amelyek igyekeznek rájátszani az ellentétezésre. Halmozza az ellentétes jelentésű jelzős szerkezeteket, a mondatrészek és a tagmondatok közt rendszeresen ellentét feszül. Egy-egy versben is egymást váltják ezek a formák, ezzel nem kevésbé fokozódik a jelentések szembenállásából származó feszültség: „alig / láthatsz el még a másik oldalig, / vagyis a puha létből a halálba, // hol mozdulatlan s persze kőkemény / minden, de rémítően szép is (...)” (*Pompa*); „Itt lent már aprópénzre váltható, / mi fent az Olümposzon még öröklét”. (*Áhítat az Égei-tengeren*)

A színnevekkel való játék szintén gyakori, és a keltezéshez hasonlóan számos funkcióval bír. Egyrészt utal a festményekre, képivé, „láthatóvá” teszi a verseket, elmosva a határt látvány és írás között. Ezzel vagy általában a patetikus értelemben vett alkotások sorába emeli a műveket, vagy tárgyiasítja a megalkotottságra való (szövegszerű) figyelemfelhívással. Vagyis a versek egyéb, verstani összetevőinek feladatát ez a komponens is ellátja: „ahogy a száraz partot / a víz bemossa, s ahogy a ruha // takarja, ami benne elmerül, / s amit a festő soha meg nem festett (...) és nem kell tudni róla, mert egy emlék, // ha jól választasz, veszélytelenebb, / mint a valóság, s az emlékezet / éppen úgy végtelen, akár a nemlét.” (*Veszély*); „vagyis dehogy, néhány ecsetvonáson // vibrál a fény, a többi képzelet / csupán, hatalmas sárgásbarna foltok a nyers vonalak, de láthatóan boldog / attól, hogy tőlünk kaphat életet”. (*Festék csupán*) Előfordul az is, hogy csak látványossá akarják tenni a verseket a színnevek, könnyebben megragadhatóvá, láthatóvá, tájak esetében leírhatóvá. Így működnek például az Égei-tenger versek (*Kronossal az Égei-tengeren, Tűz az Égei-tengeren, Vihar az Égei-tengeren, Áhítat az Égei-tengeren* stb.) esetében a színek: „mégis kihozzák // egyik vagy másik színt az óceánok, / mert reggel véges-végig pára-kék, / pedig az este rózsaszínre váltott”. (*Kronossal az Égei-tengeren*) Szimbolikus értelmükben ugyancsak megjelennek a színnevek, ebben az esetben szintén ellentétek formájában: a fekete-fehér váltakozásában ott van a pusztulás és remény képe. A fehér ennél azonban több feladatot is ellát. A színbomlás formájában (a tudáshoz hasonlóan) a részeket és az egészet is képviseli, a végső cél iránti reményt és az egységet szimbolizálja: „Sokféle zöldben áll egy pillanatnyi / fehér, s a fényt magától eltaszítja (...) // (...) mert arra várna, // hogy mint a festék, majd egymásba olvad / mind, aki él” (*Kerti fény*).

A színnevek képviségén túl az antik világ is megidéződik a szavak, képek szintjén. Ebben ismételtelen szembenállások sora jelenik meg, főleg az Égei-tenger versekben, de azoktól függetlenül is (lásd: *Csak Patroklosz, Óda egy régi cserépfazékhoz, Pügmalion melankóliája*). Ezek részben az elvagyódás, a magasztosság képei, másrészt a túlzások, sokszor a giccs elemei. Utóbbi esetben az értékbeli redukció a szövegre (megírottságra, megalkotottságra) való figyelemfelhívással jön létre, illetve azáltal, hogy az antikvítás képei mellett a hétköznapiság, sokszor még az alpáriság képei is megjelennek: „mindenképpen összefügg /

mélység s magasság (...) // (...) s lapozható könyv lesz a végtelen, / vagyis majd visszahull, és keze nő // szárny helyett újra, hogyha elnyeli / a hullám Ikaroszt, s mégsem leli / halálát, hiszen végleg úgy marad // egy könyv kitérve ég és föld között”. (*Lábjegyzet a régi görögökhöz*) Összességében tehát az mondható el a mondatnál kisebb egységek szerkesztéséről, hogy a szintaktikai szinten megismert játékszabályokat követik, és alá is támasztják azokat, azaz az ellentétesség elve ezen a szinten sem csúszik el, a konnexitás a koherencia javára válik.

A külső forma szintén ezt a világot táplálja. A nyelvezet (lásd antikvitas képei) kettős: hol fennköltésről, művészetről, tudásról adnak számot, hol pedig a hétköznapiaság, sokszor a tabu nyelvi elemi jelennek meg. Gyakoriak a test képei, szó szerint a maguk lecsupaszítottóságában. A nyelvezettel és a test képeinek a használatával újból a megalkotottság (anyagiság, anyagból valóság) és annak érzéketlensége hangsúlyozódik: „míg lüktetnek tíz forró ujjbegyedben / a mellbimbók, s vonaglik tenyeredben / a teste”. (*Pügmalion melankóliája*)

Mint formai eljárás gyakori a kötetben a soráthajlások alkalmazása. Ennek megléte minden ponton célszerű, mivel egyrészt ellensúlyozni tudja a szonettek kötöttségét (ezzel követve a kötet alapelvét), másrészt a soráthajlás epikai elem is egyben: Folyamatossá teszi a szöveget, ezzel azt a hatást érve el, mintha folyószöveget olvasnánk. A keltezéshez hasonlóan egész történetként olvastatja a művet, az intertextualitást hangsúlyozva: „Ki tudja, még ez is lehet kiút, / ha végre mindegyikük szabadulna / terhétől, és vad hangzavarba fúlna / a szörnyű rend, a fuvolás fiút // s a csengős majmot később egymás mellé / lökné, hogy már testvérekké tegye / a hirtelen szétrobbanó zene, / amely egyetlen százkezü tömeggé // változtatja majd a jelenlévőket”. (*Szabadulás*)

A kötetről el kell még mondani azt is, hogy szonettkötet: minden verse a hagyományos, petrarcai szonett formájában íródott. Tartja a négy versszakot, az utolsó versszak általában vagy felülírja az előzőeket, vagy valamilyen csattanót tartalmaz. Utóbbi azonban sokszor a vers előző szakaszaiba csúszik át, ez a szonett rendezettségével szemben a viszonyítási pontok hiányának feszültségébe csap át. Ugyanabba a feszültségbe, amit a versek párba állításánál már megismertünk: rendszert várok, itt fix formákat, a versek esetében azt, hogy a második vers alátámasztja az elsőt, de a várt forma nem jön el, ahogy a második

vers sem alátámasztja az elsőt az elvárásaim szerint, hanem fölülírja azt. Más szavakkal, ez ellentétként hat. Előfordul az is, hogy egy vers több ellentétet (hatásából adódóan csattanót) is tartalmaz: „Annymira mindegy, hogy már emberi, / vagyis nyilvánvalóan ugyanabból / a véres kézzel összegyúrt anyagból vagyunk mi is, és senki sem meri // végiggondolni, hogy a végső forma / különbözik csak, s a matéria / éppúgy hasonlít nőre, férfira, / mint disznóra, bár úgyis késő volna // tisztázni ezt, ha újra kézbe venne / majd gyilkosod (...) // (...) mert tényleg nincsen semmi / személyesség a gőzölgő halálban.” (*Már emberi*)

A ritmusképlet sokszor szintén más, mint a hagyományos szonetteké: általában a magyaros verselés ritmusát idézi, amennyiben változás történik a petrarcai szonetthez viszonyítva. Ennek a kötethez képest a zeneiség szempontjából van funkciója, ugyanakkor céltalannak is tűnik abból a szempontból, hogy nem magyarázható semmilyen más elemmel, nincsenek rá utaló képek (a magyarság témájából), így kérdésessé válik, hogy egy univerzális témákkal és formákkal dolgozó verseskötet hirtelen miért nyúl lokális versalkotó eljárásokhoz. (Irodalmi, művészettörténeti szempontból a görög kultúra kiválasztása szintén univerzálisnak mondható, így ez sem szolgálhat ellenpéldaként. A görög kultúra e kötet keretén belül egyértelműen az őstudás, összepség, a közös kultúra stb. metaforikus párja.)

Az, hogy minden vers szonett formában íródott, azért ésszerű választás, mert a szonett egyrészt szerkezetéből adódóan alkalmas az oppozíciókra épülő versépítésre, másrészt kötött formája illeszkedik a versek azon jelentésképzési lehetőségeihez, amelyek az egység, a rend, a tudás, a szépség, a végső igazság kifejezői lehetnek. A forma egysége szintén utalhat a kötet intertextuális olvashatóságára, illetve a versek egymásra vonatkozására. A szonett antik jellege illik továbbá a megidézett festményekhez, a versek alkotásokként való olvasatához, azok képi világához, főleg a görög (klasszikus) hagyomány játékba hozásához. A forma tehát szintén a már ismert utakat képviseli. Egy dolgot ad hozzá a verseskötethez, amit semmilyen más versalkotó elem nem tesz meg: a zeneiséget. Mivel volt már szó képről (látványról) és írásról is, az egyetlen, ami még hiányzott, az a zene. A ritmus kötött, így a versek rendkívül zeneiek. Számos ponton felfedezhető például a magyaros ütemhangsúly, illetve az erőteljes jambikusság. A zenével való játék pedig végképp megerősíti a versek szinesztéziás jellegét

(összefüggésben a számos utalással, ami alkotásként interpretálja a műveket – lásd képek idézése, megalkotottságra való figyelemfelhívás, naplószerű dátumozás stb.). Ez az alkotásnak mint értéknek az olvasatát erősíti, valamint a rend, az alkotás, a végső tudás (a remény) kontextusát.

A kötettel kapcsolatos lényeges kérdés még az, hogy hogyan viselkedik a lírai én. Mivel a kötet eleve oppozíciókra épül, felmerül a kérdés, hol helyezkedik el ebben az ellentétező építkezésben: állást foglal valamelyik oldalon, vagy maga is oppozíciókat képvisel? A formákból ítélve nagyobb hangsúlyt kap az alkotás mint érték olvasata, hiszen minden forma rendszerszerűsége törekszik, a soráthajlás az egyetlen, ami megtöri a rendszerszerűséget, a sorok kötött formájának felülírásával. Ugyanakkor sokszor kerül sor a megalkotottságra való figyelemfelhívásra, ami a kötet keretein belül az érték (értékesség) redukciójával jár. A lírai én maga is sokszor bújik Isten szerepébe, és beszél az alkotás szemszögéből: „Sejtik, hogy én ítéltem őket el, / nem ők teszik vállamra a keresztet (...) // (...) csak testek vannak mind-mind körülöttem, / a lelkük én leszek, s mind egyszülöttem”. (*Bűnhődés*) Mennyiségileg a lírai én valóban inkább a szabadság, a remény hangja kontextusának az eleme (főleg, hogy az utolsó versek, a zárlat ezt az olvasatot helyezi előtérbe). Emellett fontos az is, hogy a lírai én mint funkció megáll a kötet diktálta szabályok szerint is: utal a kötet más elemeire (forma, megalkotottság, képek stb.). Csak olyan szerepbe lép be (Isten), ami kommunikál a kötet egyéb tényezőivel, például a megalkotottságra való figyelemfelhívással.

A kötet minden tényezője végül az Égei-tenger versekben összegződik. Ezen versek kivonatai is lehetnének akár a kötetnek, mivel magukban foglalják mindazt, ami az *Amit az ördög jóváhagy* lényege: a szembenállásokat, a lírai én ezen szembenállások mentén történő elhelyezkedését, a lemondás és a pátoz hangját is. Az antikvitás képi elemei itt kapják a legtöbb szerepet (éppen ezért itt feszül a legélesebb ellentét a magasztosság és a hétköznapiság, valamint sokszor az elcsüggedés között). A versek szétszórása a többi vers között epikussá is teszi ezeket a költeményeket, hiszen akár a történetzál, bizonyos ponton megszakad, bizonyos ponton folytatódik. A címválasztás szintén az epika világára utal azáltal, hogy folyamatként láttatja a verseket (van a történetnek eleje, közepe és vége): *Kronossal az Égei-tengeren*,

Tűz az Égei-tengeren, Vihar az Égei-tengeren, Áhitat az Égei-tengeren, Fény az Égei-tengeren stb. Ezek a részek önállóan is megállnák a helyüket. Azonkívül pedig, hogy megerősítik a kötet ellentétekre épülő, utalásos jellegét, topikus képeivel vissza is csatolnak az univerzális alapsémákhoz, ami a többi, analitikusan működő vershez képest a jelentésalkotás szintetikus irányaira is felhívja a figyelmet, utóbbi nélkül pedig az analízis-szintézis elve megbomlana: „Ahogy a tenger évmilliók óta / ismétlen egyetlen történetet, / s szétmorzsol közben sok-sok életet, / örli kitaratóan, a partra kihordja, // mintha apró betűkre törne szét / egy részletet a végtelen eposzból”. (*Költészet az Égei-tengeren*)

Mindezek alapján Markó Béla *Amit az ördög jóváhagy* című kötete a koherens és szabályos versalkotás gyöngyszeme. Nincsen egyetlen pont sem, ahol szerkezeti hiba történe, megszakadna a beiktatott történet-szál, ne lennének a megfelelő helyen, megfelelő funkcióval a képek. Az egyetlen dolog, ami kérdéses, az az időközönként beiktatott magyaros verselés, de ez sem romboló, sőt zeneiségével funkciót is kap. Tökéletesen illenek továbbá egymáshoz az egyes szövegalkotási szintek is: a legapróbb elemek (képek, soráthajlások, nyelvtani szerkezetek), akárcsak a szavak és a mondatok szintje, utalásos jellegű, és ez kialakítja a kötet teljes belső kommunikációját, ami mellett a szonett formai lehetőségeinek a maximális kihasználása (zeneiség, ellentétekre épülés, az epikai szálak végigvezethetősége és a forma töretlenségével az erre való utalás) is merész, egyben sikeres vállalkozássá teszi a kötetet. Kivételes a könyv abban is, hogy a versek a saját verstani, irodalmi szerepeik betöltésén túl önmagukban is igen látványosak és hangzatosak.

Markó Béla művéről összegzésként tehát kijelenthető, hogy mindegyik eleme (történetmesélés, ellentétek, zeneiség, megalkotottsággal való játék, a lírai én funkciói stb.) úgy van megalkotva, hogy azok egy végtelenül komplex belső kommunikációt alkossanak. Az elemek belső, egymásra utaló jellege pedig egy ponton sem szakad meg, és ez biztosítja a kötet saját hangját, egyediségét.