

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,
senki porunkat fel nem igézi.

Senki.

Dicsértessél, ó Senki.

Kedvedre vágyunk

virulni.

Szemben

Veled.⁴¹

A különálló sorban megismételt nagy kezdőbetűs „Senki” az Egyet jelenti, amely kimondhatatlan (akinek Asaf „jó esetben a hátát látja” egy pillanatra). A *semmi*, a *senki*, akár csak a *valaki*: van-e ezeknél nagyobb általánosítás? Mélyebb értelem?

Nem véletlen, hogy Marno – Tandori után – Celanhoz fordult. Abban a magyar valóságban, amelyben az 1989 után megszületett politikai szabadság állapotában hamar kezdtek megjelenni a legrosszabb történelmi hagyományok, az irodalom lassan elveszíti mintaadó képességét. Marno jó érzékkel keresett valami minden határon túli, még ha a végtelenbe is vesző erőteljeset, és ezt csak a nyugati távolban találhatta meg.



Lehet, hogy Marno, tagadva a transzcendenciát, e „találkozásban” Celannal a „jéghideg” megközelíthetetlenre helyezte a hangsúlyt a transzcendencia elvontsága helyett. Miközben ő maga olyan „jéghideg” nem tudott lenni. Talán ezért *kellett* (kényszerült?) Celant annyira marnóira fordítani(a)? Hogy ne kelljen elfogadnia a teljes Celant?

Lehet, hogy amin – saját szavaival – Uri Asaf költészete láttán „ámul”, az pontosan az, amit e fordítások révén tapasztalt: azt, ami hiányzik, és mégis megvan?

41 Paul Celan: *Zsoltár* (Kántás Balázs fordítása).

Radics Viktória

VAD KLIP MUSKÁTLIVAL

– Marno János *Sejtürítés* című versének elemzése

Kiválasztás, sűrítés, formakényszer. És el-lenállás.

Marno János egy élő beszélgetésben¹ az ürítéshez hasonlította a versírást, s ezzel nem dehonesztálta. A versírás nála életfunkció, a szellemi anyagcsere-folyamat ünnepi – más, jobb szóval *kairotikus* – pillanata, a szubjektum megtisztulása és aktív/passzív részvétele a cirkulációban, amelynek (esetleges) eredménye, kicsapódása a verstárgy – egy titokzatos szekrétrum vagy szekreter, amely jobb esetben nem szívódik föl a krónikus időfolyamatban (a csatornában – és itt a kommunikáció szennyezett csatornájára is gondolhatunk), hanem a nyelv mikrobái, mikrotörténései és élvezetes szépségei által ismeretlen, transzcendens életre kel, egyfajta halál általi *resurrectio* történik meg tehát a jó versben, az egyszerre dologi és szellemi létezőben – a mindennapi ürítkezés, életfogyatkozás ellentételezéseként. A versesemény ilyenkor egy pillanatra megvált a banálishan szubjektív léttől, eltávolít tőle, vagyis, a régi esztétika szavával szólván, univerzalitásra

1 http://www.litera.hu/media/marno_janos_hogy_megszabaduljak_magamtol

teszünk szert – a vers kiment a deprivációból, a ránk záruló, bepálló magánélet-kapszulából. A versbéli szubjektivitás már nem az, ami az életben tengődik a gravitáció erőterében, a sárban,² folyton szakadva s kötődve, becsavarodva, hanem beleszól valami más hatalom, mely elragadja a banális ént önmagától – annak megkönnyebbülésére, hiszen „magán- / kívül könnyebbül a lélek”³ –, és egy birtokolhatatlan síkon „re-rekonstruálja” (reflexíven, tükrözve újjászervezi), hogy Marno legelső kötete legelső versének címéből lopjuk a szót.⁴ Hogy ez a hatalom mi a csoda, azt nem tudjuk (akkor sem, ha Istenre *szavazunk*), csak annyi biztos, hogy az ember (meg az Isten) nyelv(i) létével áll kapcsolatban. Marnónál a nyelv visszahajlik, fülel önmagára, önmagát vizsgálja, s ezáltal a vers szinte mindig a manapság evidenciáját vesztett költészetet is kutatja, a totális (nem csak esztétikai) elbizonytalanodás s megzavarodás közepette.

A *Sejtürítés* című versben⁵ ott a *sűrités* szó is (Dichtung) – ami a marnói poétika lakatja, ha nem a kulcsa –, a *sejt* szó pedig az organikuságra utal, a halált mindenkor magában foglaló életszerűsége, amiből a vers vétezik, ugyanakkor azonban a szervezet mint struktúra, mint társadalmi formáció is benne foglaltatik. Marno soha nem tekint el attól a kényes apróságtól, hogy élünk s meghalunk, a versei mindig test-talajon állnak, s a test egyúttal a halál organonja is. A saját teste, ipszeitása, az „én” húsa a helyszín, ahol, amelyben a vers szót követel és kap. Ez egy romló és veszendő, halálra szánt és nagyon lírai igazságalap, mármint a test mint mindenféle műveletek – beleértve a hamisítást,

hazudást, tévedést, eltévelyedést – porondja. A „világot jelentő deszkák” a lírában: a mi csontjaink, inaink, húsunk. A testünk a mi ólunk,⁶ explózióktól föltépődő bunkerünk. Érzékszerveink rajta a nyílások, sebek, amelyeken keresztül nemcsak érintkezünk a világgal, hanem az konkrétan is belénk hatol, és viszont. Ez az „ölelkezés”, az éné és a világé, Marnónál ritkán harmonikus. Az olvasó azt hinné, hogy sorsszerűen van megvonva tőle a harmónia, a pozitivitás, mintha lenne a költészetének egy kardos angyala, amely ezt nem engedélyezi neki – s ez a helyzet karkai, „a törvény kapujából” való. A költő a pozitivitásokkal (tényekkel, javakkal, javadalmakkal) lekenyerezhetetlennek bizonyult. Hisz nem hisz nekik, magának,⁷ kételyei virulensek, ambivalenciái robbanékonyak, s ez az intenzív benső feszültségtér a verstérben konstruktívvá válik. A marnói deviancia és dekonstruktivitás a versszületés különös téridejében átbukfencezik önmagán, olyan struktúrákat hoz létre, amelyekben lehetővé válik a tükröződés mint az értelemképződés minimális föltétele.⁸

*

Miként oly gyakran, úgy itt, a *Sejtürítés*ben is a szubjektum, pontosabban ennek körülírt hiányában a szubjektivitás egyik hétköznapi helyzetével alapozza meg Marno a versteret:

*Elfolyósodik a világ a szememben,
majd elfolyik, és marad egy üres
folyosó utána nekem, egy üres
meder...*

Amikor a hétköznapi beszédben metaforikusan használjuk a „szétfolyik”, „összefolyik” igét – Marno itt csak az igekötőt cserélte ki és beszűrt egy képzőt –, akkor játszódik le az a történéis, amit a verskezdet feltár: a köny-

2 A sár Marno költészetének egyik főmotívuma. Ebben a versben majd *iszap* formájában jelenik meg. A sár kötetről kötetre nyomon követhető. A *Kairo*sban például: „Miféle élet ez, mely hagyja / elröpülni a drága időt, / elnézve, amint a nadrágja / szára sárba merül...” (*Ficamlások*) Vö. Vörösmartyval: „ez örült sár, ez istenarcú lény”.

3 „Eláruljuk”. a *semmi esélye*.

4 „re-rekonstrukció”. *együttjárás*. Ez a legelső vers máris a fenntebb vázolt *resurrectio*-processzust érzékelteti eksztatikusan, mint a költészetre (az ún. „saját hangra”) való ráébredés léteseményét.

5 *Enigma*, 2013/75. A sors úgy rendezte, hogy ez a vers, amely nem rendelésre íródott, a folyóirat Derkovits-számában jelenik meg, annak a proletárfestőnek a képei között, akit a társadalmi közösségvállalás és a munkásmozgalomhoz, a kommunizmushoz való erős kötődés jellemez.

6 „Szájunk / mint ól, melyben a disznó / szavak megszállnak éjente”, és így tovább; lásd a *Szájunk* kezdetű, illetve című verset (*Nárcisz készül*).

7 A szójáték persze a költőé: „Nár- / cisz nem hisz többé – hisz’ hasztalan dobog – / a szívében...” (*A Fa*)

8 „a leve / gót tízezer darabban / elfor / gató tükröszeletek” már egyik első versében (*Bepólyált tükrök*) is az elragadtatás kiváltói, és innen hosszú az út a komplex nárciszi tükröződés-problematikáig.

nyező vagy bamba világvesztés, a szubjektum dezorientálódása, ami itt a „folyó” szó megpendítésével filozofikus dimenziót nyer; az idő a folyó referenciája, amely a teret, a kulturális teret is – a világot – folyékonyra, mulandóvá változtatja, vélelmezett stabilitását cáfolja, s az életidő leteltén totál kiüresíti. Gondolhatunk azonban a sírásra vagy az arc ráncosodására és a kiszáradásra is. Ebbe a három és fél sorba egy percet vagy egy életet is beleláthatunk.

Ha azt mondom, régimódi szólással, hogy Marno a mulandóság költője, akkor ezzel azt is állítom, hogy a halállal szembesül napra nap. Mindenekelőtt a sajátjaiéval és a sajátjáéval, hiszen a halállal úgy általában szembesülni nem nagyon lehet, magunkra kell gondolnunk ahhoz, hogy a mulandóság elnyerje tartalmát, mely tartalom épp a (világi) tartalom kiürülése, veszte.⁹ – *A világ a szememben van, a világ és a szem összetapadnak, összefolynak, és ha nem lesz szemem és én sem leszek, a világnak is vége; nem leszek a világ számára, és viszont. Marno világi költő, nem szent, nem rendelkezik semmi túlvilág vagy transzcendencia fölött, ízig-vérig profán és közönséges civil személy, aki a szubjektum sorsát e világon túl csak megkísérli követni, eredménytelenül, szorongó orpheuszi elszántsággal.*

*...hosszasan nézem, türelemmel,
mégsem népesül be semmivel,
néhány iszapkocka, iszapidom,
iszapborda, mintha szél marta volna fel,
lehetne árnyékom is éppen, vagy
akár a tetemem.*

– folytatódik az üres bámulás, a bambulás, a folyosó (netán lefolyó) a vízióban *mederré*, barlanggá, alagúttá, Hádésszé, vécékagylóvá változik át – villámgyorsan változó ősképek ábrázatát ölti fel, az ánuszt és a szülőcsatorna képzetét is beúsztatja.¹⁰ „Inter faeces et urina nascimur.” Ürülék és húgy között szü-

letünk. Szent Ágoston nevezetes mondása is be fog ugrani, akárcsak az „árnyékvilág” kifejezés. Arra is gondolhatunk, hogy az „én” éppenséggel az, aki árnyékot vet, az én jungi árnyéka az aktora a versnek. A formátlanság (*iszap*) és a forma (*kocka, borda, idom*) küzd szinte a szemantikában. A *szél* is hármas jelentésű: biblikus, szellemi, meteorológiai és biofiziológiai.¹¹ Ezzel egyúttal három szféra is megnyílik, vagyis összenyílik: a transzcendens, a kozmikus és a biológiai.

*...Leguggolok,
hogy jobban megszemléljem, esetleg
kitapogassam, megszaglásszam, ami
az ujjamra tapad, körömöm alá szalad;
mire az persze beszakad, s beletúrva dús
hajamba egy hajszál szorul a repedésbe,
beakad, úgyhogy a feszülés lassan fölsebzí
körömágyamat.*

A guggoló szemlélés a (kezdetben még széketimádó) gyermek mozdulata, sőt akár obszcén mozdulat, kezdetleges itt az igék sorjázása és ragrímélése, a sok *a* hang elmélyítő erejű, különösen a főntebbi részek *e*-jei után. Még az is fölmerülhet, hogy önön halotti mását nézi, gusztálja a költő. A „tüske a köröm alatt”, az „egy hajszálon múlik”, a „hajszálra ugyanaz” és a „haja szála sem görbül” szólások kereszteződnek itt, és Damoklész kardja is fölremlik, amelyet lószőrön csüngve függesztettek fölibe. Mivel folyóról, mederről, iszapról is szó esett már, a „szakad a part” szólás is eszünkbe juthat. Az esemény dimenziói megragadhatatlanul elválnak reális és irreális között, és nagyságuk-jelentőségük is billeg. A „hajszálrepedés” kifejezés kibontakozik, mint egy képsor.¹² (A kiegészített metaforákkal, hasonlatokkal, frázisokkal való illetően bánásmód az egész költészetére jellemző. Ilyenkor a nyelv vizsgálja önmagát.)

Marno mindig átsúlycsoportosítja a jelentéseket-jelentőségeket, és versírói figyelmé-

9 Erről a kiürülésről szól ugyanebben az *Enigmában* a „Kisértetszállás”: „A kamrát üresen találtam...”

10 Nádas Péter beszél a *Saját halálban* (amelyet Marno olvasott) a porszivócsőhöz hasonlított halál/szülőcsatorna bordázottságáról.

11 Ez a dolog a szélel Marno egész költészetében így jelentkezik, lásd például a *semmi esélye* mottójául szolgáló verset: „Az éjjel arca támadt a szélnek...” – melyben a szél beszél.

12 „át kell jutnom a repedésen!” – áll az emlegetett legelső versben is.



In memoriam (részlet)

nek homlokterébe olyan mikromozzanatok vagy szokásosan észrevétlen dolgok szoktak belekerülni, amelyek fölött nekünk elsiklik a figyelmünk. A versolvasó figyelme ily módon megakasztott, „elterelt”, úgy vizuálisan, mint nyelvileg, hiszen kénytelen a költői koncentráció cikcakkját követni.¹³ A figyelem elterelődése itt szemléletes, egy véletlen kis baleset, egy (fonetikusán is megjelenő) szisszenés tereli az *iszapidomokról*, a sárról a versalanyra. Elég egy kis testi kellemetlenség, hogy megváltozzék a szubjektum–objektum konstelláció, az egész felfogásunk. Mondhatni, egy hajszálon múlik... szinte minden.

A szólásmondások, metaforák kivetítése, vizualizálása, részeire bontása elsőrendűen fontos ebben a költészetben. Metaforaalkotás helyett metaforabontás zajlik. A *Tereld*-ben például a „szó terelése” a pásztor és a nyáj, a kert és a legelő képeivel válik vizuálissá. A metaforákat Marno mintegy meg- s kibontja, mint a fűgét, eredetük nyomába ered, utánuk jár, nyelvi-képi tükörfordításokat végez. A „felsebzett költői lélek” toposza egy jelentéktelen ujjsebzdődés elmondásában konkretizálódik most. Ujjával ír az ember. A „húr” régi metaforája és a modernitás olyan toposzai, mint a „repedés”, a „szakadás”, a „feszültség” egy banálisan – obszcénül – emberi mikromozzanatban válnak láthatóvá, hallhatóvá, szagolhatóvá, tapinthatóvá és fájlalhatóvá: esztézissé, azonban olyan elidegenítő szemémákkal, mint például itt a *lassan* jelző: a lassú sebzdődésnél mindenesetre megtorpanunk. Heinrich von Kleist nevezetes esszéjének¹⁴ a Tövishúzót tárgyaló része juthat eszünkbe: a grácia megszűnt a tudato-

sodással. Eszünkbe juthat azonban a képről Hermész teknőspáncélból (~köröm) készített kezdetleges lantja is. A sok *a* és az ismétlődő birtokos személyragok tényleg lomhaság benyomását keltik, és a lelassított szisszenés (ujjsebzdődés) után lódul neki a kvázi autobiografikus, egyúttal történelmi, egyre groteszkebbé váló képsor, indul a felkelés:

...Szemhéjam mögött
a fájdalom vörös lobogója bomlik ki lágyan,
sarlóval, kalapáccsal, alatta ott
vonulok a teljes brigáddal én is, felgyűrt,
fehér ingujjban, bajuszos proletár költő,
esetleg szónok, buzgó agitátor, '68-ban
egy körömollóval végzek a bajusszal, s mintegy
elgyepesítem borostával az arcom, majd
a hetvenes évek derekán egy elvtársam versében
kint
sütkérezek félig a napon, mint egy aligátor,
illetve hajszálra ugyanazon a tájon
poloska gyanánt ülök egy borzalmas
répalevelen, a hajnali órákban, és csak nem
bír leragadni a szemem.

A körömágy (örömágy?!) fölsebzett, „behúrozott”, érzékeny bőrkéje – a költői organon metonímiája – szemhéjjá változik át, ahonnét vér gyanánt képek serkennek, amelyekben a személyes a történelemmel kavardódik, mint erre már volt példa a *Történelem* című vidám versben, ahol fölmerült a kérdés, hogy „a fájdalom mire / emlékeztet”, és válasz gyanánt jelmezes-historikus epizódképek sorakoztak.¹⁵

Itt a kollektivitás jelmezében jelenik meg az autobiográfia, a kollektív szinte fölfalja az autót, a kórkép belemosódik a korképekbe, a közös történetbe, hogy aztán ismét kibújjon belőle az én, mint József Attilánál, a „születtem, elvegyültem és kiváltam” ritmusára. Olyan mátrixok lebbennek el gyorsan, mint a kommunista zászló, a munkásmozgalom, '68 természetesség-kultusza, a kádárista elvtársi kvaterkázás és kémlés, besúgás – a szoci-

13 Erről az elterelésről szól a *semmi esélye* egyik fontos verse, a *Tereld* című, illetve kezdetű: „Tereld / a szót, vissza a csonthoz, tereld...”

14 A *marionettszínházról*.

15 „a fájdalom mire / emlékeztet, szuronyos rohamra / keresztül egy dombon, korhú / kosztümben, ágyúszó mellett...” – a *Nárcisz készül* című kötetben. A privát és a „nagy történelem” hasonló egyberántása történik két frissebb versben, a *Trónom harcában* és a *Felkelés Budapestenben* is (Alföld, 2014/3.).

alizmus történetének toposzai, amelyeknek a kibillentése az, ami ebben a vad klipben személyes. Miért *lágyan* bomlik ki a zászló? A kéj és a fájdalom, az ironia és a nosztalgia együttese révén. Megjelenik József Attila alakja is távolból („kinek bajszán nem billeg morzsa”), a ’68-as lázadás is az antilirájával és a természetkultuszával, és utána a skízis („elvtárs és spicli jár a csöndben erre”),¹⁶ a hetvenes évek delirálása.

...*Látom*

*az ablakban felparázslani a muskátlit
a kelő nap tüzeiben, combom még
sajog az éjszakába nyúló gyaloglástól,
melynek során végre mintha sikerült
volna magamban, legalább itt belül,
kifarolnom a sejtől. Akár egy ólból,
igen, amely összelapította az orrom,
mert egyre csak nyúltam benne, hason fekve,
hogy mégse tapadjon fel a tekintetem,
ha végleg ki találnék nyúlni, a
mennyezetre.*

Akár a *House of the Rising Sun* című „hippi-dal” emléke is berezonálhat itt, vagy Pilinszky „muskátliszaga”;¹⁷ a munkásmozgalm vöröse a cigarettaparázs, a napfölkelte és az absztrahálódó, vízióval beoltott virág pszichedelikus vörösébe játszik át, a menekülésébe, nem a szabadságtól, hanem a tagságtól. A társadalomból. A szervesültségből, amely az önmagunkkal való szerves együttesre is vonatkozik; mondjuk úgy, a *magamtól-értetődés* törik szét a kollektív-társas hovatartozás megtörésével. A *poloska a borzalmas répalevelen* képe Szijártó Csabától származik, a Svédországba emigrált nem-művésztől, akivel Marno fiatalkorában együtt rendetlenkedett Piliscsabán a neoavantgárd és az abszurd káprázatában.¹⁸

16 József Attila: *Munkások*. Ebben a versben egyébként az *agitátorok* is megjelennek, meg a *poloska* is. Az *aligátorok a Magány* című versből származnak.

17 „Csak a vágóhíd melege, / muskátliszaga, puha máza, / csak a nap van.” (Passió) Marno kedvenc verse az *Apokrif* – a „narancsos ég infravörösére” is emlékezhetünk akár.

18 Szijártó Csabának csak egy-két rendezetlen szövege maradt meg, s hányódik régi folyóiratokban. Marno sok versében emlegeti őt, a barátot, Az *albán szálló* című „nagyonhosszúversben” pedig az egész korszakot megörökíti.

A furcsán megülő ól-hasonlat a közös ólra/akolra, de a testre is vonatkozik, a saját test ólmelegére, illetve a testre mint koporsóra. A *disznó* és az ól kettőse a német Körper/Leib (test/zsigerek, kívülről és belülről elgondolt test) megkülönböztetést hozza; a beszorulás–szorongás benső, szervezeten belüli történés, de egyúttal a szervezett társas életre, bármely szervezetre, annak nyomasztására és az ezzel járó kirekesztődésre is vonatkozik. A felnyíló szem (*látom*) mint megismerési, sőt megvilágosodási esemény, amely a vers eleji elhomályosodás kontrapunktja, mindjárt fenyegetővé is válik (a mennyezetre meredő szem képében), a hason/háton fekvés (elnyúlás/kinyúlás) alternatívája, kialván, egy harmadik lehetőségnek nyit utat.

...*Sikeremen felbuzdulva*

*indulok hát most a mosdóba, ablakából
a Szabadság-hegyre látni, az Adótoronyra,
amerre a nap, napra nap, leszállni készül.*

Ezzel az újabb „indulóval” zárul a vers, az ismétlődőn, szaporán lemenő nap (amely az iménti *kelő napra* dobja rá magát) a majdani egyszeri totálzárást vetíti előre, s a *Napkelet, napnyugat ébred...*¹⁹ nemzetközi munkásmozgalmi nótájának reminiscenciája csendül. Az induló csupán a mosdóba – a magány helyére – vezet, és budai látványra nyílik ablaka; a szabadságeszme és a külső vagy belső vezér(eltség-)eszméje, ez az egész libidinális föllállás több mint ironikusan konkretizálódik a hegyen ágaskodó Adótorony *tényképében*. Egészen különleges történetfilozófiai humor fakad föl abból, ahogy a „szabadság” egy-két nyelvi fordulattal a tévétoronyból sugárzik, adódik és adózik – itt és most –, s a vörös lobogó²⁰ átvált a mozdíthatatlanul merev, *gépi fém-képbe*, miközben a (baconi) mosdóban vélhetőleg egészen emberi jelenet játszódik, valamilyen „secretum” távozik el.

*

19 Magyarul: *Fel vörösök, proletárok* (<https://www.youtube.com/watch?v=sW1QSAPE8Ao>).

20 A *Kairosban* olvasható „Transzparencia” című versben jelenik meg plasztikusan a lobogós transzcendencia-élmény.

Marno János 1949-ben született, abban az évben, amikor Rákosi és a vörös lobogó alatt megkezdődik a totális zsarnokság korszaka. 1951-ben a családját kitelepítik, apját az ÁVH ismeretlen helyre hurcolja.²¹ Ez az életrajzi adat mellékes adalék ehhez a verselemzéshez. Minden egy hajszálon múlik, akár el is ronthatom vele a dolgot. Ezt megelőzően egy korábbi versre kanyarodom vissza, mintegy lefektetve a költőt:

...Majd botorkál vissza vaksin
ágyához, vénen, mint dajkája telente
messzi vidéken, hová számúzta őket
a diktatúra, szorítva nekik ott fek-
helyt egy feslett béllű, egyházi kanapén.

(Mint költőt)

*

Az Úr aurája

A DOMB

Hideghullámod ért el, Uram,
szívemet hajtván fel a dombnak,
mely a tiéd, egyoldalúan,
míg a lejtőjén, ott túldaldalt,
ki felé tartanak a holtak?
Valóban te vagy-e, Uram, még
mindig a megmondhatója? Vagy
arra neked sincs szavad, erre
pedig még közben útba esik
egy resti, a vonathoz futva;
füst és lárma a rohanónak,
ki újságot sem néz, mióta
nyomja szívét, Uram, a dombod...
És te csak nem, még úgy sem mondod.

Minden szavunk metafora, beleértve a névmásokat, a határozókat és a léteget is (és beleértve ezt a mondatot – a „minden krétai hazudik” dallamára). A szó szoros értelmén

21 Lásd erről: „Nyílt levél. Egy egykori kitelepített nyílt levele a pilanatnyilag regnáló igazságügy-miniszterhez.” *Élet és Irodalom*, 2013. augusztus 9. (Válasz nélkül maradt.) Lásd erről még: <http://www.litera.hu/hirek/marno-janos-a-csoda-megke-megke-se-rulesei>

innen és túl a metaforabokrok teljesen körbefonják és benövik a szó-szorosost. A székláb éppúgy metafora, mint a hatalmas Isten vagy az Úr. Az pedig, hogy metafora, azt jelenti, hogy gondolatilag és érzelmileg is reflektált (hasonlított, megkülönböztetett, tükrözött, mért), az elmében létező, a valóságból kölcsönvett és a szubjektumban átalakított, át/megnevezett, majd a valósat szó(kép) formájában szaporító tényező. Az Úrra nézvést ez a nyelvi megközelítés máris szentségtörésre tör, hiszen a hit vakmerőn nélkülözi az ilyen topológiai vizsgálódást, amelynek alanya pedig az Urat nélkülözi.²² A metareflexió a szavakról, fogalmakról, gondolatokról való beszédünk, amely bontó (nem okvetlenül le-, hanem akár ki- vagy fölbontó) hatású, és keresztülvágja a klasszikus metafizikát. Marnónál a verselő helyzet (a költés, az „ének-lés”) magától értetődése, metafizikai és társadalmi beágyazottsága eleve megszűnt,²³ sosem is volt; verseiben a metareflexió (vele a gyanú és az ön-kérdőrevonás) implicit, a versen belül munkál, a névtelen Úrra (a legfőbb, illetve alapvető, talán csak képzelt transzcendens szubjektumra) vonatkoztatva pedig valamelyik vagy mindkét fél elnémulásával, a szavak vesztével jár együtt.²⁴

Ebben a versben a *holtakra* esik a súlypont. Ennek a szónak a denotátuma és a referenciája látszatra egyértelmű homályba, *a* semmibe vész. A versíró és -olvasó érez, lát, sűrög-forong, lustálkodik a restiben, de nem látja a túldaldalt, *nem* lát át oda, a tökéletes csöndbe és homályba. Az „innenső” a szavak zsongó tere, ahonnet, e füstből és lármból,²⁵ a „túl-só” absztrakt és abszolút némaságnak tetszik – talán csak a szemantikai kontraszt, vagyis az emberi (nyelvi, logikai) ellentétezés-kényszer folytán? Lehet-e a holtakról fogalmunk?

22 „Néklözlek.” Így szól a tőmondat a *semmi esélye* Úrhoz folyamodó versében. A versalany *szűkölt* utána, aki, ha van is, nincs meg, avagy úgy van, hogy nincs.

23 Legelső kötetének legelső sora ('77-ből) így szól: (*valaki kihúzza a létrát / alóla. (Re-rekonstrukció)*)

24 „...Emléke / még itt melengtet, belül, szóval már el- / érhetetlenül – nem is vesztegetsz rá / többet” – áll az imént idézett vers párjában, az *Egy (nem)* címűben, amelyben *fal* mered közéjük.

25 Goethe *Fausztja* azt állítja, hogy evilági neveink egész birodalma „csak hang és füst”, mire Franz Rosenzweig válasza az volt, hogy a név, vagyis Isten neve „szó és tűz”, amely „betört a megnevezhetetlen káoszába” és ott rendet teremtett.

Az Úr (nevének) egyértelműnek és egyetemesnek kellene lennie, élők-holtak közösen, mintegy garanciának és eligazításnak, mihez tartásnak, mindazonáltal a szekuláris emberi beszédben öltve nem menekülhet a metaforizálódástól, szóképpé és üres sóhaj-já válástól, kinyilatkoztatott konkrétságának elvesztésétől, a disszeminációtól sem. Marno mindig meg is torpan a megnevezés küszöbén,²⁶ és ez a leghatalmasabb *te* a legsűrűbb absztraktum marad, a nyelv atommag-sűrűségű eleme, az invokáció implóziója. Üressége és sűrűsége, avagy tömörsége és ritkasága vonzva taszító paradoxon. Teológiai nézet, kinyilatkoztatás nem teszi helyre, nem is szabványosítja, térideje immár képzeletben sem érzékelhető.²⁷ Következésképp a megszólítás nem érhet célba – *szűkölés* marad –, válasz tehát nem is várható „tőle”, akinek nincs elérhető és érthető²⁸ léte. A *ki* kérdése ennek a versnek az ötödik sorában nyitva marad, anélkül, hogy a kérdés elhalna, ellenkezőleg, visszhangzó, üres, talán megtévesztő teret formál (akárcsak Nácisz esetében),²⁹ azt azonban tudni, hogy a kérdező a költőszubjektum.

Mit tudunk erről a szubjektumról? Annyit, hogy didereg s hogy van zaklatott *szíve* (a kifejezés metaforikus is, meg nem is) és van *Ura* (másik metafora vagy zengő jelölő), és hogy most, lett légyen bármilyen ez az Úr, egyenes viszonyban áll vele, *tête-à-tête*, közvetlenül megszólítja (*tiéd, te, neked*, hajtogatja), sőt a választ is könnyen megformulázza helyette: *neked sincs szavad, úgy sem mondog*, vagyis az isteni hangtalanságra (hallgatásra? tudásra?) közönséges emberi szavakat aggat, a nyelv hiányát kifejező tagadásokat, amelyeknek azonban csak az ő grammatikájában van értelmük, hiszen az isteni nyelvről mit

26 „Ez ismétlődik untalanul, ahogy / ürességed, kell-e mondanom, megkap, / ha nincs is mit átadnom, sem alkalom” – áll az *Itt* kezdetű vers közepén; tudniillik a „nem vagy” felismerése ismétlődik, elmondhatatlanul élményszerűen.

27 „...Te, ez *tiszta sor*, nem vagy sehol” – áll az *Itt* kezdetű, említett versben, ahol is a verssor önmagára visszautaló konkrét önállítása a meg-nem-létet, a *sehol*t erősíti meg, a negatívumot tételezi evidenciaerővel.

28 Az Úr emléke, illetve ragyogása „szóval már el- / érhetetlenül” honol belül – az *érhetetlenül* is beleolvasódik ebbe a tört szóba, az *Egy (nem)* című versben.

29 „»Van-e itt egy, van?« S »Egy van«, szólt válaszul Echo.” (Ovidius: *Narcissus. Echo*. Devecseri Gábor fordítása.)

sem tudunk. Az Úr és a hozzá tartozó nyelv/tan létét az a bizonyos (bizonytalan) szubjektum faggatja makacsul, akinek a *szíve/dombja* egyúttal az *övé*, viszonzatlanul.³⁰ Hacsak a *hideghullámot* nem vesszük viszonzásnak.

Arról értesülünk még, de itt már nem egyes szám első személyben, hanem általános alany képében, hogy a szubjektum az említett egyenes viszonyhoz képest kerülőúton van, egy tömeg része, amely a vasút és a resti körül tolong (a *lárma*, a *resti*, a *vonat*, az újság szavak legalábbis tömegre engednek asszociálni), avagy átvág a tömegen – *fut, rohan* –, megkülönböztető jegye, hogy *nem néz újságot*, mondhatjuk, lemaradt, elmaradott, ezért siethet, miközben az aktuális evilág kakofóniája bántja a szemét és a fülét (*füst és lárma*). Mégpedig azért ilyen sértett vagy megbántott, mert *nyomja szívét az Úr dombja* (gondja) – gondolhatjuk, a Kálvária-domb, vagyis a Golgota, azaz a hely, ahol Krisztust kivégezték. A hozzá vezető út a „*via dolorosa*”, amelyen útba esik tehát a resti és a vasútállomás, ahova tehát mégsem kerülőút vezet, hanem keresztül kell vágni az agorán („*via crucis*”).

Van olyan elmélet, amely szerint a metafora az igazi értelemhez vezető kerülőút, kitérő – a közönséges és a költői nyelv zsebongó tere, amely majd végül elvezet a tiszta fogalmakhoz, eszmékhez. A versalany itt is úton van, vonatra³¹ fog szállni, majd gyalog vagy képzeletben fog fölmászni a „Golgotára”, azaz a dombra, amelynek a versben csakúgy nincs neve, mint az Úrnak, de a cím határozott névelővel állítja. Nem tudni pontosan, hogy útja keresztül, kerülőút vagy „*via recta*” – ezek asszociatív olvasói metaforák, a versalanyt a *szíve hajtja fel a dombnak*, azaz az esemény könnyen vehető bensőnek is, a vérnyomás fölszökésének is, noha a konkrét hegymászás referenciája – mondjuk, a piliscsabai³² Kálvária-domb megmászása – és

30 A 22. zsolnáiban egyes exegéták szerint az eredeti szövegben szerepel a „Feleltél nekem”, illetve a „Hallottam panasza” vagy „Hallottál engem” fordulat, a magyar fordításokban azonban ilyen nincs.

31 Marnónál, József Attila szellemi örökösénél azonban a vonat sem csak vonat.

32 Marno nagy gondot fordít szülőhelye, Piliscsaba verse vitt topográfiájára, lásd erről a *Nácisz készül* c. kötetet, ahol lábjegyzetek tisztázzák, hogy mi hol van a valóságban.

képzete/emléke sincs kizárva. A verstérben azonban *egyremegy*,³³ hogy az út referenciája külső vagy belső-e, hiszen ez a tér a költői és a versolvasói képzeletben létezik, azaz a játéktérben, ahol a reális és a fiktív a játékidő (nyelvi) erejéig egyek.³⁴ Kinek-kinek a maga dombja, a jeruzsálemi Koponyák hegye és a domb mint absztrakció, mint az innenső/túlsó oldal, a fel és a le (diagram), a szívritmus ábrája egyszerre vannak jelen a versben. Kiformálódott egy térképzet, amely *a semmi esélye* említett verseiből hiányzik, azokban a *sehol* van (vö. Seol!), illetve a *fal* és az ismeretlen, szakadékszerű *jégverem*, a *Kairos* egyik versében pedig „halál sincs, sem – helyette – Isten.”

Ez a térképzet mégiscsak betájolja az Urat, mint aki fölötte áll a domborzatnak, s ez a domb bizonyosan az ő birtoka. Domb, hegy, szirt – a szívé, az istené: a nyűtt metaforát Marno verse újírja, mondhatni, életre kelti – épp a *holtak* bevonásával a képbe, amint „kifelé” tartanak, ha összevonjuk a kérdést. Ámde az Úr mindenhatósága, azaz a léte kétséges, ha némaságba/nemtudásba fúl a túlnant illetően, legalábbis a versalany képzetében. A „Valóban te vagy-e, Uram, még / mindig a megmondhatója?” kérdése radikális elbizonytalanodást fejez ki, a *vagy-e* ver visszhangot benne, mint a kételyek leghatalmasabbika.

Szemantikailag az *Uram* szónak – amely a versalany megszólítottjának státuszában van – ugyanolyan a helyzete, mint a versben csak közvetett formában előkerülő (*útba esik*), az emelkedését, lejtését kijelző út fogalmának, s vele a *via dolorosa/crucis/recta* és más szemantikai elágazásoknak.³⁵ A *holtak* szó a versben a legkülönösebb pozíciójú, ők/azok ugyanis senkiéi (miközben a *domb* stb. az Úré, a *füst*, *lárma* pedig az úthoz tartozik), nincsenek megszólítva sem, referenciájuk nagyobb homályba vész, mint az Úr denotátuma, je-

löljük a senkihez, sehova sem tartozó nem létező. Azonban ige kapcsolódik hozzájuk: *tartanak*, a nemlétezésük tehát mégis van, tart, sőt vonul. Az ő nemlét-jelenlétük³⁶ mindennél erősebb, hiszen a vers központi kérdése is éppen rájuk vonatkozik.

De még azt is megmutatja ez a vers, hogy hogyan képződnek *in actu* a metaforákból az allegóriák, és hogyan takarják el / rajzolják meg a láthatárt, a *tér-képet*. Az innenső oldal / túloldal térformációja allegóriává válik, hiszen markánsan az evilág/túlvilág elmosódó fogalmait ölti szilárd alakba. E képzetben az út az ember útja odaát, ami szintén allegória. A megszólított *Uram* és a *szív* szemantikai frekvenciatartománya tágasabb ennél, a *holtaké* viszont szűkösebb. Így tekintve ez a vers egy nyelvi túra, ugyanakkor a másik oldalról nézve egyszerű sóhaj, egy „istenem!”, poétikailag pedig zsoltár, az Úr megszólítása, hit gyanánt kétellyel és faggatással.³⁷

Paul Ricœur szerint az ima a legkezdetelegesebb és legeredetibb nyelvi művelet, amely minden teológiát és spekulációt megelőz – messze intenzívebb a nyelvfilozófiai morfondírozásoknál is –, s válfajai közül a „kérdőre vonó imádság”, amilyen ez a zsoltár is, a legerősebb, tehát a panasz mint ima, „mely nevének meri nevezni az ősfájdalmat: az Istentől való elhagyatottságot”. Marno zsoltárában az Úr makacs csendje epizstemológiai elhagyatottságot is magával von.

És végül az első szó, az Úr *hideghulláma* – tele, hidegfrontja, borzongatása, az Isten hidege – a halálfélelem, a „mysterium tremendum” metaforája, illetve fordítva, a halálfélelem az Isten, avagy az úr hidegének a metonímiája.³⁸ Az Istennek ez a tériesített, hideg és néma aurája mindazonáltal: van. A fölfokozott tagadás a vers végén – *csak nem, még úgy sem mondod* – intenzitás-eseményé válik, amely egy megfoghatatlan ponton állításba fordul át.

33 „...egyremegy, szappangolyó / vagy égbolt van fölöttem” (József Attila: *Könnyű, fehér ruhában*; lásd még fent.)

34 Pontosabb azonban Rilke meghatározása a *Negyedik elégiában*: „a világ s a játék között, a senki terében” (Tandori Dezső fordítása).

35 Az érdekesség kedvéért említjük meg, hogy a piliscsabai kálvária útvonala különös módon cikcakkos; a személyes archetipusok megléte azonban Marno költészetében gyakran tematizálódik is.

36 Ez Marno más verseiben igencsak bemozdul. Lásd például a „Kísértetszállás”-t, az *Enigma* ugyanezen számában.

37 „varju zsoltár”, ahogy ez egy régi versben, a *J. A.-változtatban* szerepel, „Igazságnak gyujtván hús fényt, az Úrnek.”

38 A hideg már az *Egy (nem)* kezdetű versben is az Úr aurája, amely az átmenet utáni *jégveremmel* rémít.