

szemle

Túl közel a távolihoz

MARNO JÁNOS: A SEMMI ESÉLYE

Nagyon messziről indulunk. Időben a lehető legtávolabbról. Ez egy 13,6 milliárd évvel ezelőtti pillanat. Tegyük fel, hogy addig nem létezett semmi. A tudomány mai állása szerint még az üres tér sem. De vajon meghatározható-e a *semmi*, ami nem létezett? Lehet-e egyáltalán a *semminek* léte? Vagy a nemlét maga volna a *semmi*, az egzisztálás hiánya? S halmozhatnám tovább a kritika elejére korántsem illő filozofikus kérdéseket, abba a gyanúba keverve ezzel Marno Jánost, hogy legújabb verseskötetének címe – és akkor talán már maga a kötet is – pusztán ámítás vagy játék a szavakkal, pedig ettől jóval többről van szó. Heidegger már a *Mi a metafizika?* című írásában megállapította, hogy a *semmi* nem lehet a gondolkodás tárgya, hiszen mindig csak *valamiről* gondolkodhatunk, most persze nem akarjuk ennyire tágra nyitni az értelmezési horizontot, kezdeti kitérőnkkel csak annyi volt a célunk, hogy felkavarjuk az irodalomtudományos gondolkodás állóvizét, elmaszatozunk nárciszi képmásunkat a „textusforrás” tükröződő felületén, a csalódás után pedig rákérdezzünk végre: mit jelenthet Marnónál *a semmi esélye*?

A gőzfürdőmedence ködös fotójával dekorált keménykötésű kötetet lapozgatva előtűnik a költői kommentárral ellátott könyvjelző, amely épp az előbbi kérdésre kínál lehetséges választ. Ha a paratextuális fejtegetés kicsit félrevisz is a versektől, általa legalább máris a 2007-es *Nárcisz készül* kontextusába helyezzük a friss kötetet. Megtudjuk ugyanis, hogy új verseinek összerendezésekor a *Kész Nárcisz* cím visszhangzott a szerző fülében, ám aztán ráunt az ettől érzett bensőségesre, és szerette volna kiküszöbölni azt. A gondolkodással töltött séták alatt azonban ráébredt, hogy „semmi esélye egy átfogóbb, az apróságokra is figyelő-figyelmeztető főcímnak.” Innen jött tehát az ötlet: „*a semmi esélye*”, és ezzel a magyarázattal akár meg is elégedhetnénk, ha nem ismernénk a *semmi* fogalmának marnói előtörténetét.

Mert – hogy csak az életmű túlsó végéről említsünk néhány karakteres példát – már a költő legelső kötetében, az 1987-es *együtt • járásban* is fontos szerephez jutott ez a szó. Nem csak a *defloratio* című kispróza tehetetlenséghelyezeteinek atmoszférateremtésében, hanem például a *tükröződés* „a Semmi / nyilvánosháza” fordulatában, vagy a *levél a helyről* című versben is, ahol a „a semmi / sárgás állkapcsa tátog – egy lépés, kettő / a nő és énközöttem”. A lépések tükröszerkezete tehát már itt is előrevetít valamit abból a sajátos versvilágból, amit a *Nárcisz készül és a semmi esélye* közvetít az olvasónak, ám ezektől még egyenetlenebb formában. Jól mutatja ezt az olvasóbarátnak még nem nevezhető, kezdeti alapállást a *salikút*-ból vett részlet is: „mint aki biztos benne hogy fel- / ismeretlenül a fölösleg és a

semmi / nem különbözhetnek egymástól / sem a marokra fogott papíron / a reményvesztett kapzsiság jelei / hanem félre néz, *bé*, folytatja, *ez is / meg ez is egyezik, veled egyakarató / /* akárha sírás rázná, vagy a teste / serceg... háborítatlanul ürít meg egy teljes / oldalt". A Marno első kötetéből idézett sorokban koncentráltan jelentkező motívumok szinte a teljes életművet végigkísérik. A *semmi*, a sercegés, a víz, a tükröződés és az írásnak ez a sajátos önreflexiója, vagyis öntükrözése – ami az előbbi idézetben a lapra ürítés teremtő aktusában nyilvánul meg – az új kötet számos versében is feltűnik együtt. Az írás gyakran problematizált aktusa eltárgyasítás és ennyiben halál is, a gondolati történések kioltása a papíron, amely a jelekből csak az azokat kódolni képes befogadóban létesülhet újra imaginárius jelenséggé, méghozzá éppen a torzulással járó tükröződések által.

Nem meglepő hát, hogy *a semmi esélyének* első mottója is a mulandóság kérdésköréhez kapcsolódik: négy versszak T. S. Eliottól *A halbatatlanság suttogásaiból*. A lírai alany a nárcisz szemüregből való kikelését vizionálja, hiszen „a gondolat halott tagok / Köré fonja fényűző vágyait.” Az elfoszlott test szemüregének helyén születő virág a Nárcisz-versek kontextusában, mitológiai allúziókat is megmozgatva a környezetet rekonstruáló vagy inkább konstruáló – nem pusztán fiziológiai értelemben felfogott – tekintet eredendően nárcisztikus, szelektív és válogató voltára utalhat. A szenzualitásba kódolt tévedés csakis az érzékek kiiktatásával kerülhető meg, így lényegénél fogva a létezés alaptermészetéhez tartozik.

A halál egzisztenciális problémájára összpontosít a második mottó is: Marno *Hommage à Holan* című halálverse, amely formailag nem kapcsolódik szervesen a kötet többi darabjához, ám benne a lírai én a következőképp csábít szinte sziréni énekével: „Gyerek a halál. / Tapasztalatból beszélek. / Nos miért ne engednéd hát / magadhoz te is, még / egyszer legalább.” A szerző által sokat emlegetett cseh költő, Vladimír Holan megidézése egy intratextuális kapcsolat felismerését is lehetővé teszi, amely közelebb vihet minket a marnói *semmi* fogalmához. Marno János első kötetének utolsó előtti (az 1989-es *műzsa és a bábuban* pedig az első helyen megjelent), *tükröződés* című hosszúversében ugyanis ezt olvashatjuk: „vállig belém tolná / hátulról a karját, Vladimír, hogy ott érje, / biztonságban, tetten a Semmit...” A *semmi* tehát a nemlétebe való átkerülés pillanatában megragadható állapotnak mutatkozik szinte a teljes eddigi Marno-életműben. Ez a szó a *valami*-vel ellentétes fogalomként, konkrét dolgok hiányának jelzésére persze ott van a közbeszédben is, a Marno-lírában azonban egzisztenciál-ontológiai dimenzióba kerülve gyakran kap ezen túlmutató jelentést: „Élni jó. Temetni ma- / gunkba magát a semmit, s betönni rést, / mely a szabadra nyílik, temetélni.” – olvassuk a *November* című versben.

A kötethez csatolt könyvjelző mozzanatai (séta, gondolkodás, vers-színhelyek) és a versalkotás folyamatára reflektáló versek közötti párhuzamok arra utalnak, hogy az életvilágból áttemelt tapasztalatok az emlékezésben darabjaikból adódnak össze *valamivé*. Ez a *valami* azonban nem lehet azonos az egykor tapasztaltakkal, mert minden emlék gondolatilag eleve már csak a másik oldalról, a jelen felől közelíthető meg – ez is egyfajta tükröjelenség, hiszen az elmében minden fordul –, hogy aztán a szövegtestben egészzé álljon össze, de immár egy másfajta egészzé. A költői alany borgesi alteregója, Nárcisz mintha ezt az utat járná be már

a *Rajta* című kötetindító versben is, mikor „megy az orra után, / ellenkezőleg az óra járásával, / s visszatérve első gondolatára, / mely éppoly világos, mint kifejtetlen: / rajta áll csak, hogy lábát vagy fejét törje.” A járás-séta-futás motívum-sora Marno korábbi köteteiből is ismert. A láb vagy fejtörés közötti választás a verstér emlékezés általi veszélyesen gyors bejárása, valamint az imagináció folyamata közötti választásra utalhat – ez utóbbit egy elsőre alig érzékelhető metaforikus jelentésmódosulás sejteti. Az inspirációgyűjtésnek ez a két útja összeadódva határozza meg a költői én pozícióját. Erre mutat vissza a *Rajta* utáni vers címe és a címhez olvasható első sora is: „Áldozatok // vagyunk, visszataszító áldozatok”, talán éppen azért, mert függünk *a vers akarátán*, amely továbbgörgeti az elinduló gondolatot. A kötet egymásra következő szövegeiben a költői én pozíciója eltolódik ugyan, de a versek közötti motivikus összekapcsolódások, nyelvi és formai megoldások mégis összetartják ezt a versvilágot.

A sorok közt olvasva könnyen ráismerhetünk arra az önreflexivitásra, amely már a *Nárcisz készült* is jellemezte. Az első ciklus második és harmadik versében többes szám első személyre vált a lírai alany, de ez nem a befogadót is versbeszédbe asszimiláló aktusként hat, hanem a lírai én és Nárcisz tükör által megfordított azonosságának a megmutatásaként. Az ilyen pozíciójú hang később is elő-elő fordul, de egyes szám második személyű megszólításoktól sem mentes a *semmi esélye*. Az *És ő* című vers sorai például sajátosan mossák össze a mitológiai Nárcisz és Ekhó attribútumait: „Forr benne még a lenyomatod. / S tréfásra fogva elgorombíthatod / a hangod, nyelvet öltve az avas íz / figurájaképp” – mintha a megszólított lényegülne át a leírtak visszhangjává a személyes, de szelektív érzékelés és emlékezés interakciójában. Minden visszaüt mindenben. Ez olvasható ki egy másik versből is, ahol a szöveg ekhói tárgya „(b)angját // kísértetiesre fogja – hiszen az / is: kísértetiesen hasonlít Nárciszra.” Nárcisz pedig a szövegtesten csodálja magát: „Felmagasodva az asztal / fölé olvas, mert közelebből egybe- / folynának a betűk”, de közben ott a pohár is az asztal szélén, aminek a fenekére nézhetne a *Vibar* című versben. Ahogy Nárcisz megérinteni próbált tükörképe elfoszlik, úgy omlanak össze preconcepcióink, ha szövegekbe merülve próbálunk megkérdőjelezhetetlen értelmet tulajdonítani a soroknak.

A lírai alany folytonosan ráismer a saját alteregójaként is felfogható Nárcisz alakjában valaminek a hiányára: „Emelkedettség, / az nincs benne” (*Kis forró zene*), „Nincs semmije, / sem illúzióit, sem Balzacot nem / Őrzi már az emlékezete (*Fejébe*), „amúgy semmi, semmi esetre / sem óhajt felkészülni” (*Az a*), Istent pedig éppen hiányának tudatosításával hozza játékba egyes versekben. Némi iróniát érezhetünk a *Sétámat* soraiban: „Kezdek / megértéssel fordulni a megtértek / után. Miről vitáznék velük. Ami nincs, / azt minek töltse be szóval az ember.” Mintha Wittgenstein *Tractatus*ának szállóigévé lett mondata visszhangozna a fülemben: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” Ennek fényében pedig talán többről is van szó pusztán iróniánál: a *nincs*, vagyis a *semmi* fogalma metafizikai problémaként jelenik meg, mint ami a *valamin* lényegénél fogva túl van, épp ezért – e versvilág tanulsága szerint is – tetten érhetetlen és kimondhatatlan, csak a tükröződések hiányhelyzeteiben villantható fel.

Ennek fényében válhat világossá, hogy a látszólagos megtagadást közvetlenül követő *Itt* című versben miért szólítja meg mégis Istent a lírai én: „bújok, Uram, ingerküszöböd alatt / bújván betűidet, mint önmagamat, / ellentététül annak, ami vagyok.” Az enigmatikus istenes versben aztán újra megfogalmazódik a megismerhetőségbe vetett kétely: „Nélkülözlek. Szemem, égő folyamat, / mivel Te, *ez tiszta sor*, nem vagy sehol”. Ezt követően egy a neoplatonikus emanációt idéző gondolatsorból olvashatjuk ki, hogy mi is a transzcendens létezővel való nyelvi szembeállítás paradox vállalkozásának tétje: „szándék sincs bennem, egyéb, irántad, / mint szűkülni folyton, ahogy kívántad / tőlem mindig is, mielőtt kiváltam / volna belőled, vaksin, enerváltan.” A gondolatsorban a lírai alany nem egyszerűen tagadja Istent, hanem mintha a teremtő közvetlen térbeliségtől való függetlenségét hangsúlyozná. Ennek az összetett alapállásnak az előképe pedig már a *Nárcisz készül* kötet *Entrópia* című versében is felismerhető: „A valóság azonban / nem Istentől való. Ő mindig akkor / hátrál ki belőle, mikor kezdeném / a látványába beleélni magam.” *A semmi esélyének* szövegeiben Nárciszt is foglalkoztatja „a világ mint / válság gondolata”, a *Mennyiben* című vers végére pedig az a felismerés éri, hogy „az sincs, amiből kilábalhatna”.

A korai kötetekben még jóval nagyobb szerepe volt az – olykor szinte automatikus kézírásos feljegyzéseket (áthúzással, szóközök, írásjelek elhagyásával, per- és zárójelekkel, esetlegesnek látszó sortördeléssel, gyakori elválasztásokkal) megidéző – írásképeknek, vagyis a verbálisan nehezen érzékeltethető szövegelemeknek. Ezek azonban fokozatosan koptak ki a Marno-lírából, a 2001-es *Daidalban* pedig ha nem is kizárólagossá, de uralkodóvá váltak az enigmatikus, letisztult, tagolatlanul zárt tizenkét sorosok, *A fénytervező* és a *Nárcisz készül* formailag kevésbé egységesített szerkezetei után *a semmi esélye* abszolutizálja ezt a struktúrát, és a szerkezeti következetességet a sorok szótagszámára is kiterjeszti.

Az egymásra következő tizenkét sorosokon átívelő motívumok visszhangszerű működtetése, a megelőző versekből maradt formulák fokozatos elmosása, ködösítése, majd újra játékba hozása a jól szerkesztett írások határait feloldva, egy dinamikus szövegegyüttesként is olvashatóvá teszi a kötetet. Ezt erősíti fel, hogy a címek gyakran a versek első szavaiként funkcionálnak, így grammatikailag leválaszthatatlanok a szövegegységekről. Ez a megoldás a tizenegy szótagos sorok állandó monotonitásából is kimozdítja kicsit az olvasót, „egymásba folynak a szavak, némely / oldaluk, egyszóval, folyvást felszakad, / kifakad, mintegy panaszképpen” – olvassuk *A ködben* című szövegben. Ismét csak az írás öntükrözése válik központi jelenséggé, de e sorok visszhangja ott van a következő vers mondatkezdő szerepű címében is: *A vers*. Ez a gondolati magvat tovább görgető technika a kötet egészében szövegszervező erővé válik, bár többnyire kevésbé szembeötlően, mint itt.

A séta toposza, amely már a *Nárcisz készül*ben meghatározó volt, *a semmi esélyében* is fel-felsejlő, jelentésbonyolító elemként működik. A park mellett fontos helyszínné válik a kert, amely az életvilágban is átmenetet képez az ember alkotta mesterséges tér és az uralmunkon kívül eső táj létmódja között. Egyfajta köztes állapot otthonosság és idegenség határán: „mondd, amit álmodban (sem) gondolsz, aludj, / más szóval, aludd ki magad a kertben”, olvassuk a felszólítást a *Tereid* című versben. A kert horizontálisan zárt, ám vertikálisan nyitott terep, amely-

ből kiolvashatóak beíródott emlékek, így kifejezetten inspiratív mozgástérnek tekinthető, különösen, hogy a zsidó-keresztény kultúrkörben a bibliai édenkertet is konnotálja. Ahogy Nárácszt saját képmásának meghaladhatatlan szépsége, úgy az első emberpárt az „én” ítélőerejének isteni felé rendelése fosztja meg a kényelmes tudatlanságtól. Ez a két tapasztalás mélységesen összekapcsolódik a testi-séggel: míg az egyik esetben a testtudatra ébredéshez társuló szégyenérzet, a másikban a saját tükörkép testetlensége válik uralhatatlan tapasztalattá. Mindkét történet magában hordozza az alkotó elme demiurgoszi pozíciójának esendőségét: az emberpár eszik a jó és a rossz tudás fájáról, Nárácsz saját megérintetetlen másába vetíti az addig nem tapasztalt tökéletesség érzetét, ahogy egy költő a papírra vetett verstérbe. Hiszen „a műalkotás is eredendően törvényszegés” – ahogy Marno az *Egy könnyű játék természetrajza* című esszéjében olvashatjuk (ami a *műzsa és a bábu* versei közé illesztve, majd két évvel később a *vers akarata* című esszékötetben is megjelent).

Ilyen törvényszegésnek tekinthetjük az egyébként is több változatban fennmaradt mitológiai történetek palimpszesztálását, ami még a Nárácsz kimúlása utáni mitikus téridőre is kiterjed. A *Mintha* című vers topográfiája szerint a megszólított alteregó egy hullakamrából kerül át az Alvilágba, ahol a mitológiai Nárácsznak büntetésképp a Sztűx folyó iszapos vizében kell bámulnia saját soha ki nem tisztuló arcképét. A tükörkép megragadásának kísérlete a versben fizikai kínokkal jár: „Nyelved / nyirkos homokba dugva zsigad és csíp / a hegyénél”, „Cseppnyi zaklatásra / bent reked a levegőd, elszűhannak / melletted a késve érkezők”, „Gyötrellem elnézned őket a sárban.” A *Nem vagyok* lírai alanya megtagadja a Nárácszhoz fűződő érzelmeket, és innentől a hős gyakran mint árnyékoktól övezett kísértet vagy még a korábbiaktól is szürreálisabb, álomszerű képsorok résztvevője tűnik fel, elhagyja porhüvelyét, és *A testben* megfogalmazódik, hogy a *valaminél* „semmit sem gondolni sincs értelme / több – emlékeztetőül az ördög.”

Nárácsz a kötet elején még *Egy kutya* bőrében ébredt magára, az *Álmában* azonban csúcsára ér a kafkaiság és végképp elvesztjük őt, csak az derül ki a vershősről, hogy nem tudhatunk meg róla „többet, / azt sem, hogy meddig tekintette nőnek / magát. És mettől.” A kibontakozó vízió, Nárácsz álma biztosítja a háttérrel a lírai én onomaturgoszi cselekedetéhez, hogy a következő verstől a verscímek többsége az a palindrómanév legyen, amelyre a szépirodalmi textusok már eddig is annyi réteget halmoztak. *Anna* „háton úszik velünk az őslevesben”, sodródik a szürreális és életszerű élményeket sűrítő versszövevényen. A tizenkét sorosok első szavai is kellően jelzik a név hordozójától való függést: „álmában lepi meg az embert ősszel”, „hanyatt az olcsó matracon”, „hosszú végtagjaival hadonászva”, „integet utánunk”, a lírai alany ezek után azt a vágyát is megfogalmazza, hogy „Anna / / nélkül ne tűnjön fel egyetlen napunk”. A többes szám első személyű versbeszéd mintha Nárácsz és az őt szövegtelen tüköző lírai alany közösségét jelezne ismét. A következő két vers kezdősorai a féltés tipikus mozzanataiként hatnak: „válasz nélkül hagyja leveleinket”, „késik, a halált hozza ránk ilyenkor”. Majd a cselekvési aktusokat és az általuk kiváltott érzéseket leíró kezdőmozzanatok a női test öregedésére utaló szerkezetek váltják fel a mulandóság jelzésekképp: „Anna együtt őszül idén a tájjal”, „meghült”, „magába merülve lebeg a vizen”, „el-

törpül a körülményekhez mérten”, „mint született Szalainé”, „öszül, és elvizesedik a húsa”, „háta mint egy jégtábla”.

A verskezdetek performatív nyelvhasználatában a nő tökéletlensége körvonalazódik. Bár szürreális világból lép elénk, egy szinesztéziákkal átszőtt nyelvezetből, mégis nagyon emberi vonásokat kap: „haragja nem ismer határt”, „torkaszakadtából nevet”, „fúj Nárciszra”, „fitymálja szárnyaló szavunk”, „hevesen bírálja piszkozatunkat”, „bennünket okol, amiért nem lett a / szeretőnk soha, jóllehet alkalom / adódott volna több, mint elég.” Az egyik szövegben még kifejezett célként hat, hogy „Annát / ki fogjuk irtani az életünkből. / És vele tartunk.”, de a kötetzáró versben erről lemondani látszik a lírai alany, mert „tartalmat lop az életünkbe éjt-nap, / amikor csak kész volnánk azt eldobni / magunktól.” A költői én számára Nárcisz mint alteregó tette lehetővé önmaga disszimulációját. Vagy épp fordítva, mintegy tükörként a költői alany valósította meg Nárcisz verstérbe íródását. A tükörképpel való homályos összemosódás több síkon elbonyolódó vers-történetek megjelenítésére is alkalmat adott ebben az önmagára zárt, képzetes tükörlabirintusban. A kötet a halál kérdéskörét idéző mottóktól, a *semmi*től egy a tükröződésben megbomló verstér megteremtésén át jut el ismét a költői én halál-gondolatáig. A mitikus ciklust és egyben a – tematikusan is összeszálazódó, versfüzérként olvasható – kötetet is a hajó toposzának megidézése zárja az utolsó sorokban: „papírvitorlánkba / fújva hasítunk hullámsírt a földbe.”

Marno János korai költeményeinek gondolati távlatai és agrammatikus szerkezetei annak idején bizonyára sokakat eltántorítottak a Marno-olvasástól. A kezdettől izgalmas, ám az értelmezési folyamatot bonyolító formai megoldások azonban fokozatosan kikoptak a kötetekből, a *semmi* esélyére pedig már a koncepcionális letisztultság, a szokatlan szerkezeti elemek következetes háttérbe szorítása jellemző. Ez utóbbi változás a korábbi Marno-kötetek kedvelőire szokatlanul hathat, ahogy azt Krusovszky Dénes recenziója is sugallja (*Nárcisz búcsúzik, Magyar Narancs*, 2010. 08. 19.), mégis hozhat új olvasókat is a szerzőnek, aki megteremtette a verstér felmérhetőségének és bejárhatóságának látszatát. Valójában azonban ez még mindig egy nagyon veszélyes gondolati terep. A könnyen adódó, problémamentes Marno-értésnek pedig szerencsére még most sincs *semmi* esélye. (*Palimpszeszt, Prae.hu*)

ÁFRA JÁNOS