

RADICS VIKTÓRIA

Kísérlet versértésre

Marno seregyeni versformában jártas, az egysorostól a könyvnyi hosszú versig, a daltól a ciklusokon át az elbeszélő költeményig keresztbe-kasul szelte a poétikát, és mindegyik formában valami mást csinált, újat, saját változatot, hiszen ez a krédója, amint erről esszékötetének címe árulkodik: *Kezünk idegen formákba kezd*. Hogy mit akar, azt tehát nem tudhatja, korábbi esszékötetének címe szerint *A vers akarata* annak megmondhatója. Ez a nyitottság (nyíltság) a terepe, kedvence mégis egy zárt forma, a régi jó szonett, amit megnyit: szereti variálni, beoltani, kioltani, keresztetni; számtalan változatban szaporította, és mindegyik kicsit vagy nagyon más.

Rózsaszerkezetű szonettnek nevezném az egyik sajátos Marno-szonettformát, mikor a költő összeölti a versszakokat, néha meg is karcsúsítja őket, megváltoztatja a rímképletet és a nem-tiszta, de annál izgalmasabb rímek mellett vagy helyett a szintén sajátosnak mondható Marno-asszonáncot, a fonetikusan egymáshoz simuló vagy összedörgölődző, egymást involváló szavakat fűzi fel változékony dallamokra, amelyeknek szemantikailag is keresnivalójuk lesz egymással. Ezek a szonettek úgy bomlanak ki, mint a rózsa, az ismeretlen bensőből, az olvasó elméjében, amit a vers beoltott; általában koncentrikusan redőzöttek és körkörösén nyiladoznak, nem lineáris szerkezetűek. A gondolat és az érzékelés különböző szintjei metszik egymást bennük, úgy ahogy a rózsaszirmok is sok kört, fodrot alkotva vesznek körül – a mit? Természetesen Rilkére és Celanra gondolunk itt. Hogy (a) senkit. Dehát a senki gazdag fogalom. A költői gondolat s fogalom másmilyen, mint a filozófiai vagy a fizikai, egyszerre idegenszerűbb és ismerősebb – valóban tiszta (vagy talán: maró) ellentmondás, és érzékletes is; a gondolat öle, mondhatni, mert még van benne valami az ősmelegből (vagy épp a kék ősjégből), és a filozófiai gondolathoz mérten nedves (~humoros). Akár sáros is, a költői gondolatot a poésie pure esetében sem a logikai feddhetetlenség jellemzi, ellenkezőleg, az átfedések, érthetetlen sugallatok, ráhibázások, hiányjelek, amelyeket Svetlana Boym *offok*nak nevez. Az autopoetikus versgondolat különböző regisztereket és elvontsági fokokat hajtogat össze és felcsigázza a metaforizációs folyamatokat, a szürreálistól a reálison, közönségesen át az illó transzcendentálisig tekereg, és ez a bonyolult rétegzettség úgy hajlik, görbül s metszi egymást, akár a szirmok struktúrája. Hajoljunk közel az egyik ilyen szonetthez, melynek címe zenei műfajt jelöl.

Pastorale

Füvet nyír a nyáj a domboldalon
és a völgyben, az égen paplanfehér
bárányfelhők mentén tűz a napgolyó;
a nyáj olvadt faggyúfolt gyanánt terjeng
a tájban, a lány ölében a fiú

gyapjas feje a deszkastégen,
 lévén a nyár heve delelőn éppen,
 és a tó, vize legelevenében,
 magától borzong, lázcsillapító –
 a fákról azonban ne essék itt szó;
 sűrűjébe csalná be az embert,
 elég, hogy ha egynek nekivetjük
 a hátunk, szemünket meglegeltetve,
 mit, hol rejt még az eseményhorizont.

Az "eseményhorizont" domináns szó (utolsó szó) a versben, elüt tőle, lévén szakszó, mégis olybá tűnik, mintha értenék. Pedig nem, még a csillagászok sem értik teljesen. Az eseményhorizont ugyanis a fekete lyuk határa, határfelülete. Egy szigorú határ, mert ami mögötte történik, az állítólag sohasem lépheti át a (tudat)küszöböt. (Ámbár a tudomány is folyton módosítja a határokat, a sajátjait is.) A megfigyelő semmilyen körülmények közt sem láthatja, hogy az eseményhorizonton túl mi van, és az „ottani” események nincsenek hatással a megfigyelőre. Olyan lenne ez, mint a vasfüggöny? Vagy a halál? Vagy mint az ember óriásira kiterjesztett vakfoltja? A fény sem jut át rajta. Az eseményhorizont a fekete lyuk – akár valami seb vagy kráter – pereme. „Az eseményhorizonton belül rekedt testek örökre a fekete lyuk foglyai maradnak”, olvasom egy szakkikben, mintha bibliai prófécia volna.

Sose tudhatja meg tehát a potenciális szemlélő, aki egy bizonyos pontból figyel, hogy „mit, hol rejt még az eseményhorizont”? Azt legalábbis nem, hogy mit. Csak azt, hogy rejt, érzi. Az egyéni szemlélettől, mármint. Azt, hogy hol, talán megtudhatja, ha feltérképezi a „fekete zónát” vagy zónákat, és ha el tudná képzelni a fantasztikus méreteket, léptékeket. A csillagászok is tudnak a fekete lyukak létezéséről (noha ez sem teljesen bizonyított), fölfoghatatlan léptékben lokalizálják is őket.

Az „eseményhorizont” a rejtelem modern neve. A titoknak mindig vannak szökésvonalai – a csillagászatban is –, ezeket lesi talán a lírai alany. A költészetben pedig képek milliói foglalkoznak a titokkal.

A szemlélő (a versíró), aki egy fának vetette a hátát, oda van szögezve egy helyre, a testébe, onnan néz (kukkol, mint egy szatír?), semmiképp sem tudhatja pontosan, hogy a völgyben mi zajlik, kívül rekedt a körön, az együttléten, vagy a pereméhez tapadt, mint akit kicentrifugázott a dob. (A versben a táj kerek, ilyen benyomást kelt, a gömbölyű formák, a jambusok, az idill és a sok o, ő hatására.) Fölmélné pedig, hogy mi történik a világban, a természetben, közelebről: a szerelemben, a fiú és a lány között, az épp aktuális (és egyúttal „örök”, örökkön ismétlődő) par excellence életaktusban, a termékenység tövében.

A fiú vagy a lány ölébe hajtja a fejét, vagy az ölében van benne, beléhatolt, és a feje a deszkastégre hanyatlik. (Akárha vágódeszkára, vagy más emlékezetes – világot jelentő? – deszkára. Most is az olvasó variál.) A szerelmi jelenetet bukolikusnak, érzelmesnek, akár pornográfának is el lehet képzelni, ez tényleg a versolvasó ízlésén múlik. A népi „fejbenezés”-jelenetváltozat, a rokokó, a romantikus, szentimentális meg a vulgárizáló változat is felmerülhet, modern vagy posztmodern gyűrődésben. Nem kell választani, a variációk – kinyitott vagy összecukott legeyző gyanánt – elférnek mind az olvasatban, most nem oltják ki egymást.

A versben csönd van. Gyönyörű, festői nyári tájképet látunk – a leírás minimalizmusa ellenére színes, mély táj nyílik meg előttünk, és mi más tenné ezt velünk, ha nem a költői nyelvhasználat, az eufónia, a versmérték, a szóképek és azok ütközései, simulásai. A „nyár” és a „nyáj” (meg a „lány”) szavak a kimondatlan nyálban futnak össze, akárha összefutna a szánkban, csorogna a nyálunk... A táj kívánatos. A vers megindítja a szerelmi és az erotikus képzeletet. Amit a szemlélő lát, az az olvasó képzeletének műve, s ő színezi ki. A versben csak egyetlen szín-név szerepel, a „fehér”, és mégis „plein air” koloritot látunk. Ezeket a színeket a szavak termik. A nyári káprázatos tájélmény érzéki, a víz úgy borzong, mint a bőr, „lúdbőrzik”, mondjuk – ami az erős erotikus, érzelmi és esztétikai élmény közös szimptomája. Az idillt egy hajszál választja el a megrendüléstől.

Az első rejtett varrású quartinában olyan ég-föld tükröződést látunk, ami a teljességet – az elvesztettnek hittet – varázsolja elő az égi és a földi bárányok tükröztetésével, a színharmoníával, középpontban a nappal – a „delelőn” szó a második quartinában a vers közepén látható(!), ráadásul az „ölében” szóra zeng, ami a természeti-humán viszonylat szempontjából is harmonikus. A szerelem teljességgel kecsegtet. Igaz, a nyári bukolika szépségébe egy picit belenyel, hogy a bárányokra a fűnyírógép (Tandori!) képzete tép rá, a faggyúfolt pedig ezeknek a barmoknak a majdani kivégzését is bejelzi. S a birkaszagú templomi vagy gyászgyertyát. A pár puhán bele van ágyazódva a tájba, csakhogy a „gyapjas feje a deszkastégen” a tűző nap alatt mégis valami megeshető kivégzésre, kivégzésre (végzetre) kifutó versmondatrész.

A terjengő, olvadt faggyúfolt és az eleven víz a magömlésre is asszociálni engedhetnek. Azonban a ki nem mondott teológiai „bárány” is benn van a versben, és a folyadékok, a hó, a „tűz” ige révén (ami főnevesülhet az olvasatban) akár még a vér is. És ha bárány, ha deszka, ha fa, akkor messziről a szenvedéstörténet (a krisztusi vagy a dionüszoszi, Nietzsche megfeszített Dionüszoszára hajazó) is belopakszik a napos tájba.

A tájélmény elragadó, a nyári nap heve és a vágy egyaránt lobog, a szemlélő azonban visszafogja magát, visszavonul, hátrál, őt a hűvös és a verssűrű csalja. Az „erdő” szó sem szerepel a versben, mégis előhívódik, akárcsak a „nem látni a fáktól az erdőt” szólás. Nem látjuk tehát a fogalmat, hanem csak a konkrétumokat, a dús életanyagot. A szemlélő viszont egy pillanatban, melyet letilt („ne essék itt szó”), látja az érzéki rengeteget is, ami csalogatja, no de csak egy fa árnyékában (hangsúly esik az egyre) lelheti húsát, ott, ahonnét még tág szögű látvány kínálkozik.

Az egy és a sok filozófiai dichotómiája és oda-vissza dinamikája lép életbe a vers második terzinájában. Szerepel azonban egy kiválasztott Egy is – a fiúnak a lány és a lánynak a fiú, nekünk pedig az a fa, amelyre támaszkodunk, ami fix pontot jelenthet számunkra, és ami a szenvedés, a tudás és a vágy fája is lehet. Ez az egy, ez mi magunk is lehetünk, elválasztva a párosodóktól, a zsbongó öntestünk, melyből kinéz – legel birkaként – a két szemünk. Egészen csodálatos a birkák és a szem legeltetésének összefutása itt a versben, a magyar nyelv etimológiai erezetének hála. De bárányok a szeretők is, akikre nem tudni, mily sors vár. Most, az idilli, bár ahhoz talán túl forró versidőben nekik lakajos a világ(mindenség), a fűnyírás, a paplan, a gyertya (~faggyúfolt), a szerelmespár meghittsége otthonosságot involválnak, a borzongás azonban nyugtalanító mélységet is sejtet: „a víz legeleveve” – ami nagyon szép szintagma, és biblikus előképe is van, az élő víz – a mélység, a hidegség, a lerántó örvény asszociációit váltja ki.

Az egymásba merült szeretőkkel ellentétben a magányos szemlélőnek van távlata, belátja az egész domboldalt és a völgyet, a tópartot, a tó vizét, a tavon a stéget, azon a párt, az eget. Mögötte az erdő. Marad a határsávban, ahonnan mindent lát, ami az eseményhorizonton innen van, ami pedig túl van rajta, azt a versszakok és a képek keltette képzettársítások, a szómozgások sugallják.

Ő, a szemlélő nem része a bukolikának, maga van (hiába a többes szám), ő is magától borzong (önmagától), de örömet leli a feltárulóban (hiszen amikor a szemünket legettetjük, az jóleső). Elméletileg ő, a szemlélődő költő lehetne a pásztor. Csak kissé eltávolodott a nyájtól, mely a déli napon szédeleg – „olvadt faggyúfolt gyanánt terjeng” –, vagyis a szemében szétfolyik, elfoltosodik a valóság, ami olyan, mint a délibáb.

A fiú gyapjas feje a bárányra hajaz. Erre a főre mindenféle várhat, hiszen a nap veszélyesen tűz. A napgolyóra, vagy pedig attól el, szemgolyók ugrálnak és mélyednek egymásba: tekintetek keresztüzét is láthatjuk a versben, sőt háromszögét. (A fiú a lányra néz, a szemlélő kettejükre.) A mi perspektívánk a fához dőlőé, aki nem tudja, mi lesz itt még. Az eseményhorizonton túl – most úgy tűnik, hogy nagyon messze – a halál leskel megközelíthetetlenül; az az, amiről mit sem tudni.

De vegyünk szemügyre egy zaklatott téli verset is, azt, amelyik a *Hideghullám* című kötetet zárja. A *Februári fohász* nem szonett, hiszen 17 soros, és jambikus lejtésű drámai monológot formáz, melynek a belső rendje architektonikusan pontos (noha a szöveg mély indulatot lök ki), négy kb. négy és fél soros, egymásba ékelődő jelöletlen szakaszból áll. Ahogy a címe is mondja, ez egy ima. A mennyei Úrhoz szóló zsidó-keresztény fohász, egy miatyánk, mely azonban meglepő módon, úgy tűnik, totemisztikus szemémáktól izzik, és destruktív (dekonstruktív) szándék fűti. A népi hiedelem szerint február 2-án, gyertyaszentelő napján bújik ki a medve a barlangjából, és ha meglátja az árnyékát, tehát ha kisütött a nap, akkor már nem ballag vissza aludni; fölelevenedik. Már csak ez a nap is keresztény és pogány elemeket ötvöz.

Februári fohász

Dávidnak

A költő szőrcsuhába bújik, medve
barlangjába, ahol a téli álmát
alvó állatot megölte. Majd ledőlt
melléje a vértől sáros földre, s
maga is elaludt. Ó, Uram, fent
az égben, vagy ha ott már rég nem, hanem
befészkelődve a dolgok lelkébe
a mélyben, honnan ki nem bányász téged
többé semmilyen figyelem, add, hogy
így végezzem én is, tíz körmőmmel és
néhány fogammal meg fogcsonkossal
magam tépjem-marjam szét álomszuszék
medvémet, mely ha megmordulni talál,
összetéveszttem őt a szabadban
szakadó éggel, vagy üszkösre égett

belemmel, melyben a halál most réved
el. S még nekem ront, midőn felriad.

A vers két beszédmódot kombinál, előbb higgadtan, lassan referál a költő és a medve egyszer már eldőlt viadaláról, majd hirtelen indulatos, egyre hevesebb szavú könyörgésre vált, magára veszi, animálja a fentebbi, régebbi, gyilkos szituációt – belebújik –, és képzeletben lejátsza a tusakodást. Aztán megint lelassul a ritmus, és végül nyitva marad a költő és a vad sorsa, mely a haláltusát vetíti előre, és úgy rémlik, hogy a költő pusztulásával, roncsolódásával fog végződni. Ez ellen a „rontás” ellen – ami egyúttal a halál rettegett evidenciája – emel szót a versfohász.

Hogyan olvassuk, minek lássuk a versbéli medvét? Mit értsünk alatta? A gyereknyelvben és a gyerekirodalomban szereplő szelíd dédelgetőbábu, a domesztikált maci helyett a medve itt, a sárban-vérben, úgy látszik, az elemi vadság holt, mindazonáltal a vers hevében bemozduló metaforája, akivel birokra kel a bátor. Vagy nem is olyan bátor, hiszen csak a tetszhalott – ahogy hízelegve mondja: álomszuszek – medvéhez merészkedik oda. Talán ősi totemállat gyanánt jelenik meg itt ez a versjátékmedve? Ám a vers csak egy picit archaizáló¹ – amennyiben a fohász mint műfaj, mint retorika az –, nem idézi fel a régmúltat, és a primitívől sem kreál modern nyelvjátékot, ahogy az avantgárdok tették előszeretettel. A medveölés motívuma mégis valami homályba vesztett ősi rítus felé terel. Az az érzésem támadt, hogy a vers egy pillanat alatt tíz-húszezer évet szakít át, foghatjuk a fejünk, hogy kerültünk egyszerűben olyan időbe, az őskőkorbá, ahol látni se látunk szinte semmit, a történelmi „eseményhorizont”-ba ütközve.

Mentális korszakok sziklahegyén keresztül keresztül metsz a vers. Mily intuíció vitte a költőt – én úgy olvasom: az obi-ugor medvekultusz közelébe? Mely kultusz nem érthető a mai ember számára, ahogy az egyiptomi állatkultuszok sem, hiszen kultúra, jobban mondva kultúrtörténet lett belőlük. Egy másodperc töredékére bevillan a sámánizmus is, ami ma, művelődéstörténeti adalék-voltán túl, az ezoterikus kavarást leszámítva, szintúgy fölfoghatatlan. A vers első szavának költője akár sámán is lehet, de a csuha miatt azonnal remetévé és középkori aszkéta szerzetesköltővé változik át, aztán vissza ismét ősi emberré. A vers első négy és fél sora asszociációk, képzetek kavalkádját ébresztheti fel az odaadó olvasóban. Felgyorsítva, egy pillanat alatt lejátszódik egy ősi rítus költői változatban, metaforikus cselekménnyé átalakulóban. A testet fedő szőr csuha, a medvebunda és a barlang összeérnek.

A hantiknál csak a téli álmát alvó medvét volt szabad megölni, amit aztán több napon át tartó, „összművészeti jellegű” kiengesztelő szertartás követett. A medve nyelvrokonaink, a hantik (nem csak a hantiké, de most erre az olvasmányomra gondolok) szent állata, az Ég-Atya gyermeke (Freud azt mondaná, a helyettesítője, tehát metaforája), aki halála – meggyilkolása – után visszamegy az Atyjához (restituálódik), és fölviszi neki az üzeneteket, amelyeket különféle szertartásokkal közöltek az állattal (az istennel), miután elpusztították. Azért, hogy bocsánatot nyerjenek, és holtában a közvetítőjükké váljon. Reanimálják a halott animát, a medve lelkét. Lévi-Strauss szerint azonban a totemizmus az etnológusok illúziója, az etnológia teoretikus önbecsapása. Eszerint a totemnek nincs vallási-rituális funkciója, ahogy azt Freud vélte, csupán „doctrine of naming”. Rendkívül izgalmas filozófiai kérdés ez, a költészetre is vonatkoztatható: lehet-e a költészetnek, ma, rituális/kultikus funkciója, vagy „csu-

¹ Az utolsó sor „amint” szavát a költő a megjelenés után „midőn”-re cserélte.



pán” szemiotikai akcióként (ami nem kevés, hiszen a megnevezésről van szó) és nyelvjáték-ként értelmezendő? Hiszen ez a vers is problematizálja, hogy megszólítható-e az Úr. A metaforikus, világnyivá táguló és féregnyivé szűkülő „medve”, a totem által, akit már nem tudunk azonosítani.

Vissza a szöveghez! A vers idejében először, mindenek előtt volt az ölés. Aztán következnek, már a véres versbarlangban, a vezezlés. De közben van még egy azonosulási, mondjuk úgy, samanisztikus fázis; ha így vesszük, akkor, a vers utolsó előtti soráról visszaugorva, révület az, ami a versben egyszerűen alvás a vértől sáros földön. Ami történt – medveölés, lero-gyás, azonosulás, álom –, az előkészület a sámánisztikus transzra. Az ősök szellemével valamilyen – hajdanán evidens – összeköttetésben álló jóslásra (~költésre). Georg Hamann mondása merül fel a régmúltból: „Mély alvás volt őseink pihenése; és mozgásuk mámoros tánc”.

Vissza kell azonban váltanunk azonnal a költőre, mely szón mi nem sámánt, sem aszkétát, istenemberét, hanem polgári személyt értünk, és így hallgatjuk a hangos, teátrális drámai fohászt, amit pattanásig feszült, éppen hogy csak ki nem szakadó istenhit hevít, mely azonban mégis olyan, mint valami kutatási láz, mert a szem mintha pásztázna, mint a *Pastoraléban*, eget, földet, földmélyet, hogy beszélhessen az istenével, akit nem lel föl sehol. Az istennek ez az „exodus” (vagy feláldozása?) olyan téma, melybe az egész újkor belefér. Nyugodtan elmondhatjuk, hogy a vers második szakasza, az ima első fele mentálisan végigszánt az egész újkoron. Még mielőtt azonban teológiai kérdésekbe bocsátkoznánk, magához ragad bennünket az ima igéje, logosza, lényege, ami a legvadabb agressziót óhajtja, a „tíz körömmel” és a „foggal-körömmel” szólásokat bontja fel, fordítja át ragaszkodás helyett erőszakba, mely a saját medve(isten) ellen fenekedik. Ehhez a végső támadáshoz, ami egyúttal ragaszkodás és a vereség előérzete, kér a kétségbeesett imádkozó többleterőt. A haláltusához.

A megszólított Úr „deus absconditus”, akinek a transzcendencia vesztén az immanenciát tartották fenn a kései évszázadok bölcselei, költői és misztikusai, s már nem a hit, hanem a (Pilinszky szerint vadászó!) figyelem és a reflexió vált azzá az eszközzé, amivel a transzcendencia nyomaira lehet, ha lehet, bukkanni az immanenciában, az evilágban, a dolgok lelkében. A magas átfordult a mélybe. Ehhez járult a mélység-kultusz, hogy az elmélyülés elvezethet bennünket az elbújt szakrális tartalmakhoz. A versben imádkozó költő szerint azonban ez az istenkeresés is reménytelenül vált, a mélység misztikája („a mélypont ünnepélye”) sem tartható, s a bányászás romantikus metaforája is kihuny. A költő számára ennél fontosabb a „saját medve”, a saját (totem)állat, az emberi animalitás-isten, ami az individualizmus korában a sajátélet-isten, mondhatni. A totemizmus kollektivitásban létezhet csupán, törzsben; a magányos költő a versben nem tudja, hogy ki ez, mi ez a *medvém*, hiszen bevallottan összetéveszti őt. (A tévedés, tévesztés a későújkori elme egyik alpművelete, a magára hagyott intellektus dezorientáltságának, az elme elégtelenségének és a szükségszerű illúziókusságnak a jele.) Mégpedig a mindenséggel téveszti össze, vagy a saját kiterjesztett testiségével, a bensőjével téveszti össze (a kettő összefordul), ami itt határozottan nem romantikus bensőségesség – ahova a spirituális érzések menekülnek –, hanem testbenső. Korgó gyomor, *üszkösre égett* belek, melyek akár a viharfelhők Lear király felett. Belső mint bensőség, zsiger, égés, égetés – az a magam, mely kiterjed a világra és elborítja azt, hisz ez a magányos magam a világnak a szinekdochéja. A gyomorkorgás, bélmunkazaj a mennydörgéssel kerül összecsúszó párhuzamba a tévesztés, az illúziók szintjén. Ami lehet kivetítés vagy belevetítés, a testmély (testbarlang) mint dörgő ég az üszkösre égett bél villámával olyan tükröződés-játék, amit az

a bizonyos eltévedt, eltévesztett vagy elvesztett „medve” (a medve mint vakfolt? mint nagy-metaphora? egy metaforikus folyamat rándulása?) okoz².

A vers eleji ölésre a vers végén szemantikailag a halál rímel; a totemállat megölésére az a halál, amely mibennünk, a saját testünk barlangjában, az énünkben alszik, szuszog, morog, ragadozóként várja a megfelelő pillanatot a mi vadunk. A halál immanenciája ez, mely azonban az idővel mint égszakadással³ is kapcsolatban áll. Az alvó vagy révedő halál olyan funkcióban van a vers végén, mint a vers elején a téli álmát alvó medve a barlangjában, ami a belek tekervényévé alakul át. Ami a kalóriaégetéstől válhatott üszkössé, tönkrementőben van tehát a test, önmagát emészti fel, és a bele izzó szálként köti a halálhoz.

A medveölés ez esetben a halál megölésével kerül egy sorba. „Halál, meg fogsz halni!” – idézte Marno *Átalakulatok* című versének mottójaként John Donne-t, majd roppant kiazmust robbantva rációfól: „Donne tévedett: a Halál örök- / életű, meghalni egyedül mi, / életre keltek vagyunk képesek”. A halál mint személyes esemény kerül így a rejtőzködő isten funkciójába; fordult a kocka, és a belsőségessébe száműzött, ott befészkelő és onnan támadó halál mint ige belülről arat diadalt. A *donne*-i lírai fenyegetés az önaressziót vagy az önfőlemész-tődést idézi elő most. A *most* szó hangsúlyos a vers utolsó előtti sorában. A vers hangsúlyosan jelen idejű (az ima mindig jelen a jövő küszöbén, az ideje egészen speciális⁴, hiszen az örökkévalót varázsolja), amibe be van fészkelődve az ősmúlt. A halálos transz áll küszöbön, a „sajátmedvével” való viaskodás az agónia rettegett már-már ideje, amit egyszerűen hinni nem akarunk.

A medve azonban nem ugyanaz, mint a halál, hanem talán annak álarca. A saját medve itt talán az „én”, vagy a perszóna, a modern totem, melynek meggyilkolása a költő vad vágya. Az „én” szétmarcangolása a felszabadulás és a vezeklés cselekedete, ahogy a totemlakoma Freud szerint a kiengesztelődés, az atyagyilkosság bűnének terhe alóli felszabadulás cselekménye volt. Eszünkbe juthat Dionüszosz és Orpheusz szétszaggatásának mítosza is. A költő megszagatása a bűntudat, a vezeklés rítusa. De miért e furor: „... tíz körmömmel és / néhány fogammal meg fogcsonkossal / magam tépjem-marjam szét...” A „magam” itt a sor elején én magam és önmagam is lehet. Talán azt az összetévesztést akarja így elkerülni a költő, ami a medvéje hangján játszik vele? Az „én”, az önszubsjektum a tévesztések forrponjtja: nem azonos a testtel, a bensőséggel, sem a mindenséggel, aminek látszik. A medve sem azonos a medvével, hanem talpra nem állt, vagy már eleve kiégett, illetve domesztikált metafora, jobban mondva olyan költői processzus neve most itt ebben a versben, amilyenekre Deleuze Kafkánál talált, ezért írhatta le vele kapcsolatban: „Megölni a metaforát”.

Az individualizmus korszakában – a vers ide hajít, a mostba –, a totem helyett az „én” van a megnevezés funkciójában, és az „én neve” ki-kinek a „totemállata”. Miért is mondja az ő metafora-medvéjét a költő álomszuszéknak? Mert nincs ön-tudatában? Nincs fölébredve? Alvó-mackó? Minden vallás „ébredésnek” szokta nevezni a transzcendencia feltárulásának fordu-

² Eszünkbe jut Marno *Ha gyufaszál lobban* című, David Lynchnek ajánlott másfélsorosa: „Uram, / a te házad egyetlen lángemlék!”, melyben a lángelme, az égő csipkebokor, az apokaliptikus tűz is világít a révült múltban egy pillanat erejéig a két ujjunk között.

³ A „szabadban / szakadó ég” gyönyörű metafora, és megfelel Démokritosz időszemléletének, aki szerint a világ olyan, mint a szakadó eső, és az esőcseppek találkozása az esemény.

⁴ Eliotnál a *Négy kvartett*ben így áll: „Jelen idő és múlt idő / A jövő időben talán jelen van, / S a jövő idő ott a múlt időben.” (Vas István fordítása)

lópontját. A „felvilágosodottak” számára azonban nem létezhet „megvilágosodás”, és aligha vannak szertartások, melyek felélénkítenék, felfüggesztenék, megölnék és feltámasztanak a perszónát, mely így sötét és meredt, mint egy maszki, mint egy bábu.

Hajdanán „a költőnek” volt szerepruhája; a szórscsuha az istennek alárendelt helyzet szimbolikus jele, de sámánöltözet is lehet. Marnónak azonban nincs aktuális költői szerepe, és ebben a versben csak a bennalvó anima a társa a félelemben. A fohász a retorikája, melynek ezúttal a költői cselekmény végigvitele az intenciója, a félig üres ikonikus nyelvi jel szétzaggatása a destruktív szándéka. Magának a költeménynek mint fétistárgynak, esztétikai tárgynak a megbontása, hogy lássuk, mi van belül.

Ha most egy pillanatra visszatérünk a nyári *Pastoraléhoz*, a *magától borzongó* eleven tóhoz, a fához, a tűző napsugarakhoz, a párhoz, akkor a természeti idill fölhasad. *Én – magam – nekem*: ezek a télvégi, tavaszváró könyörgés nyomatékos névmásai. Mintha az (ön)agresszió vágya elébe akarna vágni a pusztulásnak, hogy a halál fölött uralkodjék, mint a szerelem a szerelmi képzeletben. De a medvével való képzelt tusakodásban ki, melyik az élet-, és melyik a halálöszton vagy -vágó? Alighanem a kettő szoros kiazmusának, az indulat medvetáncának lehetünk részesei az őskőkorig szakadó versidőre.

Pormutáció

Kedvencek maradnak ki, szavak,
melyek megvetve mondatukat
mondanak maguknak éjszaka
felsírva ellent, vagy álmunkban
haza tartva bekiabálnak
hozzánk az ablakon, úgyszólván
idegenek, s haladnak tovább
a dombnak, nyelvükkel csiszolva
hátát és nyelve a lenge port,
s loholva máris a nyomukban
magunk, ágyból kiverten s vízzel
a homlokunkon, a vonathoz,
mely átvisz még egy alagúton,
mielőtt szép lesz kihajolnunk.

A „medve” az előző versben természetesen csak egy szó, mely a különleges verstérben, mint egy lombikban, metaforikus folyamatokon esik át, és ez elindíthatja olvasói fantáziánkat; de nemigen tudjuk már hozzárendelni a szóhoz a valódi nagyvadat, sem a medveistent, talán még leginkább a játékmedvét sikerül. A vers szóra bírja a szót, beleköt, faggatja, töri és csiszolja a nyelvet. „Ma minden megismerésnél megkövült szavakba botlunk, és inkább a lábunkat törjük ki, semmint egy szót törnénk föl”, írta volt Nietzsche. Ezt a mulasztást hozza be a költészet. A vers játék a szavakkal, betű-vetés és szó-forgatás, nyelv-művelés és szószaggatás, olykor, mint fentebb, veszélyes játék, máskor gondolatébresztő vagy élénken láttató erejű, mint a *Pastoraléban*. Nem egyszerűen gyerekjáték, hanem a megismerés végett zajlik, és etikai *engagement* is fűti, tudniillik az igazságkeresés kockázatos etikája. Legalábbis a Marnónál. Aki azért faggatja a nyelvet, hogy kicsikarja, előcsalogassa, megénekelje a benne

rejlt tudást, fölhozza, föllazítsa a leülepedett, megaludt rétegeket, valóban mintha követ törne (szóbanyszna), noha látszatra mi sem áll távolabb a fluid nyelvtől ennél a hasonlatnál. A költő nem linguista, számára a szó teremtmény; anyag, eszköz, tárgy, téma, élvezet és kísérlet; elem, mint az embernek, sőt az istennek (Szentírás).

A *Pormutáció* cím: játék, hiszen a „permutáció” mutációja, elváltoztatása, egy magyar szó becsempészése az idegenbe. A „permutáció” nem átváltozás, hanem elváltozás, más sorba rendeződés, mely magán az állagon nem változtat; megkeverés, helycsere. A vers maga, mely sűrített szonett, egy nyitott végű folyamatot ír le, s kérdés, hogy mi történik: transzformáció vagy permutáció? Vagy egyik sem, hanem az, amit a költői neologizmus egy csöpp humorral pormutációnak hív, mintha csak a zsoldárt idézné: „Emlékezz, hisz porból vagyunk” (103.)

A lírai én, aki mi magunk vagyunk, szavak után lohol, szavakat kerget, forgat ki önmagából, szavakon lovagol⁵ – a költő megszemélyesítve, jobban mondva megtestesítve ábrázolja ezt a szólást, mintha a szavak sírni, kiabálni, haladni tudnának – dehát vajon nem ezt teszik gyakran? A szavaknak ne lenne testük? Álmuk? Különösen a „kimaradt” – mellőzött, elfojtott, elnémított – szavak lehetnek ilyen „hisztérikusak” (a vers eredetileg az Enigma folyóirat hisztéria-számában jelent meg 2012-ben, majd a *Kairos* című kötetben). Vagy a fontos szavak, amelyeket egy közösség vagy egyént szentnek vesz, és ezért nem vesz a szájára (ahogy a magyarok a „medvé”-t, ami szláv szó, és ott is körülírás: mézevőt jelent), nehogy beszennyezze vagy elkoptassa őket, nehogy visszaéljen velük. Ezért nem bírják sokan kimondani azt, példának okáért, hogy „szeretlek”. A kimondott szónak ez a mágikus jelentősége a mai hangszennyezettségben, lármában veszendőbe ment, mégis akadnak ki-kinek ilyen szent vagy trágár, szentségtörő szavai, vagyis, ahogy Marno írja közönségesebben, „kedvencei”.

A szavak paronómázisával, kétértelműségével és többértelműségével Marno mindig eljátszozik a versekben, nem naivan, hanem azzal a tudatossággal, ami a szavak mivoltára és eredetére, rejtélyes anyagára, hangtestük teltségére való ráébredés pillanatában villan fel. A „megvetve” szó két értelme – valakit lenézni, dacolni vele, vagy az ágyat megvetni –, és a „vetés”, „betűvetés” asszociációi egyaránt megélednek, a szavak beackolódnak a mondatba, de nem vetik meg a lábukat benne, mert valami mást is akarnak, valami történik bennük, akár az éjszaka felsíró csecsemő álmában. És máris peregni kezd egy képsor, a költőt látjuk éjszaka virrasztani, ő az a mondat, aki ellen szót emelnek, zendülnek a szavak, ő az a szintaktikai képződmény, aki a nyitott ablakú éjszakai műhelyében hangokat hall. Számára a szavak képesek elidegenedett (avagy eredendő) formájukban mutatkozni, nem szokványosan, hanem a megszokottsággal dacolva. Az „elidegenítési effektus” szinte mindegyik versében ott van, a versek ezért nehezítettek az olvasó számára, nem lehetséges futtában értekezni velük, róluk, mert lépten-nyomon felhívják a figyelmet nyelvi (fiktív) karakterükre, a nyelv fonetikai, szemantikai, grammatikai minőségeire, amiről az anyanyelvi szóbeszéd során, a zavartalan kommunikáció vágyáramában elfeledkezünk. Marno a nyelvfeledéssel dacol, ami a létfeledés másik neve, ezért játszik olyan nagy szerepet nála a nyelvi önreferencialitás és a nyelv kutatás.

„Minden nyelv, legyen szegény vagy gazdag, deterritorializálja a száját, a nyelvet és a fogakat. A száj, a nyelv és a fogak a táplálékban lelnék eredendő territóriumukra. A hangképzési feladatok révén a száj, a nyelv és a fogak deterritorializálódnak”, írja Deleuze és Guattari, és Marno kezdettől fogva ezt a antropológiai jegyet hangsúlyozza a költészetében, ezért sze-

⁵ Lásd Marno *Szóhalálában* c. versét: „Szavakon lovagolsz, falfehéren, / mint akit gyomorszájón vágta, / s mást nem érzel / álomnak se, nemhogy valóságának.”

repele nála oly gyakran a száj, a nyelv, a fogak, a torok és a tüdő. A magyar „nyelv” szó kétértelműsége a kezére játszik, sőt három értelemről beszélhetünk, ha a „nyel” igét is hozzáveszszük, ami az étkezés/beszéd deleuzi ellentéte nyomán oda is tartozik. De a fog~fogalom kapcsolatot is megemlíthetjük, tekintettel a medvés versre, melyben a medve fogalmát a fogaival kezdi ki.

Ebben az antropológiai környezetben a domb háta, amit a szavak csiszolnak, persze a nyelv, mint hús és mint szellemi fenoméné, a por pedig, amit a szavak fölvernek és lenyelnek, a porhüvelyé, a testé, az ember ősmetaforájáé. A por mint elem egyúttal a földi élet szinekdochéja és metaforája is. A szó pedig a földi lét aurája és sugara, lámpása⁶, amit a költő kerget, akit a szavak s a szóálmok ébresztenek fel, nem pedig fordítva.

A szó-képek a vers végére életképpé változnak át, az életkép halálképpé – gondolok itt az alagútra –, a vers utolsó sora pedig utalás Pilinszkyre, amint az *Apokrifban* kikönyököl a szelcsillagokra. A marnói „szép lesz” azonban nem esztétikus, hanem ironikus, kétértelmű, mint a köznyelvben gyakran. A címbéli „por” megakadályozza a transzformációt, és már a Genézisben megmondott „porból lettél és porrá leszel” asszociációt erősíti (1 Móz 3,19). A közben zajló nyelvi játék így „pormutációnak” minősül.

Én a saját tévedésem vagyok, és ezt szét akarom tépni. A medvés versben a száj, kafaik a fogakra koncentrálva, a harapás orgánuma – pedig imaszavak hagyják el –, ahogy azt Francis Bacon festményein látni néha, itt viszont a nyelv finom csiszolómunkát végez, políroz, miközben az alany pánikba esik. Az ő verejtékvize és a szavak pora, a nyelv háta lovakra engednek asszociálni, egy Pegazusra, azonban azonnal vonat kerül a helyébe és a József Attila-i fülkefények, amelyeket elnyel az alagút sötétsége. Ezen a ponton a költő feltételesen áthágja a banális tilalmat, mely szerint „kihajolni veszélyes”, és széttörik a fülke; Pilinszky és József Attila könyöklése az éjszakában kétes virradatot ér meg. A versolvasó az, aki nem hisz, vagy hisz a szép hajnalhasadásban, az alagút végi látomás rá tartozik, a szöszökevényekből ő képez mondatot.

Ezt a három verset véletlenszerűen hozta össze az olvasási láz cikázó önkénye. Más darabok is összekombinálhatók a nagy opusból, mely időben is kiterjedt. Az életmű titka, hogy bármely darabja összefüggésbe hozható egy másikkal és egy harmadikkal, ami szervességre enged következtetni, egy olyan elmélyült kutatásra, alkotásra, mely szövevényes belső errettel, szinapszissal rendelkezik, amitől a mű él, van keringése. Nem szereti, ha elméletekkel feszülünk neki, hanem behív a húsfalú labirintusba. A vörös fonal a nyelv, úgy, ahogy a költő él vele – mert nem csak használja, hanem indulattal, érzéssel, gondolattal működteti, ettől lírikus. Hogy mit művel vele, azt fürkészi a versértelmező, aki eljátszhat a szónoki kérdéssel: „Mi keresnivalója itt a földön / ennyi elveszett alaknak?”, amit költőien magára is vonatkoztat,⁷ saját magát is kénytelen lesz megvizsgálni: csak nem magamat keresem itt?

⁶ Figyelemre méltó részlet olvasható erről a *Zóhárban*: „Ó [föld] pora, föld pora, mennyire makacs vagy, és milyen orcátlan, hisz a szemnek minden gyönyörűsége benned porlad el. A világ minden fényoszlopa széthullik benned és elenyész.” Később ennek ellenkezőjét állítja a szerző, hogy mégsem, „a lámpás fénye nem enyészik el”. (Uri Asaf fordítása)

⁷ A *Hideghullám* című kötet hátlapjára is rákerült a verspár: *Egy költői kérdés* a címe az egyiknek: *Mi keresnivalója itt a földön / ennek az elveszett alaknak?* és *Egy szónoki kérdés* a másikkal: *Mi keresnivalója itt a földön / ennyi elveszett alaknak?* A költői verzió tehát egészen személyes és unikális, szubjektíven kérdőjelezi meg a szubjektumot, a szociális verzió pedig retorikus, a válasz mindkét esetben a kérdés.