

„LÍRA AZ ELZÁRT HEGYEKNEK”
(Marno János: *A fénytervező*)

A megszólítás nehézségeivel minden új kötet megjelenésekor szembesülő és ezáltal többnyire eredeti válaszokra kényszerülő Marno-recepció egyik legeredetibb darabjában Tandori Dezső (*Alaprajzás*, In.: Nappali Ház, 1997/1.) a Marno-vers feladványjellegét rokonítja a francia vers hasonló minőségeivel. A „líra az elzárt hegyeknek” cím idézet René Char-tól, aki ezzel az önreflexív aktussal mintegy rögzíti saját hermetikus nyelvfelfogásának optimális irodalomszociológiai közegét. A mondat II. világháborús előzményeitől elválasztva (In.: *Hypnos jegyzetei* 182. vers, 1943-44), a produktum és az arra irányuló intellektuális akarat viszonyában sokkal inkább az izoláció kommunikációs csapdahelyzetét poétikai erénnyé alakító eljárásnak tűnik. A francia eredeti: ”Lyre pour des monts internes.” szokatlan melléknévi igeneve egyszerre idézi meg az *interne* (’belső’) jelentésű melléknévet, illetve az elzártaságot patológiai és/vagy politikai nézeteiben. A *lyre* és a *mont* kontaminációjában pedig a francia líratörténetben különösen jelentős Parnasszus-képzetek merülnek fel. Elzárt és belső terek, idill és mánia, a költészet színe és fonákja, pillanatnyisága és atavisztikussága: kevés szövegcorpust ismerek, amelyben harmonikusabban illeszkedik mindez, mint éppen Marnoéban. A továbbiakban, a feladvány kivitelezésében Tandori megkülönbözteti a két típust: „Mégis: oly érdesen irritáló, hogy a francia hagyományú vers eloldja, feloldja ezt, magát a kérdést, mint átölelő, de boldogtalanul távoli ív, feloldozza. Akaratlanul, persze. Marnonál sincs érdemi feloldozás.” – jegyzi meg.

A reprezentatív befogadás, azaz a kritika mind Char, mind Marno esetében beismerés és elismerés kettősmodelljében hidalja át az olvasás nehezen leírható eredményeit. Visszatérő toposza a Marno-irodalomnak az értetlenség önkritikus és az érthetlenség

kritikus beismerésének mozzanata, mellyel, úgy tűnik, számolnia kell. Ugyanakkor tovább árnyalja a Char-analógiát az ezzel párhuzamos kanonizálódás, illetve elismerés. A ráismerés pedig egy kétségkívül pontos, ám kevésbé informatív alakzatban ölt testet, melyet akár tekinthetünk az előbb leírt ambivalenciák diagnózisaként: „marno-feeling” (Margócsy István), marnói „görbeszéd” (Tábor Ádám), „Marnoányelv-használat” (Tandori Dezső), „Marno-mondat”, „Marno-olvasás” (Bodor Béla). A tulajdonnév jelzősítésével voltaképpen legalizálja azt a versbeszédet, melyet annak radikálisan egyéni jellege teremt, ugyanakkor megkerüli a róla való beszédet egy retorikus fordulattal. (Erről Menyhért Anna bővebben is beszámolt már a recepció korábbi tapasztalatait összegezve a *Marokkó* kapcsán, mely kötet a *Daidal* szigorú uniformizálása révén *A fénytervező* közvetlenebb előzményeként tartható számon. – Ld.: Alföld, 1998/1.) Mindez sajátosan modern jelenség, hiszen a korábbiakban a normától való eltérés nem feltétlenül vonta maga után a norma felülvizsgálatát. Ezt azért fontos megjegyezni, mert észlelhető, ahogy a modernizmusnak ez az állandósuló önkorrekciója, mely kezdetben anomáliaként jelentkezik, később pedig fokozatosan az esztétikai mozgástér részévé válik, megjelenik *A fénytervező* szövegei mögött. A kritika és tárgya nyelvének ilyen nagyfokú heterogeneitása Char-nál és Marnonál a recepció bizonyos kényszerpályákra állításához vezet: Char esetében a közelmúlt francia líratermésére vonatkozó filozófiai olvasatok eluralkodása teremt újra adekvát formáit: a maxima-jelleget és szentenciózusságot a forma redukciójával kontamináló elképzelésekben és praxisokban. Marnonál a nyelvészeti alapozású, szintaktikai vagy szemantikai szempontú megközelítések a gyakoriak. Az olvasást követő tapasztalat fogalmi rögzíthetetlensége az, melyet *A fénytervező* verseinek többsége is generál. Bár e költészetnek nem ambíciója a kritika analízisének elősegítése, mégis nehéz helyzetbe hozza a magyar lírakitikát terhelő familiáris beszédmódokat, hiszen az új kérdésirányok szükségszerűen megbontják azok biztonságérzetét.

A Marno-líra költészettörténeti elhelyezése sem megnyugtató, mivel a századeleji esztétamodernségtől a „klasszikus” avantgárdon keresztül a posztmodern fordulathoz kapcsolódó korszak-elképzelések is megjelennek a fogadtatásban. A konkrét leszámazás kérdésében még nagyobb a tanácstalanság, hiszen a XX. század költészeti gyakorlatának majd minden modellértékű vállalkozásától elhatárolják értelmezői (pl.: Földényi F. László: „idilli verdesészaj”, In.: Jelenkor 1999/június). Ehhez járul hozzá, hogy a Marno-kánon szűkössége némileg feszült viszonyban van az e lírát jellemző nyelvfelfogással, mely a nyelv produktivitásának felszínre hozásával/kimutatásával operál. Önként vállalt irodalomtörténeti helyzetének arisztokratikussága és a nyelvjáték értékidegen jelenlétének felismerése jól megfér egymással, eltérően a kortárs irodalom egyéb mintáitól, ahol a nyelvet hasonló módon szerzőtársként kezelő koncepciók a kánon végtelenítését vonják maguk után, mint például Esterházy Péter prózaírásában. Az új kötet hivatkozásai újra nyilvánvalóvá teszik ezt a névsort: Holan, Celan, Proust stb. A Marno-líra a nyelvkritikailag érintett magyar vers hagyományához (Petri György, Tandori Dezső) kapcsol hozzá egy markáns világot úgy, hogy közben igyekszik elkerülni az énelbeszélésnek e poétikákban előregyártott formáit, és sem a szociologikumban, politikumban is megmártózott Petri-beszélőnek, sem pedig a magánnyelvhez magánmitológiát csatoló Tandorinak nem lesz egyenesági leszámazottja. *A fénytervező* jó példa rá, hogy ez a nyelvkritikai beállítottság hogyan viseli el a nem konzekvensen hozzá kapcsolódó megoldásokat, néhol akár a stilizáció és az archaizmusok jegyeit is. Üdítően hatnak a modernitás emblemikus trópusainak átértékelései a *Triptichon* című versben, ahol a kései Rilke és a kései Kosztolányi képei megalkuvás nélkül, szervesen illeszkednek az életkép konzekvenciáit a mindent felforgató nyelvviségbe transzponáló szöveghez.

Úgy látom, hogy a Kulcsár Szabó Ernő által felvetett probléma, mely a disszemináló nyelvi működés és az integritását mégis megőrző szubjektum viszonyát érinti, *A fénytervezőben* úgy

aktualizálódik, hogy a kötetben óvatosan kiegyenlítődnek a még referenciálisan alátámasztható én-szóródás és az azt sürgető beszédmód kondíciói. Az én-szimbolizáció hagyományos csatornáit: az álom, az emlékezés, a pszichoanalízis sok versben egyszerre jelentkeznek mint a narrációt befolyásoló tényezők és mint konkrét szituációk. A beszélő önértelmező hajlandóságára utal az E/2. személyű, önmegszólító forma gyakori, szinte állandó jelenléte is. A létösszegző verstípus megidőzésén, illetve „egy meg nem nevezett partnerrel folytatott szakadozott, ám mégis szintetikus dialóguson” (Margócsy István) túl az önmegszólítás az én szintjén is regisztrált izoláció retorikus következményeként is értékelhető:

„Terhemre vagyok. Ezt
mindjárt az elején, a könnyebbség
kedvéért mondom, untig tudva pedig, hogy meg-
értésre itt nem számíthatsz. Ne legyenek
illúzióid.”

(A kutyának mondom)

„Rémlik,
hogy elemzők szerint a halál bír szóra,
így hát az előjogot is az gyakorolja
megértésedben.”

(Wienerwende')

E líra ideális vagy fiktív olvasójának kettős meghatározottsága is a beszélői és olvasói pozíciók egybeolvadására vagy, más nézőpontból, egymást kirekesztésére utal: nyelvi kompetenciája szerint egyszerre kívánja annak benneállását a nyelvben és diskurzusfüggetlenségét, nyelvi megelőzetlenségét. Az előbbit az állandósult szószerkezetek, frazeológiák, míg az utóbbit a neologizmusok és mondattani szabályszegések sürgetik. Az így magára maradt beszélő azonban nem e pozíció problémátlan megnyilatkozásának tekinti a

szöveget, hanem olyan tanúságnak, mely rögzíti, ahogy újra és újra eljut az integráns én a felbomlás küszöbéhez, de végül mindig csak jelzi az átlépést indukáló formációkat. Az aposztrophé nyíltsága egy olyan önarckép kimunkálásának eszköze, mely a beszélő expanzív karaktereinek befogadásával képes részt venni az énhatárok módosításából adódó poétikai játékban.

A modern kultúra – már említett – mobilis önazonosságát, centrum és periféria ideiglenes viszonyát a személyiség extenzív, a beszélő számára éppen beláthatatlan eseményeinek szövegesítésével teszi közelebbi tapasztalattá:

„Odahat, ahol nem vagy ura magadnak.
Örömmel fogadod szemed sar-
kában a könnyet, de a kisujjadat ez nem mozdítja
meg;...”

(A fénytervező)

És úgy látszik, hogy a személyiség részeként elgondolt téma éppen attól a premisszától fosztja meg az adott szöveget, mely az érzelmi intenzitással párhuzamos nyelvi attrakciót biztosítja.

meg-
van a hatás, de oda az eredete: tiéd az eredet,
és az életben többé nem hatódsz meg tőle.”

(A kalács béle)

Az alany kívülhelyezésének dokumentumaként olvashatók itt összegyűjtve az *Enigma* tematikus számaiban évek óta publikált Van Gogh-versek, melyek nemcsak az új kötet, de a mindenkori Marno-költészet legjobb pillanataihoz tartoznak. És bár kétséges sikerű vállalkozás a művészeti ágak határainak átlépése festményvers formájában, Marno a Van Gogh-reminiscenciák határozatlanságával mindvégig a versben megjelenő motívumok autonómiáját támogatja, a vizuális élményben való feloldódás kontrollálatlan változatainak ellenében. A Van Gogh-versek

előzményeit éppen a Marno számára érvényes irodalom szolgáltatja: Pilinszky, a '70-es-'80-as évek Tandorija, Celan kapcsolhatók be abba a diskurzusba, mely a figura és művészete körüli interdiszciplináris térben kialakult. A Van Gogh-versnek mindig számolnia kell az ekphraszisz módozatait vizsgáló kérdéseken túl olyan kérdésvonalakkal is, melyek a században az életműre egyidejűleg összpontosultak. A művészettörténeti jelentőség mellett a van gogh-i mű Heidegger révén az autentikus műalkotás allegorikus megjelenítőjeként mutatkozik. *A műalkotás eredetében*, melyhez kapcsolódva fontos művészetelméleti vita bontakozott ki Jacques Derridaig és tovább. A festő levelezésének közzétételével pedig festészetével egyszerre került a pszichopatológiai-analitikus, illetve az experimentális alkotáslélektani irányzatok érdeklődésének homlokterébe, mint tünetegyüttes.

Az Arles-i lány, ez a szöveg- és műfajközöttségével szinte demonstráló s ezáltal olvasói lehetőségeit megsokszorozó hosszúvers rávilágít a szövegek azon tulajdonságára, mely szerint a motívumok szerepe vagy információhiányként, vagy információtöbbletként határozható meg, s csak ritkán szolgálhat azzal a tájékoztatással, mely a továbbhaladáshoz elengedhetetlen. Ez összefügg a Marno-olvasás azon tapasztalatával, hogy mindig abszolút telített nyelvi alakzatoktól várja eredményeit, valószínűleg az érvényes és sokat hivatkozott esszé metatextusként való kezeléséből is adódóan, a homályos verhelyeket a megfelelő, esszébeli információ potenciális helyének tartva fenn. Az olvasásnak ezt a prekonceptiók és teleológiák közti ingadozását regisztrálja Margócsy István is a *Daidal*-ról szólva: „S Marno verseiben mindig ezek a nagyon élesre vett konkrétumok okozzák a problémát: rajzuk ugyanis olyannyira élesre van véve, oly kizárólagos egyediséget és egyedi fontosságot sugallnak, hogy a váratlanul melléjük rajzolt új konkrétumnak idetartozását, kapcsolódását aligha tudjuk felfejteni.” (*A marno-feeling*, Élet és Irodalom, 2001. jún. 8.)

Rögtön a vers elején megjelenik a két hívószó, vagy

tulajdonnév, mely a mű lehetséges világaiba való bevezetesként értékelhető. A verscím a Georges Bizet-zenemű, míg a „Leviathan-beli” randevú Julien Green azonos című regényének kronotoposz rendszerét előlegezi. Az én történeteként elbeszélte találkozás személyessége, mítizált profanitása rendre váltakozik a Van Gogh-hoz köthető esztétikatörténeti esemény, művészetfilozófiai paradigma profanizált mítoszának jelzéseivel. A nő minimális mozdulatainak ritmusára járó vers (ül, ásít, nyújtózkodik, tükörnek támaszkodik: a szakaszolás egységeinek határai) konklúziója a címbeli helységnév, Arles funkcionális felértékelődését hozza, amennyiben az előszövegek századfordulós pszichózisától sem mentes részleteit a végül főszereplőként fellépő város előkészítéseként értelmezzük.

„..., kisvárosi vidék,
borzalmas hely, mondhatni, több mint egy életen át fázik csak benne az ember.”

Arles, mint a modern psziché/pszicózis szülőhelye elsőként Karl Jaspers 1922-es esszéjében jelenik meg, mint az újkori skizofrén kultúra emblémájaként. A korai, pontatlan, számtalanszor megcáfolt diagnózisra (tudniillik mára megingott Van Gogh skizofréniájának századeleji „mítosza”) építő gondolatmenet központi állításai, mint az egzisztencia önmagát tárgyiasságokba szublimáló működése, a személyestől a kozmogónia felé törekvő lendület vagy a destruktív optika és a téma keresetlensége közötti ellentét azonban releváns kérdésekként hatnak a szakirodalomban és a szakirodalmat láthatóan olvasó Marno-lírában. Az Arles-i lány pedig mindeközben attribútumainak osztottságával állandóan veszélyezteti a valós figura kialakulásának esélyeit, illetve előrevetíti a grammatikai személlyé válást, mint a szöveg számára járható utat, mely az énelbeszélés referenciális várakozásaival szemben a personát a mindenkori diegézis elszenvedőjévé és előidézőjévé teszi.

Vagy nézzük meg például a *Van Gogh-mások* első

darabját, mely olyan kompakt kisformát eredményez, amely kiterjedt vonatkozásaival ellentmond a terjedelemhez köthető alkalmiságnak:

„Koponyám szalmakalappal –
majd megfesti tán a természet;
de magányom épen marad,
épp, mint a természetfeletti.”

A felütés határozott képében Meyer Schapiro Heideggerhez címzett ellentéziseinek, *A csendélet, mint személyes tárgy*nak ad absurdum vitele történik, egészen a csendélet, mint személy koncepciójáig. Önarckép és csendélet ilyen ritka szerencsés egyesítésének lehetőségével Marno már a *(Your) Self-portrait* című kispórában (In.: Nappali Ház, 1997/1.) számol: „...Van Gogh, eltérően a másokról festett konszolidáltabb portréitól, ugyanoly ecsetvonaglásokkal jelenítette meg önmagát mint külső, illetve belső csendéleteit.” A négyesoros jelentéstani teherbírása bámulatos: a szalmakalapos önarckép amortizálódásának eredménye egyszerre mint ikonográfiai és mint személyes momentum jelenik meg, ahogyan Jan Białostocki is kitér a Van Gogh-motívumok kettős identitására, az allegorikus és intim kódokhoz fűződő tárgyválasztásra. A koponya, mint a csendélet hagyományos „mors” vagy „brevitas” szimbóluma és mint olyan önarckép, amely felett, úgymond, „eljárt az idő”, a későbbiekben a természet munkájához kötődik. A műfaj francia terminusa, a „nature morte” egyrészt organikusan a szóanyagból következően mint előkép, másrészt mint elvárás felállítja a szöveget szervező analógiapárokat: önarckép – természet, magány – természetfeletti. A természetfeletti mára elhomályosult jelentésű összetétele újra motivált lesz, és ezzel az eddig temporálisan kiterjesztett kép térszerű elemeit is akceptálja.

A szóalak és az etimológia jelentősége a Marno-versekben - főképp az említettekhez hasonló szigorúbb kompozíciókban – megnő, hiszen átvállalja a katalizátorszerepet a közlés

ideológiamentességéből származó mindenféle előzetességstruktúrát elutasító szövegben. Kukorelly Endre ezekben a kevésbé transzparens, de pótolhatatlan kifejezésekben látja e poétika megkülönböztető jegyét: „Marno verseinek lényege a fölcserélhetetlen nyelvi elemre való rátalálás.” (Ld.: *Pénz és életet*, In.: Uő: Kedvenxc, Jelenkor, 1996) A nyelv néhol önmagát felszolgáló, néhol az egyéni szóalakítás eredményeképp létrejövő elemei a nyelvjáték (vagy a Celan-fordító Marnonál a celani Atemwende) atipikus gesztusaival úgy izolálják magukat a befogadótól, ahogyan a képi jelenség, a képi tény állít, minden kérdést megelőzően, mert a megnyilatkozást kiváltó kognitív működés előtt és után ott áll nem kérdésként, és nem válaszként, hanem elszigetelten létezőként a maga szélsőségesen érzéki formájában. A Marno-képek szövegszerűségükben is sokat megőriznek a kép efféle archaikus ismeretéből, s így képesek újra és újra megszólaltatni az eredet dilemmáját. Amikor pedig a metonimiákban megjelenő téma primér módon a képhez kapcsolódik, akkor már-már azt a Dantonál bizonyító erejű megállapítást negálja, mely szerint a tárgyról való beszéd és a műtárgyról való beszéd különbsége a materiálison túl megnevezhetően exponálódik. (Pl.: „izzik a szénkutya pofája”, „csónak a grafitos vízen”, „olaj a napraforgókra” stb.) A gesztus Danto munkájában (In.: A közhely színeváltozása) a ready-made státuszának tisztázásában érdekelt, Marnonál pedig a reakciós/retrográd program produkcióba fordulását idézi elő a nyelvben: amit elvesz a műtárgytól anyagi összetevőjére csupaszítva, azt visszaadja neki az interpretáció tudatos, differenciált formáiban.

A Miért ír Ön? nevezetes *Nappali Ház*-beli körkérdésére válaszoló Marno a kép-szöveg dichotómiát eleveníti fel: „Miért írok? Talán azért is, mert rajzolni elfelejtettem.” (Ld.: Miért írok?, In.: Uő.: Az anarchia szörendje, Palatinus, 1997) Valóban, versei - még a kritika által epikusként emlegetettek is -, Lessing *Laokoón*-beli tipologizációjának értelmében kevésbé az írás időbeliséget prezentáló tapasztalatában, sokkal inkább az inkarnáció képszerű

tapasztalatában mutatkoznak meg, inkább az ábrázolás részletező erejében, mint a megnevezés szolgáltatja konkrét bizonyosságban. Nem oldódnak fel a vers nevű folyamat performativitásában, hanem a különállás nehézségeit vállalják magukra. Nem annyira konstruktívak, mint amennyire dezertőrök. Az egyformán jelentős nyelvi elemekre osztott, tablószerű szöveg olvasása a nézés intenzitását közelíti az újraolvasások ismétlődő sorában, melyekben az összerendezés logikája a vizualitás szimultaneitás-igényére ismerhet, ha az alakzatokat hajlandó az idő hagyományos, lineáris tapasztalatán túl a kapcsolatok újfajta, mindig ideiglenes rendszerében elhelyezni. Ugyanígy van ez *A fénytervező* verseivel is, melyek megmutatkoznak, elzárkóznak és meggyőződéssé teszik a kezdettől meglévő gyanút, hogy itt valaki mégiscsak nagyon jól rajzol.

(2002)