

Tükrökkel az egyhangúság ellen

Marno János költészete *A semmi esélye* című kötet fényében

Ha Marno János lírájának irodalomtörténeti előzményeit keressünk, akkor talán az (új-) „tárgyias” illetve az (új-) „hermetikus líra” irányai állnak kézre leginkább. Terminusaink azonban nyilván kiegészítésre és módosításra szorulnak – mint minden általános kategória az egyeshez mérve –, amint egy konkrét, új korpuszt, most első sorban Marno János *A semmi esélye (Palimpszeszt-Prae.hu, 2010)* című kötetét mérjük hozzájuk. Az alábbi szöveg – Marno János legújabb verseskötetének tanulmányozásán kívül – igyekszik kitekinteni a jelen korunkban rokon vonásokat hordozó költői életművekre, egyben szerény javaslat a „sgraffito-vers” fogalmának bevezetésére.

Elsőként a hermetizmus fogalmánál időzöm kissé, mely a 20. században a nehezen érthető, titokzatos francia költészet gyűjtőfogalma volt.

*

HERMETIZMUS ÉS TÁRGYIAS KÖLTÉSZET

A *hermetizmus*-műszó, amely legtágabb értelmében a széles közönség számára nehezen érthető költeményekre használatos, annál is problematikusabb, mivel önmagában metaforikus¹, azonkívül pedig egy negatív esztétika szemléleti köréből nőtt ki. Mi több, az is könnyen belátható, hogy lehetetlen objektíválni a mértéket, amely egy költemény nehéz befogadására vonatkozik. Hiszen az meglehetősen viszonylagos, hogy egy vers mikor (azaz mely irodalomtörténeti horizontban) és kik (azaz mely közösség számára) számít nehezen érthetőnek.²

¹ A kifejezés eredetileg a Kr.e. II.-III. századi görög, latin, kopt iratok körére vonatkozott, később a spekulatív, misztikus filozófiai irányzatokhoz kapcsolódó műveket takarta. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry költészetének bizonyos hányadára értették. A hatvanas években az irodalomtudományban (újra) meghonosodó fogalom viszont már Ungaretti és Montale 1930-as évekbeli munkáit veszi alapul.

² Kulcsár Szabó Ernőnek a témában Heideggerre hivatkozó számos kijelentése közül most csak egyet idézek: „Az irodalomértés történeti változásainak mikéntjére tehát akkor nyithatunk megbízható horizontot, ha a történő

Schein Gábor arra tesz javaslatot, hogy a hermetizmus esztétikáját a jelhasználat egy módjaként (és semmiképp sem költői irányzatként) pozitív fogalmakkal határozzuk meg, tehát ne az érthetőség tagadásával. Schein elhatárolódik minden olyan megközelítéstől, amely „eleve lehetetlennek tünteti fel, hogy befogadóként olyan utat találjunk ehhez az értelmi egységhez, amelyen azután vissza is térhetünk, ha nem is oda, ahonnan elindultunk.”³ Kifejti a tételt, miszerint a hermetizmus az értelmezésben inkább egyfajta szándékoltságnak bizonyul, amely a nyelvre mint jelenlévő valóságra irányítja a figyelmet. Következtetése az, hogy „a hermetikusnak tekintett vers megértéséhez csak a platonikus kettősségek felfüggesztésével juthatunk közelebb, tehát akkor, ha komolyan vesszük az ilyen műalkotásoknak azt az intencióját, hogy a nyelv nem a valóság megkettőzése, hanem maga is valóság. Hiszen tapasztalnunk kell a hagyományos értelemben vett »jelentés« lehetetlenségét (Vö. Hofmannsthal: *Chandos-Brief*), ugyanakkor nem mondhatunk le a nyelvről mint értelmi összefüggésről.”⁴

Anélkül, hogy már előre módosító javaslatokat tennék a hermetizmus fogalmának érvényességi körére, először Schein Gábor belátásaira építtek. Arra leszek kíváncsi, hogy hogyan, milyen poétikai módokon nyilvánul meg Marno költészetében a nyitottság, amely minden, a hermetizmus jelhasználatát mutató költészet esetében más-más természetű. „[A]mely a nyelvi jel többértelműségének, meghatározatlanságának és nyitottságának igyekszik az értelmi egységen belül a legnagyobb hatóerőt biztosítani úgy, hogy [...] önmagára vonatkozva a jelentő-jelentett viszonyán túl a jelentő és jelentő differenciáját is tekintetbe vegye.”⁵ Illetve, egy következő lépésben az érdekel, hogy ez a megnyilvánulás hogyan értékeli át a „hermetikus” és „tárgyas” jelzőket.

Szándékom véghezvitelét segíteni fogja, egyben kontrollálja az új tárgyiasságra vonatkozó némely kijelentés, jelesül, hogy az állítólag „az irodalmi tárgyiasság kríziséből származó új tárgyiasság meghatározottsága ugyancsak nagymértékben származik a korábbi irodalmi tárgyiasságról kialakított *elvárások, igények, értékítéletek* reflexiójából, s hogy ez az irányzat a „korábbi tárgyiasság-komplexumokat tekinti primer tárgyának”. Így tehát „a tárgyiasság korábbi formái, sőt, a tárgyiasság korábbi formáiról kialakult nézetek válnak új »tárggyá«.”⁶

megértést a heideggeri értelemben nem választjuk el az időbeli megértéstől.” KULCSÁR SZABÓ Ernő: Hatástörténet és metahistória, avagy hozzáférhető-e a történetiség?, *Literatura*, (1995. január): 58-80. Itt: 73.

³ SCHEIN Gábor: A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról, *Literatura*, (1995. február): 192-203. Itt: 193.

⁴ SCHEIN: Uo. 203.

⁵ SCHEIN: Uo. 194.

⁶ Kiss Endre: Az irodalmi tárgyiasság filozófiai vetületei, in: A műértelmezés helye az irodalomtudományban, *Studia Poetica*, 9. kötet, Szeged, 1990, 87-102. Itt: 91.

Marno János (és Borbély Szilárd bizonyos versciklusai⁷) más módszerekkel együtt, mégis alapvetően egy rafinált tükörszerkezet segítségével éri el ezt a jelentéssokszorozást. Poétikája nem csak arra alkalmas, hogy a költészet és költeményeik eme sajátos képességét fókuszba állítsa, hanem arra is, hogy a tükrözés allegorikus szerkezetének megfelelően más hordozókon, például a grammatikán keresztül a befogadás aktusában újra modellálja ezt a folyamatot. Állandóan fölébresztve-elaltatva a fölismerést, hogy a folyamat csupán tükröződés, és mint ilyen, sem lokálisan, sem időben meg nem ragadható, nem rögzíthető.

Borbély Szilárd verseiben, de Térey János bizonyos versciklusaiban is⁸ szintén jellemző a takarékoság és a konstruktív szerkesztés elve, amely elvek nem csupán a terjedelemben, de a sűrítés esztétikai szempontjából is megmutatkoznak. Ráadásul ezekben a ciklusokban sajátos, csak rájuk jellemző többrétegű szerkezeteket hoznak létre.

A takarékosági elv és a konstruktív szerkesztés mind a hermetizmus, mind a tárgyias-intellektuális lírát⁹ jellemzi, bár ez az utóbbi kategória is csak módosításokkal alkalmazható a vizsgált kortárs korpuszokra.

A magyar irodalmi művek vonatkozásában Kenyeres Zoltán és Kulcsár Szabó Ernő tesz megszívlelendő javaslatot a tárgyias líra jelentéskörére. Kenyeres az *elvont tárgyiaság* kifejezést alkalmazza a „módszerre”, melyet a tárgyias ábrázolásmód és a kifejező tartalom elvontsága jellemez. Az elvont tárgyiaság módszerének segítségével „az Újhold költői dolgozták ki azt a verstípust, amely a legtágabb lehetőséget adta az élményszerű intellektualitására.”¹⁰ „E versalkotás szerint a költő kiszivott a költeményből minden elemet, amely csak személyesnek volt tekinthető, s az így összesűrített képeknek az olvasóban kellett föloldódniuk: sokrétű értelmüket költői magyarázkodás nélkül illett elnyerniük.”¹¹ (Kenyeres Zoltán meghatározása egyébként tartalom és

⁷ Marnótól a *Nárcisz készül* és *A semmi esélye* című köteteket számíthatjuk ide, Borbély Szilárd kötetei közül pedig a *Halotti Pompát*.

⁸ Marno líráját a *Daidal* kötettől kezdve számíthatjuk a tárgyias-intellektuális jelhasználati módhoz, Téreyét pedig a *Sonja útja* és az *Ultra* bizonyos verseinek (Az A. B. F. R. A. legtöbb verse, az *Ultra-Aquinkum* és *A gyönyörű gyár* darabjai) de főképpen a készülő *Moll* című kötet verseinek vonulatában.

⁹ A német nyelvterületen *Neue Sachlichkeit*nek elkeresztelt költői irányzat olyan vonásokat erősített föl a lírában, amely vonások ugyan addig is léteztek, de amelyek Magyarországon együttesen a 20-as évektől erősödtek föl. A tárgyias és az intellektuális jegyeket éppen ezért csak nagy nehézségek árán, nem egészen kielégítő módon sikerült megragadnia a fogalom kontextualizálóinak. A kifejezés mögött rejlő stíluseszményt Nemes Nagy Ágnes fogalmazta meg először tételelesen – ahogy ezt Kenyeres Zoltántól tudjuk – Pilinszky János *Trapéz és korlát* című kötetéről írott recenziójában. Vö.: *Újhold*, [1947. január-február]: 62.

¹⁰ KENYERES Zoltán: Az Újhold költészete (Az elvont tárgyiaság lírája), in: Béládi Miklós (szerk.): A magyar irodalom története 1945–1975, II/1., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 43–49.

¹¹ Kulcsár a *tárgyias hermetizmus* terminusával él, vagyis a negyvenes években Babits nyomán újra kibontakozó

kifejezőmód különválaszthatóságát tükrözi.) Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténeti igényű kijelentéseiben az új elvont tárgyiasságot összekapcsolja a hermetizmus jelentéskörével¹², de úgy, hogy az már előrevetíti a Schein által is körülírt jelhasználati fölfogást. Szabó Zoltán a tárgyiasság-intellektuális líra három sajátosságát emeli ki¹³: 1. A tárgyiasság-intellektuális költészet (így József Attila számos költeménye) átváltódó szemantikai síkokkal él (konkrétum > általános elvonatkoztatás > átfogó, sokoldalú konkrétum). 2. A konstruktivista szerkesztésnek köszönhetően a tények és elemek közti logika tárja föl a tények és elemek közti viszonyt. (A szerkezet láncszerű, spirálszerű és hálószerű is lehet, fölhasználva a montírozás, szűkítés, tágítás, ellentétezés retorikai megoldásait.) A grammatikai elemek túlsúlya jellemző a jelentéstaniakkal szemben (ez többek között a fordított párhuzam, a toldalékokra kiterjedő paronómázia alakzataiban mutatkozik meg). 3. A takarékosági elvnek megfelelően a tárgyiasság-intellektuális költeményt kevesebb díszítő jelző és kevesebb festői hatású elem (ezen belül sűrítő képek, képátszövődés, kötőszó-nélküliség) jellemzi. Egy tárgyiasság-intellektuális költemény költői képeiben tehát együtt lehet jelen a konkrét érzéki, a vizuális, a köznapi és a kozmikus stb. képdimenzió. A tárgyiasság-intellektuális lírának ezek az ismérvei mind Marno lírájában, mind Térey költészetének bizonyos korszakaiban dominálnak. Azonban két lényeges különbség is fölsejlik, ha elfogadjuk Szabónak azon megfigyeléseit is, miszerint a tárgyiasság-intellektuális költészetben a tárgyak közvetlenül és nem társításos alapon fejeznek ki tartalmakat, illetve, hogy a líra intellektuális vonulatára jellemző az általánosítás, a törvényszerűség, valamint az ehhez vezető út megfogalmazása, tehát egyfajta meditatív költői magatartás (ez egyébként ellentmond a szerző deklarálta szabályosságának is: vö.: 2. pont!).

Bár *A semmi esélye* című verseskötet lírai darabjait a könyv elején álló T.S. Eliot-mottó már közvetlenül is a tárgyiasság-intellektuális líra köréhez fűzi, mégis világosan látszik, hogy a Marno-versek kontextusában egy adott tárgyiasság nem csak a maga konkrétságában szerepel (pl. egy „sterilizátor edény”), hanem ugyanez a tárgyiasság egy ezzel allegorikus, nem ritkán ezzel vetélkedő réteget is előhív, vagyis asszociatív tartalmak szolgálatában is aktiválható. Annál is gyakrabban aktiválódnak ezek a képzetársítások, minthogy mind a korábbi, mind a legújabb Anna-versek bővelkednek

tárgyiasságot a hermetikus jelhasználatú poétikákhoz sorolja.

¹² A tárgyiasság hermetizmus „a jelentésképzés »nyelvhasználati« szempontjainak tulajdonított elsőbbséget”, ezek szerint a vers a „szintaxis teremtette alakzat”, nyelve pedig „a tárgyiasságot szemléleti »lényegszerűséggé« szintetizáló költői nyelv.” KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: A magyar irodalom története 1945-1991, Budapest: Argumentum Kiadó, 1993, 61; 56.

¹³ Vö. SZABÓ ZOLTÁN: A tárgyiasság-intellektuális stílus, in: A magyar szépirodalmi stílus történetének fő irányai, Corvina, 1998, 219-237.

irodalmi toposzokban. A Marno-líra másik, definícionktól eltérő vonása az, hogy benne az általánosítás és törvényszerűség nem explicite, hanem csak elvonatkoztatás útján, a kontextusnak a konkrétat és az általánost oszcilláltató erőterében áll elő, pl. „Tereld a szót a nyájról!” – „tereld a szót álmodban a kecskére, / mely egy sportpályán lefelé, elhagyottan” (*Tereld*); Ezekhez a kinyilatkoztatásokhoz vezető út pedig mindig csak töredék; az elemek közti logikai útvonalak megalkotása az olvasó lehetősége. A fragmentált állapotban fölkinált jelentésrétegek a befogadásban egymást kizáró egészekké teljesíthetők ki. Ám legtöbbször zajként viselkednek egymás számára (pl. egy történetre kerekített esemény vagy a szubjektumok közti bizonytalan kapcsolatok teljes családfává egészítése), s így azonnal érvényüket veszítik, ezért visszavonódnak vagy el sem érik egy körvonalakkal rendelkező értelemhipotézis állapotát. A jelentésrétegek azonban, mint egy fal különböző időkből származó festékrétegei a visszakaparásakor, elválaszthatatlanságukban is kivehetőek. Marno János ciklusainak horizontján a személyes élettörténetre és környezetre; a nemzeti közösségre; az általános emberi/transzcendensre, valamint a nyelviségre és költészetre vonatkozó jelentésrétegek ismerhetők föl, ezek egymást hívják elő az olvasás folyamán (egy bizonyos jelszó természetesen több jelentéshálózatba, másképpen dimenzióba is illeszkedhet egyszerre), ugyanakkor rendre egymást fölé kerekednek, minduntalan ki is szorítják egymást.

Mindezek alapján javasolt a „sgraffito-vers” terminusát alkalmazni mind Marno, mind Borbély, mind Térey bizonyos verseire és versciklusaira.¹⁴ (A Sgraffito története a reneszánsz korába

¹⁴ Térey lírájának némely vonulatában – így a *Sonja*-kötet legtöbb ciklusában, az *Ultra*-kötet A. B. F. R. A. címet viselő verssorozatában és a még csak folyóiratban publikált legújabb versekben ezek a dimenziók: a személyes, a nemzeti érvényű s az általános emberi. Marno verseinek anyagához hasonlóan ezek a jelentésszintén széttördelten és igen finom utalások, asszociációk formájában merülnek föl; ha azonban már fölédzték egymást, akkor – még, ha mindvégig fragmentáltak maradnak is – az olvasás idejére megmaradnak érvényesnek. Éppen ezért, hasonlóan Lanczkor Gábor „természetverseinek” versépítkezési módjához sokkal inkább kiegészíteni, megtámogatni, s nem akadályozni látszanak egymást.

A versbeli, az önmagával való szembenézést vállaló szelf az A.B.F.R.A-ciklusban például legalább három, koncentrikusan szűkülő csoportot jelöl ki maga számára (a személyes sorson túl). Az ország, a család és a felekezeti közösség tér- emlékei adják a vershelyzet kulisszáit. Az, ami a nyelvi alany számára egy újabb (negyedik) koncentrikus kör, egy tágabb közösség (a magyar irodalmi hagyomány), amely hozzájárul az én definiálásához, az az olvasó számára egy további jelentésszintet („teret”) jelent, amelybe bejárása lesz a nyelv medialitásának köszönhetően.

Az *Ultra* verseiben és a még kiadatlan újabb Térey-versekben azonban a térkonstrukció a közösségi dimenziókon kívül egymást nem kiegészítő, hanem kioltó jelentésköröket is indukál. Mesterséges és elhagyott, ám antropomorfizáló, organikus metaforákkal és hasonlatokkal átszőtt tér közvetíti az időrétegeket, valamint a tájat leíró alanynak a jelenhez fűződő viszonyát. Természetes és mesterséges itt fölcserélődő képzetek, másrészt, mint ilyenek, a fikció láthatóvá tételéhez, vagyis természetes/valódi és mesterséges/írott összemosódásának tudatosításához vezetnek az értelmezői tudatot.

Borbély Szilárd *Halotti Pompa* ciklusai és *A Testhez* kötetek némely darabja, de már az 1996-os *Berlin, Hamlet* is ebből a szempontból Marno versépítkezésével tartanak rokonságot. A *Halotti Pompa* versciklusában egy-egy adott jel különböző műfaji dimenziók jelentéshálózatába ér bele, ezek között oszcillál. A könyv második kiadásának három ciklusának, a *Nagyheti Szekvenciáknak*, az *Ámor & Psziché-Szekvenciáknak* és a *Haszid*

nyúlik vissza, a technika legismertebb remekei az e korszakban emelt épületek vakolt homlokzatairól valók. A sgraffitóban két különböző színű réteget festenek egymásra, majd a felső réteg bizonyos részeit lekaparják, ledörzsölik, vagy felkarcolják, miáltal az alsó festékréteg kiadja a mintát.) Kovács András Ferenc több vers-ének címében műfajmegjelölésre alkalmazza a *grafitto*-fogalmat, leginkább a falfirka, bevésés, karcolat jelentésekben.¹⁵ Itt fontos megjegyezni, hogy a sgraffito kifejezést nem a metaforikus értelemben vett palimpszeszt helyett, annak jelentéskörére használom. abban az esetben ugyanis az eredeti, de már kikapart írás is fölsejlik az új szöveg alól, miközben az új szöveg folyamatosan olvasható. A sgraffito fogalmával a kizárást, összeférhetetlenséget szeretném érzékeltetni, hiszen Marno költészetében értelmileg kizárják egymást az egyes szemantikai rétegek, illetve töredékeik.

Szintén a hermetizmus és az új tárgyiasság irányába húzza lírikusainkat a népképviselőiség elvi tagadása, tehát az, hogy a (verset) beszélő szubjektum deklaráltan nem egy közösség helyett beszél. A kortárs magyar lírának az új hermetizmus és az új lírai tárgyiasság jegyeiben hasonlóságot mutató szövegei (vonulata?) történetileg éppen nem zárják ki, hogy közösségi, társadalmi kérdéseket is fölveessenek¹⁶, s ezt meg is teszik a Marno-versek és Térey lírai ciklusai.

Borbély költészete mint templom kínálkozik a megidézett kultúrhagyományokkal való találkozásra. A kereszténységet és a zsidóságot történelmi és kultúrhagyományok szempontjából fogalmazza újra költészetében úgy, hogy befogadóit aktív részvételre hívja egymástól szétvált kultúrtörténeti jelhasználatok összevetéséhez-összeegyeztetéséhez. Térey etikusnak¹⁷ titulálható vershangja az *Ultra* lapjain különböző hatósugarú szellemi közösségek részeseivé avatja olvasóját.

Szekvenciáknak komplex szerepe van, mivel ezek különféle jelhasználatok, mítoszok indexei; egyben az irodalmi hagyomány különböző modalitásait képviselik. A kötet rendkívüli teljesítménye, hogy a különböző mítoszokat és a mítoszokhoz tartozó szimbólumokat egy tükörszerkezetben kölcsönviszonyba lépteti. Így azok elemei előre nem látható módon összekapcsolódnak vagy felelnek egymással, kibillentve ez által a maguk kezdeményezte ritmust.

¹⁵ Kovács András Ferenc: *Cloaca Maxima Grafitto cézári köztűcekből; Falfirka Seneca síremlékén; Római grafitto Tiszatáj*, (2002. október): 23-24.

¹⁶ Kenyeres szerint „a látszólag ember nélküli versvilág éppen az embertelenség ellen kiáltott. Nem antihumanizmus rejlett benne, hanem egy megnövekedett erkölcsi felelősség keresett félreérthetetlen kifejezőmódot általa.” (KENYERES Zoltán: uo. 27.) Kulcsár ugyane jelenségről: „a személytelenítés eljárásával őrizték meg a személyiségértékek európai hagyományának orientáló folytonosságát.” (KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 56.)

¹⁷ A költői én fölismer, kérdez, deklará, és az olvasó – miközben a szöveg ily módon állásfoglalásra készíti – kialakít valamilyen viszonyt a versben szereplő hajdani szellemi terekhez. Közben pedig zavarba is jön, hiszen a versbeli hang kijelentéseit, reflexióit folytonosan fölülírja a nyelvi regiszterek váltakozása, vagyis a vegyes hangnem.

Marno verseiben, miközben a jelentés és a szubjektum megalkotásának-megalkotódásának lehetetlenségével szembesülünk, az emberi közösség(ek) témája vissza-visszatér.

A képviseletiség szavunk azonban *A semmi esélye*-kötetben radikális módon átértékelődik. A másik arcának/képének hordozása (tehát a másikkal való azonosulás), ugyanígy a tökéletes reprezentáció a Narcissos-mítosz Marno által levont tanulságai alapján nem csupán kivitelezhetetlen. Narcissus vágyának inverzére Marno színre viszi azt a vágyat is, amely az azonosításoktól, a vers képviseletiségétől is szeretné megszabadítani a szubjektumot és a nyelvet. Az implicit költő a *Névleg* című versben leháтанá verséről a személyes és a létre vonatkozó referenciákat.

bújnánk végre a nevünk mögé végleg,

.....
hová nem lát be olvasó, sem olvasni-

való nem hordja folyamán a képet,

fölebe hajolván fejünk a Léthnek.

Csakhogy a hasonló alakúság (Léthe-lét) két ellentétes dologra: a létezésre, illetve az alvilág, a halál folyójára utal, amely felejtést hoz a fölebehajlónak. A Léthe fölé hajló fejünk a vers kontextusában az irodalomra is vonatkozik, így a Léthe fölé hajló fej a versolvasóra. Ekképpen egy olyan vágy is kiolvasható a sorok közül, amelyik ezt mondja: bárha a felszín megszabadítana attól a kényszertől, hogy szembesülve vele folyton a mélységbe nézzünk/lássunk. Ugyanez a sor a szubjektum önfelejtését (halálát) is bejelenti, ha a mozdulatot a beszélő szubjektumra, illetve az alvilág folyójára vonatkoztatjuk. Ha pedig az *olvasni-Való* tagolás alapján a *Valót* külön szóként vesszük, további társításokat is végrehajthatunk, így akár a létező és a létező fölötti kapcsolatokra vonatkozókat

A *Tereld* című költemény az azonos című ciklus egyik darabja. Ars poetica gyanánt olvasva a népképviseletiség tagadása és az arra való fölszólítás egyszerre. Azonban, míg Weöres a közösség meglétének hiányára hivatkozva dobja el magától a pásztor attribútumát, a pásztorbotot („Elvették nyájamat. Bánjam-e? [...] Botom eltörött” [*Merülő Saturnus*]) s vele a szerepet: „elkergették nyájamat, botom is elhagytam”, addig Marno költeménye azáltal válik radikálisabbá, hogy egyrészt lebegtetve hagyja a nyájjal való foglalatoskodás szükségszerűségét – mert például a nyáj oldalba rúgása éppannyira lehet az elutasítás, mint amennyire ellenkezőleg: a terelgetés, a büntetés vagy a noszogató gesztusa –, másrészt szándékosan nem vezet végig omnipotens pásztor(költő)ként

egyetlen argumentáción sem, nem fejt ki egyetlen följánlott nyelvi-művészi cselekvéslehetőséget sem. Maga a cím is egy olyan felhívás része, amelyik eltérően a közkeletű magyar szókapcsolattól nem a nyáj terelésére (cselekvő népképviselés), hanem a nyájról való beszédre (nyelvi képviselő témaként választása) noszogat. A vers agyonhasznált és sokjelentésű toposzokat szerepeltet (csont, kert, ördög, harangszó stb.) s épp annyira olvasható Jézus ördögűzésének a (pl. magyar nyelvű) közösségre vonatkoztatható allegóriájaként (vö. A gadarai megszállott története), mint amennyire (a motívumháló egy másfajta összecsomózásában) haláltáncversként. A kiüresedett, közhelyessé vált képek monotonijája ezek (külön irányokba) terelgetése monotonijának segítségével válik újra izgalmassá.

Különösen a két utolsó verseskötet fényében kell kiemelnünk a Marno-líra egyéb, fontos örökségei közül Weöres Sándor *Psyché* című művét. S azért már ebben az összefüggésben, mert ez a szöveg is mutat némi hermetizmust. Egyrészt áttételesen, Ungvárnémeti *Nárcisz, avagy a gyilkos önszeretet* címet viselő drámájának jelhasználatától kölcsönözve, másrészt attól az eljárástól, amely ezt a vendégszöveget egy olyan tükröztető szerkezetbe illeszti, amely egy továbbgondolt változatában visszaköszön a Marno-ciklusok konstrukciójában, mintegy láthatatlan vázként fogva össze a verseket. A konstrukció és amellet a mítoszinterpretáció utánérzéseire nem csak a Nárcisz-név és a tükör-motivika, hanem a vissza-visszatérő pillangó-motívum, Psyché attribútuma is utal.

A TÜKRÖSZERKEZET

A tükröztetés, tükröződés nyelvi megvalósulásait a szimbolika (tehát alapvetően a jelentés), a logikai szerkezet, a grammatika kisebb-nagyobb egységeiben is vizsgálhatjuk. Mindkét esetben alapvető mozzanatként kell egymáshoz kapcsolódnia két szerkezeti elemnek: az ismétlődésnek (azonosságnak) és a megfordításnak (ellentétnek). A tükör egyfelől mindent befogad, másfelől mindent visszatükröz. E mozzanatok létrejötté pedig valamely tükröztető felület/tengely – a tükröztetés pillanatában általában és szükségszerűen észrevétlen – jelenlététől függ. A tükröződés esélye a fizikai világban és mentális szinten is a tükröztető felszín észrevétlensége, „láthatatlansága”.

Marno János költeményei a tükörhatás gazdag szimbolikájának irodalomtörténeti, képzőművészeti és vallási vonatkozásait tág spektrumban használják föl, úgy diakron, mint szinkron szerkezeteket alkotva belőlük. Az Anna-versek tükör-motívumai éppúgy allúziójuk a tükör bibliai isteni igazság-szimbolikáját, mint ahogyan attribútumként Venus kéjvágyát vagy az igazság

emblematis figuráját is megidézik. A tükör-toposz e költemények kontextusában fölillant továbbá a széteső világ, a szétbomló személyiség modern fölfogására tett utalásokat is.

A semmi esélye költeményei azonban nem rekednek meg a szimbólumháló adta lehetőségek kiaknázásánál: a nyelv retorikai mélyszerkezetébe kötik bele az egyébként is komplex jelentéstani szerkezetet alkotó jelentésegységeket. A fordított tartalmi és szerkezeti párhuzam a tükör-hatásnak csak az egyik nyelvi-szintaktikai megvalósulása. (A párhuzam retorikai alakzata maga is egyfelől a hasonlóságon, másfelől az ellentétességen alapul, ahogyan a tükröztetés.) Ennél sokkal átfogóbb, s a nyelv több szintjébe hatol az a jelenség, amely a mindenkori olvasó és a versek formálta szubjektum portréja, az arc (Nárcisz, Anna) között a tükörjáték pillanatnyi narcisztikus eseményeként, ugyanakkor ennek az illúzióknak a lerontása révén létrejön, vagyis létrejöhet.

Anna: tükörmodell

A semmi esélye című, 2010-es kiadású kötetben hét ciklusra duzzad a *Nárcisz készülben* (2008) még csak periférikusnak, ám annál ígéretesebbnek látszó Anna-versek sorozata. A ciklusok verseinek címe és kezdőszava (kevés kivételtől eltekintve), ekképp gyűjtőneve is a palindrom személynév: Anna. A visszafelé olvashatóságnál lényegesebb az alakzatban rejlő szimmetria-mozzanat: vagyis a képzeletbeli tükörtengely, amely mentén a szóalak kettéosztva két azonos jelsort ad ki. Az Anna-jelsor alaktani tulajdonságánál fogva alkalmassá válhatott arra, hogy mottója, egyszersmind magja legyen a Nárcisz-kötetben, sőt, már a *Daidalban* megkezdett Marno-féle költői tükörjátéknak. Ott az Otto-jelsor, amely szintén palindrom személynév, töltött be hasonló szerepet néhány vers erejéig. A tükörszerkezet tehát már egyetlen szóalakban készen áll. *A semmi esélye* felől visszatekintve kétséget kizáróan ezen alaktani mottó köré szerveződik, természetesen a ciklusszerkezet összetartó erejéből is táplálkozva, ez a sajátos alak- és jelentés-tükröztető költői program, amely ilyen módon, az Anna-versek hosszú sorával kibővülve a Nárcisz-ciklusokat is magába nyeli. Az új kötet a jelentés szintjén már túlnyomóan ezt a nyelvi-retorikai megoldást teszi témává változatos és homályos, egymásra kasírozott vershelyzetekből indítva el a beszédet. Anélkül, hogy ugyanezen a szinten le kellene mondanunk e tükröztetés, illetve e tükröztetés reflexiójának filozófiai és pszichológiai vetületeiről.

A Marno-féle tükörtengelyek hozzávetőleg „belülről kifelé”, tehát a vers mikro-egységeitől a textus tágabb dimenziói felé tartva különböző nyelvi szintek között (szóalak, szimbolika, vizuális elrendezés stb.) látszanak húzódní. Versszövegek fizikai képe között is előfordul az ismétlés-kifordítás szerkezete – lásd a *Kétfás* című verspár az *Az ellentétek* és *Az ellentétek* azonos alcímű darabjait az

ív két oldalán –; vagy egyes összetett képek retorikai-logikai szerkezetében.¹⁸ Az egész kötet pedig mintha Weöres *Psychéjét* tükrözné vissza nemcsak a tükröztetés poétikai-retorikai eljárásának megismétlésével, tehát szerkezetvariánsként, hanem a Nárcisz-mítosz „megfordított” értelmezésében is. (Erre a retorikai-szemiotikai összevetésre ezúttal nincs módom kitérni.) Ha *A semmi esélye* szubjektumait próbáljuk az egymásra fordított tükörök szerkezetének modelljében megalkotni és e szerkezetet eszerint leírni, akkor a következőképpen lehetne rögzíteni a tükörtengelyek sorát. Az Anna-név belsejében, azután a férfi és női versszereplő (Nárcisz és Anna) között, Nárcisz és tükörképe között, a vers hangja, azaz a versszelf és Nárcisz között, és némiképpen – természetesen – a költő és Nárcisza között húzódik tükörtengely. Így modellezhetnénk a szubjektumok közti (függőleges vonalakkal jelölt) választóvonalakat:

/(*An:na* ; [*Nárcisz*] ; *Echo, víztükör*] ;) *versszelf* ; /*Marno mint implicit szerző*

Anélkül, hogy a pszichoanalízis tükörstádium-modelljét teljes egészében rákényszeríteném egy irodalmi szöveg – természetéből adódóan is – szerteágazó jelentésköreire, érdemes kitérni e pszichológiai műszó néhány mögöttesére azért, hogy a pszichoanalitikus irodalomelmélet költői továbbgondolását, Marno sajátos mítoszinterpretációját és egyben az elmélettől való távolságát is rögzítsem.

Ugyanis nemcsak a Nárcisz-név, hanem az utolsó kötetben túlsúlyba került Anna-név is több irányból a *tükörstádium*¹⁹ elnevezésű pszichológiai jelenséghez kapcsolódó ismereteinket mozgósítja egy jelentéstulajdonító folyamatban. Egyrészt a tematizált tükör/tükörződés-motívum metaforikus

¹⁸ Erre példa az utolsó lírai darabban a paplanos, üres ágy képzete, amelyet a vers második felében a felhőkben úszó hold ismét meg allegória gyanánt. Az első rész Anna-hiányát áttételes módon, szinekdochikusan és metonimikusan sejteti, míg a második részben a hold-toposz szöveggörnyezete ismét valami (a másik? a nő?) hiányára enged következtetni. „Legyen elég egyelőre odafenn / az égen a hold”. Egy másik példa csak említésként az *Anna mint forma*, melyben a költő az ég és a víz motívumait tükröztette.

¹⁹ LACAN, Jacques: A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, Budapest: Thalassa (1993. február): 5-11. Franciául: Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Revue française de Psychanalyse XIII., Paris, 1949. 449-453 LACAN, Jacques: Funktion und Feld des Sprechers und der Sprache in der Psychoanalyse, in: *Schriften III*, S. 71–169. Hermann Zoltán hozzát teszi, hogy „a mitológéma antik értelmezési hagyományaitól sem volt idegen a történet nyelvre orientált, esztétizáló olvasata: néhány értelmező parafrázisban Nárcisz egy a *költészet* forrásának tekintett boiótiai patakban látta meg saját tükörképét.” (HERMANN Zoltán: Utószó, in: UNGVÁRNÉMETHI TÓTH László: Nárcisz avagy A' gyilkos önn-szeretet, Budapest: Ráció, 2005, 87-110. ltt: 102.

irányából, azután a vershelyzeten keresztül – mivel Anna vershősként Nárcisz, a tükörszínház szimbolizáló alak tükré, női párja, aki több szövegben reflektál Nárciszra –; valamint az anya-gyermek-kapcsolat egy irodalomtörténeti allúzióval (Édes Anna – édesanya) elérhető, majd (közvetlenül) referencializálható motívumából kiindulva.

Az anya a pszichológia kutatások alapján az első tükör az ember számára, az első lény a gyermek életében, akitől meg kell különböztetnie magát, s akitől következésképp először elidegenedik. A vershelyzetek tehát az Anna-figura anyai vonásait aligha véletlenül domborítják ki. Az *Anna együtt*-ciklus első három darabja is fölillantja a „gyermekkor *linóleumi* színhelyeinek” megidézésével (*Anna hosszú végtagjaival hadonászva*) az anya-gyermek viszony mindennapi helyzeteit (leckeírás, reggeliztetés, mosdás). Ez az anya azonban, ahogy ezt később részletesen is megindokolom, nem teljesíti be hivatását (tükörszerepét): „[...] tekintetünk anyánkét kutatva / megállapodjék egy felhőén: anyánk / füstbe burkolózva a fehér szekrényt / nyitja; ott a sterilizátor edény”. Akár azért, mert nem válik anyává, akár azért, mert fiát – több értelemben is – kasztrálja.

„A lacani *tükör-stádium* és a lacani *imago*-fogalmak egybevetése azt mutatja” – írja Hermann Zoltán Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz*-drámájának utószavában – „hogyan az önmagát egy rajta kívül álló képben először felismerő szubjektum (*sub-jectum* mint ennek a külső »képnek« az alárendeltje, »alattvalója«), azaz az *imágók* folyamatos képződésének során létrejövő *nyelv*, a *nyelvi performancia* átveheti a tükör-fogalmak szerepét. A nyelv és birtoklásának lehetőségei annak az idegen tapasztalatnak a működési terepévé válnak, amelyben az *én* önmagát látja. Így az *én* és a *külvilág* közötti határvonal is inkább elhatárolódási folyamatként, az *én* nyelvileg megjeleníthető történeteként gondolható el, és itt éppen a Nárcisz-mitológémák struktúrája tárul fel; vagy másképpen: a mitológéma éppen az *énre* való ráismerés – még egy, a XVIII. századira visszamenő líraelméleti megfontolásból is – esztétizált történeteként jön létre.”²⁰

Marno János Annája, némileg hasonlóan Esterházy Péter „Édesapám”-szóalakjához a legkülönfélébb asszociációkat gyűjti magába. Ezek a jelentések azonban szépen egymásba kötöttek, közös jelentéshálózatot alkotnak, s korántsem olyan rendszertelenek, mint a *Harmonia Caelestis*ben. Egy részük változó mélységű és közvetettségű irodalmi utalás, így az Anna Frankra, Anna Kareninára vagy éppen Anna Bloomra vonatkozatható allúziók. Még egyazon versfüzéken belül átértékelődhet az anya-gyermek-viszonyra vonatkozó föltevésünk, és inkább a férfi-női princípiumra vonatkozó szexuális-filozófiai jelentésmezők kerülhetnek előtérbe. Az Anna-jelsor azonban akár anyaként, akár

²⁰ HERMANN Zoltán: Uo. 103.

szerelemként, akár egyéb konnotációkat sejtetve kontextualizálódik, minden helyzetben fölveszi egyrészt a vágy tárgyának szintén lacani kidolgozású szerepét (*objet petit a*), másrészt a reflexió, a külső tekintet funkcióját. Az Anna-figura tekintete – metaforikusan szólva – beszédes, beszéde pedig – anyai nyelvként – a szimbolikus mezővel való első találkozás. Az anya nyelve, így Anna megnyilatkozásai Nácisz tevékenységére vonatkoznak, és ez pontosan az a nyelv, amelyből Nácisz identitása pszichoanalitikus értelemben, illetve ennek allegóriájára: retorikai értelemben fölépülhetne. *A semmi esélye* ciklusaiban éppenséggel fordítva történik: Nácisz tematikusan is szétesik, és motivikusan is darabjaira hullik.

A lacani modell szerint a másik pillantásából (a tükörképéből) az én egésznek látszik, a részek összeállnak, és létrejön a tükörképpel való azonosulás, amely szükségszerűen elidegenedéssel is jár, mivel a tükörben látott alak nem egyezik az én saját tapasztalatával. „Anna // víz, melybe bele se léptél még és már / mélyül alattad, gyűrűt vonva köréd.” (*Anna víz, melybe bele se léptél még*). Az idézett sor az Anna-jelsort a Nácisz-mítosz kontextusában egyszerre helyezi a tükör státuszába a víz-metaforán keresztül, ruházza föl a női princípium funkciójával (az elnyelés, befogadás állandó motívuma!) és sejteti meg az „elnyelés”, beszippantás toposzaival a folyamat destruktív voltát (az elnyelés-motívum más szöveghelyeken éppenséggel vágyott mozzanatként szerepel).

Az Anna-jelsor azonban elsősorban, még a tükörstádiumot allúzionáló szerepe előtt (de azzal párhuzamosan is), a vers (és a vágy) elérhetetlen tárgyaként funkcionál. Alany és tárgy ugyan már a *Nácisz készül* verseiben hasonlóknak tűntek, de már ott sem voltak azonosak, ahogyan a mítosz is értelmezhető az önmagától fájdalmas különbözésbe esett szubjektum történeteként.²² A mítosznak ezt a szorongást keltő mozzanatát, melyben Nácisz minden tárgyra csak pótlékként tekint, inkább Lou Andreas-Salomé (*Narcissmus als Doppelgängerung* 1921) hangsúlyozza, míg Lacan inkább az esemény örömjellegét. Mások között az *Anna Bloom* című dadaista vers már irodalomtörténeti előzményként megvalósította az önmagát kiüresítő forma: a *talált tárgy* mutatványát. A *Nácisz készül* Nácisz-figurájával/hangsorával sikerült ezt Marno Jánosnak is, esztétikailag-poétikailag is meggyőzően, számos jelentéstopplettel gazdagítva kiviteleznie. Az Anna-ciklusok tulajdonképpen már csak megismétlik az eljárást: tovább viszik azt egy új névre, egyszerismind továbbépítik a Nácisz-mítoszt. Az Anna-versekben ugyanis szintén hangsúlyos lesz a jelsor jelsor volta, formai jegyei,

²¹ Így, a következő idézetet szó szerint értve egy feltételezett konnotáció és denotáció szétválasztása eleve lehetetlen vállalkozásként látszik, hiszen a szó szerinti értelem adja a vers önreflexív síkját, míg a szubjektumok státuszára vonatkozó információk akár járulékosnak is tűnhetnek. „Anna elvált asszony, és nem is / menne hozzá senkihez többé, mondja. / Náciszról pedig fölösleges volna / külön szólnom. Maga tekinti magát / senkinek, akit egy hajszál választ el / attól, aki Anna után bomolna.” (*Mert Anna együtt őszül idén a tájjal*)

mondhatni: felszínszerűsége („Anna // mint forma s a forma mint tartalmaink / fojtogatója [...]” – ez a sor már chiasztikus szerkezete miatt is önnön formájára hívja föl a figyelmet!; „Anna // magába merülve lebeg [...]”), s ezen keresztül alkalmisága, amely alatt most a költészet tárgyának keretlenségét, váratlanságát értem.

A költészet tárgyának keretlenségét az Anna-ciklus olyan további sorai illusztrálják, mint: „Mert // vaktában bukkantak fel, egymásba / botolva menten” (*Mert Anna együtt őszül idén a tájjal*) vagy „Anna // hirtelen, mintegy skatulyából elő-/ húzva toppan elébünk [...]” (*Anna, hirtelen, mintegy skatulyából*). Az *Anna őszül, és elvizesedik a húsa* című szöveget érdemes lesz a két szempontból tüzetesebben szemügyre venni: benne az Anna-név talált-jellegét és a vers tárgyának önreflexív jelenléte egyszerre érzékelhető.

Rögtön szemet szúr a versközépi furcsa mondatvég, amelyet akár nyomdai hibának is vélhetnénk, mivel a mondatvégi írásjel egy névelő után következik. Figyelembe véve azonban a pszichoanalitikus jelentésmezőt és a kontextust, ezt a kis *a*-betűt akár az *objet petit a* kis *a*-jának is fölfoghatjuk. Sőt, az Anna tulajdonnév köznevesítésének. A vershelyzet szerint Nácisz éppen Anna felé tart. Úgy is értelmezhetjük: az alany keresi a tárgyat. Ámde csak formát talál, üres tartályt. „[...] hajnalban át akart / hajtani rajta egy óriás **tartály**kocsival a. Nem volt arca. A **tartály** / ellenben vajszerű” (kiemelés tőlem – HA). Vagyis, Anna próbált áthajtani Náciszra egy üres tartálykocsival? Az arctalan tárgy, az üres (arctalan) forma „akcióba lép”, s mielőtt az alany (vagy a vers) tárgyat lelne magának, már-már elgázolja az alanyt. Ismét a váratlanság mozzanatába ágyazottan. Másképpen egészítve ki a hiányos mondatot, s fűzve össze a motívumokat arra juthatunk, hogy *Nácisznak* nincsen arca. Még. Hiszen nem sikerült tárgyat, tükröt lennie, amelyben föllelhetné önmagát. „Nyárs utca, a fejében [...]”. Vajon kit-mit szúr föl; ki-mi akad fönn azon a nyárson? A könyv utolsó költeménye megismétli ezt a szerepet rögtön az első sorban: „Anna tartalmat lop az életünkbe éjtnap”, és azonnal hozzátapasztja (a mondatnak csupán az egyik lehetséges szintaxisát választva) Anna másik jellemzőjét (nyelvkritikai szempontból helyesebb funkciót mondani), a kritikus, elidegenítő magatartást: „Nem fekszünk neki épp sehol”.

Az Anna-jelsor másik, elidegeníthetetlen funkciója egy reflexív szubjektum színrevitelében állapítható meg. A kötetek és ciklusok rendjében szemlélve a figurákat/szubjektumokat azt mondhatjuk, hogy Anna genezise Náciszéhoz kötött és viszont. Nácisz pillantása fölépíti Annát („Anna született Szalainé a szemünkben” – Lacan elképzelésében ez az imaginárius mezeje), és még ugyanabban a pillanatban Anna tekintete elidegeníti Náciszt önmagától („Anna [...] lucskos lámpafény gyanánt”). A versszelf nézőpontjából tekintve a tárgyra, Nácisz teljesnek tetszik: egy névvel és cselekvésekkel rendelkező szubjektum, míg Nácisz önmaga számára csak részek halmaza

(„mintha mégsem volna / egészen magánál” [*Anna zavaros s nagy*]; „Anna [...] bomlásunk tanújaként”; Anna kritikus szubjektumként viszonyul Nárciszhoz, s így keletkezik, ebből a hiányból a vágy. „Anna metsző tekintete a lapon, melyet / az éjjel róttunk tele.” (*Anna metsző tekintete a lapon*); „Anna // hevesen bírálja piszkozatunkat” (*Anna hevesen bírálja piszkozatunkat*). „Anna // fitymálja szárnyaló szavunk” (*Anna fitymálja szárnyaló szavunk*); „Anna //fúj Nárciszra” (*Anna fúj Nárciszra*).

Marno költészetének reflexivitása a versírás fizikájába, a versciklusok, a nyelv mélyszerkezetéhez vezet el bennünket. A *semmi esélye* az eddigieknél még készségesebben szállítja az írás folyamatára, a nyelv működésére/természetére vonatkozó megállapításokat, s az ars poétikus megjegyzéseket. Annyival könnyebb most az értelmező feladata, hogy a már eddig is mindig többértelműségben jelen lévő, legtöbbször egyes szavak-szókapcsolatok poliszémiájába és a sorok szintaktikai variálhatóságába csomagolt metasint (azaz a vers keletkezését tárgyaló mondatrészletek és képek) olyan magyar szólások és szállóigék talajából nőnek ki, amelyek maguk a beszéddel és a látással, illetve a hozzájuk tartozó érzékszervekkel kapcsolatosak. Ezek a szállóigék gyakran már maguk is egy-egy nyelvfilozófiai, pszichológiai-antropológiai probléma lenyomatai. A költői eljárás rendszerint az, hogy a nyelvvel kapcsolatos poliszémikus kifejezés képi eleme egy, a versben hátrébbálló másik szólásba visz át, annak képi eleméhez csatlakozik, míg az egyikben elvont, a másikban már konkrét tárgyiasságában szerepel. A Marno-versek reflexivitása tehát mélyen magyar gyökerű, fölhasználja a magyar nyelvben retorikailag hagyományozódott nyelvreflexiókat is, így aligha kérdés, hogy a Marno-versekben adott jelentéstani dilemmák is sajátosan magyar jellegűek. S nem csak a nyelv etimológiájában megőrzött sajátos nyelvszemlélet miatt, hanem a ciklusok mítoszreceptiójában is, hiszen Marno *A semmi esélyében* a magyar irodalom egy csúcsteljesítményének, a Psychének (illetve a Weöres által fölhasznált, négyszáz sorral megkurtított Ungvárnémeti-műnek) mítoszinterpretációját halássza elő s hasznosítja az irodalomtörténetből, szimbólumhálóját latba vetve.

„Nyargalván szerelem után”

avagy a Psyché-vágy és az Anna-hiány

A mítosz bekebelezése – jóllehet beszélő és leírt én éppenséggel rokonítható – nem a lírai ének e megkettőzéséből és önreflexív beszédhelyzetéből adódik, hanem az emlékezés (a mítoszra és korábbi énekre) tevőleges, másoló szerkezetéből: „hanyadszor másolod, mire más vesz elő” (*Koromszakadtáig*). Marno előveszi, másolja, és elferdíti a mitikus történetet: Nárcisz testi

szenvetésekének jelenetezésén keresztül foglalkozik a teljesség hiányával. A mítosz mindenkori struktúrájával rokon az az eljárás is, hogy az ellentétes fogalompárok pólusai át- meg átcsúsznak a másik jelentésmezéjébe.

Nárcisz „szemében maga az idegen test” – olvastuk a Nárcisz készül lapjain. „Megmerítkezik, a tulajdon / arcában, mely arc / éppenséggel / nem mond neki semmit.”(*Nárcisz készül*). Mintha minden megvonná a híradást arról az én-ről, amelyre Nárcisznak csupán hasonlatai vannak. Hiába szólítja meg második személyben (önmagát), vagy írja le őt harmadik személyben a versek titokzatos, Nárcisznak is tulajdonítható, tőle mégis elkülönülő hangja: nincs válasz. Csupán a tulajdonnév és a hozzá kapcsolódó egyéb jelsorok jelentésmozgását próbálhatjuk meg nyomon követni, ezek viszont minduntalan kizökkentik egymást, megzavarják az összefüggéseket: egyik a másikat. Egyetlen gondolatmenet sem vihető végig tisztán, zavartalanul: a Nárcisz készül a már hamissá vált és zavaros fogalmak, képek kutatásának, megpillantásának és szétzilálódásának metapoétikus *kép*-regényének tetszik. A versek maguk is tematizálják ezt az értelemmozgást (miközben ez még nem egyenlő a megvalósítással):

Nála

*Persze nemcsak elvakultságról van szó,
hanem más szempontról is, s nem csupán
egy másról, hanem több más és megint más
szempontról, melyek ismét egy más szem-
pontból természetszerűleg kioltják
egymást, a megvilágosultság hamis
fényébe vonva a vak sors tényeit.[...]*

A forma zárt (szigorúan tizenegy szótagos sorokból álló tizenkétsorosok füzereiből áll a kötet), kellőképpen szigorú: lexikájában és szimbólumhasználatában is szikár ahhoz, hogy a tükröztető nyelvalakítás föllazíthassa, át-meg át szellőztethesse a nyelvi alapanyagot. A tükörkép-

variációk azután azt érik el, hogy egy-egy jelentés hol föltámad, hol kioltódik, majd visszamenőlegesen ismét föltámad. Ennek a variációkat tükröztető folyamatnak az ismétlődése az, tehát a tükörbe pillantás előtti és utáni **hiányé**, kudarcé, amely az Anna-versek központi tükörtengelyét kijelöli. (Szemben a két hiányállapot között húzódó vággal [a közvetítődésé, a reprezentációé], amely Weöres könyvének szerkezetében kap nagyobb hangsúlyt.) A hiányzó mondatrész vagy logikai kapcsolat tükröződik újabb és újabb tárgyakban, hétköznapi képekben. S a mozgó, egymásba fordítható tükröknek e játéka, e változatos felszín ugyanakkor alkalmas arra, hogy messze távol tartsa a monotóniát.

A következő versben az Anna-versek hiány-mozgását a szintaxison, a grammatikán és a szöveg retorikai-motivikai vonatkozásaiban nyomon követhetjük nyomon.

Gonddal

*viszi szájához az ételt, de ott már
türelmét veszti, falánkságán nem bír
úrrá lenni. Rabja fogának. Nyelvét
is az tartja fogva, mint szót, melyet
elharapva – még akárhányszor el fog
ismételni. Mintegy visszhangozni csak-
nem. Annyit tesz, más szóval, hogy míg
az egyik felé kioltva találja
most a nyelvén, a másikat mindjárt a
szívében ébreszti. Félelmet kelt, úgy-
mond, magában. Minthogy élelmével a
halál egy életre belétemetve.*

Ebben a darabban az evés, az élet-halál, a félelem (gond), a fölszítás és kioltás valamint a beszéd motivikája vetül egymásra és keveredik el. A vershelyzet mindössze csak az evés vázlatos helyzete („viszi szájához az ételt”), ám rögtön a címadó lexéma jelentése kettéágazik (*akkurátussággal* illetve *gondterhelten*) és így egyfelől a múgond, másfelől az aggodalmaskodás asszociációi felé terel. A következő mondatban („Rabja fogának.”) a hiányzó alanyt három különböző jelsor is betöltheti a szintaxis alapján: lehet az étel, lehet az egyes szám harmadik személyű ágens, de akár a falánkság, az evés is. A rákövetkező mondatok végképp különböző irányokba spriccelik szét az értelmet. A beszéd és az evés motivikája elkeveredik és széttart. „Nyelvét is az tartja fogva, mint a szót. Melyet / elharapva – még akárhányszor el fog ismételni.” Az „elharapás” természetes értelme az ételre vonatkozik, ugyanakkor egy szólásban „elharapni a szót” a beszéd hirtelen megszüntetésével és visszavonásával jár. A beszéd maga az ismétléshez utalva mint a szavak visszhangozásának (ld. következő sor) monoton, céltalan és kiúttalan folyamata konstituálódik. A mondattagolásból következik, hogy az „elharapva” lexéma a „nyelvére” lexémára egyaránt vonatkozhat. Ez maga szintén legalább két jelentésre ágazik: a testrész fizikai sérülésére, ám – a szöveggörnyezet inspirálta asszociációban – a beszéd szándékos megszüntetésére, visszavonására is. A „fog” jelsor azonos alakúsága a „fog”-segédigét és a „fog”-főnevet mindvégig egyszerre tartja játékban. A „Rabja fogának”-mondat így akár úgy is fordítható: rabja jövőjének, a jövőnek. Ha a fog-jelsort ekképp interpretálva vonatkoztatjuk a következő mondat „nyelv”-szavára („mintegy visszhangozni csaknem”), akkor a jelentés így módosul: az alany nyelvezetét, beszédmódját a jövő idő határozza meg, esetleg az korlátozza. A „nem bír úrrá lenni” szólásmondásos idiómát (axióma szókapcsolat) a „fogva tart”-idióma ellentételezi. Ugyanakkor a mondat értelme szerint itt ismétlődő gondolatszerkezettel számolhatunk (nyelvét is az tartja fogva).

Következésképp a szöveghelyen a lexémák grammatikai és szintaktikai vetületében valósul meg a tükröztetés mint strukturális eljárás: a tükröztetés mint struktúra: a tükröző a tükröztetett tárgyat egyszerre ismétli, ugyanakkor annak csupán egy variációját nyújtja, hiszen meg is fordítja: tükörképét adja. Míg tematikusan az ismétlés monotóniája van terítéken, addig a grammatika hétköznapi szavak és unásig ismételt szimbólumok újrahasznosítását viszi végbe, mégpedig a lehető leggazdaságosabban. Világos, hogy a tükröztető eljárás ez esetben nem (vagy nem csupán) valamely szubjektumra vonatkozó identifikációs kérdés, hanem a *változatosság* eszköze. A gyönyörködtető változatosság a tárgyias-intellektuális költészet hagyományát szándékosan földéztető szikárság talajára alkalmazott „recycling-technológia”. Az unalom ellen.

A szóban forgó költemény következő sora a *visszhangozni*-szavunk etimológiájában az ismétlő, visszatükröző viszonyra/szerkezetre utal, s a *másszóval*-kötőszavunk szó szerinti jelentését is játékba hozza. Ez a *visszhang* szavunkkal együtt immár filozófiai síkra tereli a reá vonatkozó

mondatjelentést: a „más szóval mondani ugyanazt”-lehetőségességének kérdéséig. Itt újra visszakapcsolódhatunk a monotonitás-képzetekhez. Anélkül, hogy a további képeket is aprólékosan elemezném, megemlítem, hogy azok ismét az evés, s a nyelv körül forognak. Közös bennük a folytonos újakezdés folyamata, az élesztés-oltás: (ét)vágyé, mondásvágyé.

HOMÁLYOS (VÍZ)TÜKÖR

A víztükörről mint tükröző felszínről az derül ki e posztmodern poétika alapján, hogy meglehetősen képlékeny, megbízhatatlan közeg. Allegorikusan, ugyanakkor transzparens módon a nyelvi-retorikai közegről sem derül ki egyéb, mint az, hogy ingoványos, megbízhatatlan matéria, hiszen a jelsorok közötti poliszémia, enjambement, asszociatív kapcsolások jellemzőek rá. Egyfelől visszacsillantanak egy-egy, a szövegben tipológiailag előrébb álló, már azon a szöveghelyen is csak sugallatos jelentést, de másfelől szét is zilálják azt, amit már-már megragadnánk. Szétfolynak, szétterjednek a szavak közötti viszonyok, nem véletlen a fluidok és a nyelv közötti metonimikus kapcsolat. A jelsor alkalmi szerepének hangsúlyozása a nyelvi reflexióval karöltve – az imént idézett verskezdet maga is jó példa erre – Schein Gábor számára a hermetizmus jelhasználatának módjaként és ismérveként értékelendő, ebben a fölfogásban tehát Marno költészete kétségkívül hermetista költészet.

Így tehát szándékosnak látszik, hogy a Nárcisz-kötet motívumvilágában a víz tárgyiassága és a vele metonimikus-metaforikus viszonyba lépő nyelv-fogalom a tisztaság helyett a zavarosság és szennyezettség jelképe. Nárcisz sima és tiszta víztükör helyett „köpéssel”, „habzó váladékkal”, „nyákkal”, „idegen szagú nedvekkel” találkozik, melyek mind-mind testéhez kötik, s korlátozzák a tiszta tükröződést. Nárcisz vágya tehát a közeg elégtelensége, amellet saját vaksága miatt sem teljesezhet be, csupán és folyamatosan készülődik a szembesülésre.

Az Anna-ciklusok Annát, s a hozzá kapcsolódó attribútumokat (természeti, időjárási egységeket, tárgyakat, testrészeket) ruházzák föl a tükörfelület-funkcióval. Ez a jelsor begyűjti magába mindazt, ami a versek vázlatos szubjektumait körülvevő tárgyi környezetet is jellemzi. A motívumok közötti, az olvasásban tetszőlegesen alakítható vagy véletlenszerűen variálódó viszonyrendszer e tükörfelület tulajdonságaival kapcsolatban több egyenértékű következtetést is megenged.

A *semmi esélye*-kötet felől nézve úgy módosul Marno mítoszinterpretációjának költészeti paradigmája, hogy a szubjektum, Nárcisz a narratív ígérettel és a *Nárcisz készül*-cím gerjesztette

elvárásainkkal szemben sosem készül el, sosem készülhet el, nem láthatja magát egyben. A *semmi esélye* a weöresi fölfogástól némileg különböző, egymásnak is ellentmondó jelentésbeli válaszokat, és ettől elválaszthatatlanul poétikai megvalósulásában is eltérő nyelvi választ ad a miértre. A szemantikai és grammatikai-retorikai dimenzióban egyszerre észlelhető válaszlehetőségeket most megpróbálom a két dimenzió összefüggésében föltárni.

Marno Nárcisza sosem lehet önmaga számára egészként jelen egyrészt azért, mivel (1) Anna nem a megfelelő közeg a visszatükrözésre. Homályos, zavaros tükör.

Anna

zavaros s nagy mint a Duna, míg Nárcisz

valami tényhitben ringatózik itt.[...] mintha mégsem volna

egészen magánál [...]

A nyelvi jelek értelmezhetőségéről sem derül ki más, mivel a jelentés mindenkor retorikailag, retorikai-poétikai föltételekre utalva képződik. Így fizikai-technikai adottságai sem elhanyagolhatóak. A fönti idézetben például egy összetett szavunk („tévhit”) egyik tagját hasonló hangzású tagra cserélve hapax legamenont alkot a költő, ám az új tag képviselte jelentésegységgel a szójelentés szinte a visszájára (tükröképére) fordul. Ugyanakkor a hangzásban megőrződik az eredeti alak és annak jelentése, így az értelmezés egyszerre két ellentétes irányba robbantja a mondatjelentést. A „tévhit” és a „tényhit” szavakat azonban egy másik esetben rokon értelműeknek is vehetjük, ekkor az eredeti szó tükröképe nem az ellentét, hanem a variáns-státuszba kerül. Ez az egyetlen, kiemelt nyelvi lelemény is példázza, hogy ilyen (nyelvi-retorikai) körülmények között sosem készülhet el Nárcisz – sosem képződhet Egy-jelentés, Egy-értelem (*Gestalt*).

Hasonlóan homályos-zavaros állagú, ráadásul veszélyt sugalló a megfagyott vizes közeg, a jég, a hó. „Anna // meghűlt és nincs segítség, el vagyunk rég havazva vele. [...] Pillantásunknak persze semmi / esélye”; „Anna // háta mint egy jégtábla, ránézésre / azonnal beszakadna mégis, s akkor / Nárcisznak vége.” Egy másik (2), a homályosság-mozzanattal ezekben a sorokban összekapcsolódó tulajdonsága Annának a veszélyessége, az, hogy ő a tiszta transzparenciát gátló jelenség, mivel mélysége (!) is van, ahogyan a nyelvnek rétegei s a rétegek közti összefüggései, amelyek össze is

zavarhatják az olvasót, aki belegabalyodhat például az előző bekezdésben illusztrált alak- és jelentéstani hálóba. Anna elnyeli-megsemmisíti a másikat. „Anna // húsa tehát kellőképpen híg ahhoz, / hogy a legszilárdabb állapotában / is magába nyelje az embert [...]” (*Anna húsa tehát kellőképpen híg ahhoz*). Egy másik darab, a *Mit* című, szintén az elmerítés jelentéskörét csatolja be az értelmezőfolyamatba – ezen a szöveghelyen azonban nem a veszély, hanem a megvendéglés-befogadás konnotációkkal.

Alighanem az „Anna-közeg” legsajátosabb problémája (3), amely e költészet karakterét szintén remekül kirajzolja, hogy Anna maga is tükröződés-tükröztetés terméke, vagyis már magában meghasonlott. „Anna ott érti Nárciszt félre, ahol maga is mindig kettészakad”, illetve (4), hogy reflexív szubjektum, s reflexióival (a fölkavart vízfelület) szétúzza-szétzilálja a Másikat. Tehát a másság, vagyis a tükröző felületek már eleve negatív formát mutatnak Marnonál, mivel az „én” – összegezve tehát a fönt részletezett problémákat – így vagy úgy „[...] magát nélkülözi bennük”. A jelszó, amelynek segítségével valamely jelenséget, tárgyat megragadhatnánk, maga is görbe tükör. Az *Anna aludni menne* és az *Anna hosszú végtagjaival* című darabokat most azzal a szándékkal olvasom, hogy a közeg tulajdonságairól, valamint a közeg és Nárcisz viszonyáról, Marno tükröző vers-, ciklus-struktúrájáról összefoglaló megállapításokat tegyek.

A két vers egyes szám harmadik személyben ír Annáról, mintha portrét rajzolna. A versek Anna-portréként, képmásaiaként, azaz tükröképeiként is fölfoghatók. A nézőpont korántsem tisztázott. Lehet Nárciszé vagy egy implicit költői hangé, amely ezekben a darabokban alig-alig antropomorfizálódik. De ez a hang az Anna-szubjektum mellett még az anyafigurát, annak hasonló hangzású nevét is játékba hozza Anna-variánsként. A vers versszubjektummá alig épülő hangja (én), amely Annát „leírja”, az olvasás aktusában az olvasó hangjának visszhangjává válhat ideiglenesen, ám, ahogy Nárcisz identitása sem, úgy az Anna-portré és az olvasó önképe sem rögzülhet a nyelv médiumában. Az *Anna aludni menne* Nárcisz föltételes elkészültét több lehetséges szubjektum (Anna, illetve Anna vagy valaki más anyjának, illetve egy csecsemő) nézőpontjához köti. Ez a valaki „ítéletnapig lesheti”, hogy elkészül-e Nárcisz. Vagyis Marno költészete is igazolja azt a tükröhatásról szóló tételt, hogy „senki sem képes megfejteni önmagát külső segítség vagy mások tudása nélkül [...] Egyedül egy külső pont (a tükör) biztosíthatja azt a reflexív tudást, ami egy ént valóban „énné” tehet, ez ugyanakkor szükségszerűen (a körvonalak?) és a mély (az emlékezet?) dimenzióinak narcisztikus felcserélésével jár”.²⁴ Valóban, már a *Nárcisz készül* verseinek nézőpontja is körvonalazhatatlan, mivel én és te (a beszélő hanghoz tartozó versszubjektum és Nárcisz) határai egymásba mosódnak. A tükrözés mindhárom mozzanata (azonosság, variáns ellentét) és a tükröstádium-modell nyelvi

²² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Uo. 410-411.

megvalósulása megfigyelhető a verseket értelmező olvasás jelentésmozgásban, így már a beszélő alany kilétének kérdése is tükörtengelyt képez.

Az *Anna aludni menne* című vers kezdő sora a tükörhatásnak ezt a hármasságát hangtanilag viszi végbe. Az Anna-cím felelő ríme a „menne”-lexéma. A mélyhangrendű női név magánhangzói magasra cserélődnek a „menne”-igében (anna – menne). Mindkét szó írásképe és hangalakja chiasztikus szerkezetű: az *-en* illetve az *-an* fonémakapcsolatokat tükrözteti. A jelentés és a grammatika ebben az esetben úgy kapcsolódik egybe, hogy a hangtani játék előrevetíti azt a tükröződést, amely az egész vers fényében az „annaság” dilemmája: „kiül-e rajta – egy kész Nárcisz”, azaz vissza tudja-e tükrözni (Nárcisznak? Nekünk?) Nárciszt. Az eldöntetlenséget az első ige feltételes módja is szuggereálja, ahogyan az Ady-móttó igeideje is: „Belecsókolnék Léda szívébe / Egy ékes Nárciszligetet”; „Anna // aludni menne”. A mondatok szórendje pedig azt is megengedi, hogy Nárcisz önmagához intézett kérdése legyen a fönti, s akkor a kérdés „kiül-e rajta”) így aposztrofálható: hasonlít-e önmagára. A kérdés annyiban is kulcsfontosságú számunkra, mivel időszzerű líraelméleti kérdéseket is feszeget. Miből, hogyan áll össze az én, a szubjektum, a lírai hang, s összeállhat-e egyáltalán? Rögzülhet-e bármilyen identitás a nyelv felszínén? S ha e rögzülés módját vizsgáljuk, ezzel a tettel nem kerülünk-e mind távolabb az éntől, mint akik a tükörtengely vizsgálatával elveszítik a tükröződést: az identifikáció illúzióját. Kulcsár-Szabó Zoltán Ashbery versét s ezzel együtt Parmigianino önarcképét elemezve állapítja meg, hogy „ami »énnek« látszik, az a kiterjedés, a tartalom illúziója nélkül egyfelől képfelület, színek és vonalak partikuláris kombinációja, másfelől – antropomorfizáltabb változatban – azon tartalmak sajátos magmája [...], amely a meditáció során valóban egyre távolabb kerül az éntől”.

Jól látszik tehát, hogy egy a rögzülést, azonosítást minduntalan megszakító, különböző tükröztető eljárásokkal variáló poétikai jelentésképzés, amilyen Marno költészete, erre a tükröző módszerre és a tükröző felületre, jobban mondva a **felszínszerűségre irányítja a figyelmet**. Az ilyen poétikai gesztus pedig önmagában rejti az én, ezzel együtt az rögzült jelentések elnyelődésének kockázatát. Ezért Marno Nárcisz-versei Nicolas Poussen festményével, az *Echo és Narcissus*-szal (1629-30) rokon abból a szempontból, hogy mindketten hangsúlyozzák a tükörfelszín anyagiságát, tehát közbejöttét. Poussen alkotásának vizuális világán belül az ábrázolt tárgyra, valamint saját ábrázolásának módjára is reflektál: külső nézőpontokat helyez el a képben. Míg Caravaggio Nárciszt abban követi ez a művészet, hogy képes a reflexiót kiiktatni és pusztán élményszerűséggé tenni, megjátszani-megjátszatni a tükröződést.

Ezen a ponton válik különösen izgalmassá a másik Anna-darab, amely felszín és mélység összemosódását a szemlélő bevonásával, a versolvasás gyakorlatában szemlélteti. Hasonlóan ahhoz,

ahogyan Parmigianino az ő festményét szemlélő befogadóval teszi, aki – ugyan többszörösen torzított reprezentációban látja meg a mestert, mégis – önkéntelenül áldozatául esik az azonosításnak. A festmény ugyan maga hangsúlyozza a közvetítő közeg (festmény, görbe tükör) torzító jellegét, ugyanakkor eltünteti az közegre utaló nyomokat: a krétát a festő kezéből s tükör keretét. A reprezentáció sikeressége és sikerülhetetlensége tehát oszcillál egymással. A dilemma immár az Anna-vers utolsó sorának kérdéséből is ismerős: „kiül-e rajta – egy kész Nárcisz”.

Az *Anna* hosszú végtagjaival kezdetű darab metonimikusan szövi az asszociatív hálót, amelynek az Anna név az eredője. Az egyes mentális képek utólagosan átrajzolják az előzőeket: másik asszociációs körbe (jelentésmezőbe) kapcsolva be őket. „Anna [...] hozza formáját”: az Anna-jelsort. Ez a nyelvi felület lesz a tükröző felszín, amelyben meglehetősen szabadon tükröztethetőek a képek kiváltotta képzettársításaink. A hosszú végtagok és a pókhas a rovarra asszociáltatnak, a görbe hát, amely képes a gyermekkor helyszíneit fölidézni, már a görbe tükör képzetét is előhívja. A görbe tükör metaforikusan az emlékezésre érhető. A beszélő számára a görbe tükör (Anna, a vers) idézi föl a gyermekkort. A versbeli szubjektum máris széttörik: emlékezőre és fölidézettre, mivel csak „hasonforma”, de nem azonos. A „hason- / formánk után kúszva”-kifejezés éppúgy érthető egy másik személyre, mint az emlékezés torzító tükrében föllelt másik énré is. Megidéződik a tükörstádium helyzete. Az anya, s a gyermek, amint az anya tekintetét (szemtükrét) kutatja. „[H]ason formánk után kúszva [...] tekintetünk anyánkét kutatva”. S fölrémlik a kísérlet megghiúsulása: a rögzülni képtelen, változékony „felhőén” (kiemelés tőlem HA.). Az anya, vagyis a gyermeket definiáló másik arc nem vehető ki tisztán: „anyánk / füstbe burkolózza”. Nincs *Gestalt*. Az én megszületése végképp reménytelenné válik az utolsó sorban: „ott a sterilizátor edény”. Vagy az anya magát, vagy az anya a gyermeket „sterilizálja”. Tulajdonképpen a Narcissus-mítosz költői interpretációját olvassuk itt naturalisztikus-tárgyas nyelvi beállításban. Ez az értelmezésünk természetesen nem függetleníthető attól a módtól, ahogyan az asszociációs háló képződik: a mentális képek felhők módjára sodródnak, torlódnak egymásra: hol ezt, hol azt, hol inkább egy harmadik hétköznapi jelenetet rajzolnak ki előttünk. A pók, a tükör, Nárcisz és Anna neve, a felhő-toposzok sokszínű és irányú képzettársításokat engednek meg, amelyek minduntalan keresztezik, fölülírtják, alakítják egymást. Így azután sohasem állapodhatunk meg, nem tudunk lekerekíteni egyetlen értelmezést sem, valamely mozzanat mindig megcáfolja a föltételezést, megghiúsítja a kísérletet. „[Í]téletnapig lesheti” az értelmező az értelemegész illetve a versszubjektum elkészültét. A versbeli szubjektum önreflexiói, különösen az írásra, írásbeliségre tett megjegyzések tovább távolítják egymástól a szemlélő és szemléltetett ént, tovább gyengítik a reprezentáció sikerének esélyeit. Így történik a vers és a ciklus többi darabjának kontextusában az Anna-névvel is: a név felszínére, üres formájára fókuszáltatnak. Egy ilyen gesztus pedig éppen abban akadályozza a befogadót, hogy Annát s benne magát szubjektumként olvassa,

továbbá éppen a nyelv akadályszerűségére, reprezentációs képességének illúzió voltára irányítja a figyelmet.

Ashberry verse a torzító reprezentáció és az öntükrözés gesztusának ezen vonásáról írja: „a reprezentációt [ti. Ashbery – HA] olyan keretek, határok vagy éppen a tükörképben kínált »másik« feltételéhez köti, amelyeket az az illúzió tarthat fenn, melyet Narcisszosz tévedése hozott létre. Leleplezve azt, hogy a reprezentáció e feltételei szükségszerűen a külső és a belső, a sík és a mélység, a felszín és a tartalmazottság instanciáinak felcserélésén alapulnak, azt is megmutatja, hogy ez a felszín (legyen az kép, a tükör vagy akár az idő felszíne) csak addig a pillanatig teszi lehetővé ezt a cserét, ameddig ő maga rejtve marad. Ashbery nyelvszemléletének itt feltárulkozó sajátosságai, illetve a kép címének gondtalan megisméltése a versszöveg fölött azt sugallják, hogy magát a nyelvet is ilyen felszínként kell elképzelni [...]” (Kulcsár-Szabó Zoltán: uo. [415]) Kulcsár-Szabó végkövetkeztetés gyanánt azonban a nyelv igazi narcisztikus csapdájára hívja föl a figyelmet: Ashbery vers-ének totális öntükrözése a számos öntükröző kép és reflexió ellenére elmarad. Ugyanis „A szavak felszíne, amennyiben valóban az, nem ragadható meg a szavak eszközeivel, pontosabban a jelentés útján.[...] A nyelv reprezentációs vagy kommunikatív képességét az teszi lehetővé, hogy a nyelv maga nem reprezentálható vagy kommunikálható [...]”. (Kulcsár-Szabó Zoltán: uo. [416]) A jelentés ugyanis már a mélységbe tart, ezért nem reprezentálhatja a szavak felszínét felszínként. Ahogyan az alkotás pillanata is csak utólagosan, fizikai rögzítettségében áll előttünk, úgy az értekező nyelv szintén torzító tükörként – az idő, az emlékezet és a szavak jelentésének tükörtengelyét használva – közvetíti tárgyát, az olvasottakat. Azt kell tehát mondanunk, hogy egyetértünk a következtetéssel, miszerint a nyelv még úgynevezett öntükröző alakzatai révén sem képes tükrözni, azaz reprezentálni önmagát, azonban a marnói költészet fényében e tétel kiegészítendő.

A nyelvi reprezentáció folytonos megakasztása, megszakítása révén Marno a reprezentáció és jelentéstulajdonítás illuzórikusságát modellálja. Azt a recepciós folyamatot például, amelyben és ahogyan a konstruktivizmus megzavarja a pszichoanalízist és fordítva. A pszichoanalitikus megközelítést megzavarhatja a rendszerelméleti, amelyik a konstrukció előtérbe állításával megakadályozza a szubjektumok identifikálását, s a(z) (befogadó) én bármilyen reprezentációját. És viszont: a pszichoanalízis lacani tükre értelmet kölcsönöz a morfológiai és szintaktikai elemek meg-megbicsakló, egymásra torlódó nyelvi hordalékának: föltárja a reprezentáció illúzióját, s eme belátás illúzióját közvetíti. A marnói nyelv grammatikája, hangtana és fizikai képe ugyan nem tükrözi a nyelv működés módját mint olyat, mivel ezek a rétegek mindig a jelentés rétegébe érnek bele, az Anna-ciklusok mégis egyfajta gyakorlóterepként kínálják magukat az értelmező tudat kiszámíthatatlan mozgásának realizálásához. Az erőteljes jelentésbeli szétszabdaltság, folytonos megszakítottság a nyelv elemeire és a móduszra irányítja a figyelmet, ezzel elveszi tőlünk a tükröződés lehetőségét

(mivel a tükör – itt a nyelv felszínszerűsége – nem marad rejtve), ugyanakkor megtapasztaltatja velünk a tükör felszínszerűségét. Igaz, más felszín(ek) segítségével, s már mindig a mélységbe tartva, és csak amennyiben e felszínszerűségnek jelentést tulajdonítunk – ez most így történt.

A marnói költészet, ha nem is reprezentálja, de modellálja a torzító reprezentációs folyamatot, annak analógiájára, ahogyan a verselemzés torzító reprezentációban modellálja (és nem tükrözi!) a költemény kiváltotta hatást. A tiszta felszínszerűség vágya (tematikusan előadva – „Bújnánk végre a nevünk mögé végleg”) és a tiszta felszínszerűség illúzió volta (az olvasás aktusában – „Hová nem lát be olvasó, sem olvasni- / Való nem hordja folyamán a képet”) találkát ad egymásnak az Anna-univerzumban.

