

Konkoly Dániel (1990) az ELTE Általános Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Programjának hallgatója. Kutatásai az érzékelés antik és modern irodalmi formációira irányulnak.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében* (*Met. III. 339–510*) (2015/4).

# A fodrozódó víztükör poétikája

## A mitológiai hagyomány működése

### Marno János Nárcisz-verseiben

Konkoly Dániel

Az utóbbi évtizedben Marno János költészetét egyre pozitívabb és kiterjedtebb kritikai visszhang övezi. Erről tanúskodik, hogy a folyóiratok tucatnál is több méltató kritikát közölnek friss köteteiről. Sőt, tematikus lapszámok is olvashatók a költő munkásságáról, amelyek interjúkkal, elemző tanulmányokkal vagy éppen hommage-jellegű szépirodalmi művekkel tisztelgnek Marno életműve előtt.<sup>1</sup> De egy költői oeuvre jelentősége nemcsak a kritikai megítélés függvénye, hanem legalább annyira a hatása is. Marno e tekintetben sem szégyenkezhet, hiszen az egykori Telep csoport tagjainak művei deklaráltan kötődnek a tárgyalt életműhöz.<sup>2</sup> Krusovszky Dénes, illetve Nemes Z. Márió pedig nemcsak költői, hanem kritikai és értelmezői munkáikkal is kiemelt figyelmet szentelnek Marno művészetének.

Marno János költészetének egyik legtöbbet emlegetett sajátossága a hapax legomeron jelensége,<sup>3</sup> amely már az első kötettől kezdve jelen van alkotásaiban. Ezenfelül a hasonló hangalakú szavakkal való játék, a különböző jelentéssíkok egyszerre történő mozgatása, az életrajziség, valamint a Marno által több interjúban is kifejtett alkotási folyamat, a körben járás és az ezáltal játékba hozható körszerűség képi az értelmezések legtöbbször érintett témáit. Szót kell még ejtenünk az érthetlenség vádjáról is, amely a Marno-recepció első két évtizedének volt meghatározó szólama, még azokban az esetekben is, amikor a kritikák méltatólag nyilatkoztak a tárgyalt életműről.

Tanulmányom célja, hogy Marno János „Nárcisz-verseinek” kapcsolatát vizsgálja meg Ovidius *Metamorphoses* című művének Narcissus és Echo-történetével (*Met. III. 339–510*). Ennek megfelelően négy verseskötet alkotásai kell hogy az értelmezések tárgyát képezzék: *Nárcisz készül* (2007), *a semmi esélye* (2010), *Kairos* (2012), valamint a legfrissebb mű, a *Hideghullám* (2015), melyben csupán egyetlen versben olvashatjuk Nárcisz nevét.

Marno János *Nárcisz készül* című kötete vitathatatlanul a szerző legtöbbet értelmezett és a legnagyobb kritikai visszhangot kiváltott kötete. Azonban a kötetéről megjelent kritikák legtöbbször – talán a műfaj terjedelmi korlátai miatt – kiaknáztatlanul hagyják a szóban forgó Marno-versek kapcsolatának taglalását az ovidiusi Narcissus-történettel. Természetesen akad példa az összevetésre, de a témát korántsem mérítette ki a recepció. A költemények szorosabb olvasásának igénye (melyre Marno kritikuskai közül csak kevesen vállalkoznak)<sup>4</sup> talán lehetőséget teremthet arra, hogy újabb szempontok bevonásával vizsgálhassuk a két korpusz viszonyát.

Kezdjük Marno költészete ovidiusi vonásainak elemzését a 2007-es kötet *Mondjuk* című versével! A vers első két mondatában olvasható képzettársítások látszólag csupán véletlenszerű, metonimikus érintkezéseken alapulnak, viszont amint tovább olvassuk a költeményt, bizonyossá válik, hogy ezek szervesen benne állnak a mű szövegében. „Nárcisz hazudik. Mint a vízfolyás” – olvashatjuk az első sorban, amelyben egyrészt a „hazudik, mint a vízfolyás” frazéma idéződik fel, másrészt a hazugsággal járó testi tünetre, a költeményben később szereplő izzadásra történik utalás. A nedves minőség jelenléte mind Ovidiusnál (forrás, sírás), mind a most tárgyalt Marno-versben megfigyelhető (izzadás). A „veritéke” és a „teritéke” szavak összerimeltetését kísérő kommentár („ha másért nem, az olvasó jó hangzásért”) is az esetlegesség moz-

zanatát igyekszik alátámasztani. Azonban a vers a továbbiakban valóban a lírai én veritékezésének testi jelenségéről szól. „[A] terítő pedig / egy ágyat takar, amelybe nem bújt még / nő Narcisszal szeretőként” – így a folytatás. Ez értelmezhető utalásként az ovidiusi történet egy konkrét állítására, illetve helyére: *nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* („egyetlen ifjú és egyetlen leány sem érintette őt [ti.: Narcissust]”, III. 355).<sup>5</sup> Ha megpróbálunk koherens narratívát előállítani az eddig megismert elemekből (hazugság, izzadás, a nemi élet hiánya), akkor azt mondhatjuk, hogy Marno Nárcisza talán éppen azért hazudik, hátha ezáltal sikerül végre szeretőt találnia magának. Persze ez az olvasat némileg szemben áll Ovidius történetével, ahol a fiú saját tükröképébe szerelmes, viszont az elemzett versben a tükrözés is másként történik: „Kövér / veritékceppjei egyenként / mind-mind a félelmét tükrözik”. Vagyis a tükröződés itt nemcsak a lírai én külsejét, hanem érzelmeit is megjeleníti, hiszen maguk a veritékcepppek azok, amelyek a fiú lelkiállapotáról, az izgalomról, majd később a pánikról árulkodnak. Szemben az ovidiusi elbeszéléssel, Nárcisz jelen esetben nem sír: „Szeme azonban száraz. Mint az ökle, / amellyel olykor odakap, mert nem hisz / neki, hiszen mi mindent nem lát Nárcisz, / amin ne látna azonnal át is, / szemét, a látvánnyal együtt, törölve”. Az imént idézett szöveg alapján úgy is érthetjük a fenti idézet utolsó sorát, hogy a szem megtörlése egyben a látványt is kitörli, vagyis éppen a tisztánlátás az, ami megmutatja, hogy sosem bízhatunk érzékszerveinkben. A költemény ezt explikálja is, hiszen a „mert nem hisz / neki” szakasz névmásának utaltja nem egy, a lírai énen kívüli másikat, hanem ő maga mint másik, mivel a saját észlelőapparátusa sem képes közvetlen hozzáférést biztosítani a külvilághoz. De azért is tételezheti magát idegennek, mert nem képes uralni saját reakcióit (izzadás). „Mintha iszapban ülne” – folytatódik a vers, amely szintén – kontrasztív módon – az ovidiusi Narcissust idézi meg, aki éppen egy „iszaptalan forrás” partján ülve szemléli magát annak tükrében (*fons erat inlimis*, *Met.* III. 407). A folytatásban a szem által közvetített látvány hitelességében való elbizonytalanodás már mint vakság jelenik meg, jöllehet a kifejezés („vakon bízva”) köznapi használatában a vakság szó szerintisége elvész. A költemény most tárgyalt része („Mintha iszapban ülne, vakon bízva / benne, hogy ránézve azért az Isten / egyszer csak megnyihül; ellágyul mintegy, / némely nők formáját öltve”) azonban nem csak ezen az egy helyen ugrál a jelentéssíkok között,<sup>6</sup> hiszen az iménti idézet végén szereplő ellágyulás nemcsak mint érzelmi aktus jelenik meg, hanem mint tényleges alakváltás vagy átváltozás, amely szintén Ovidius művére utalhat. Viszont az „ellágyul” ige előtt álló pontosvessző elbizonytalanítja, hogy ki is ennek az átváltozásnak az elszenvedője (Nárcisz vagy „az Isten”), vagyis a mondat alanya is megszilárdíthatatlanul alakulásban van.

Ez nem független az ellágyulás eseményétől sem, amely a továbbiakban szereplő nővé változással együtt egy másik ovidiusi elbeszélést is felidézhet, méghozzá Hermaphroditus történetét, amelyben Salmacis nimfa forrásának vize ellágyítja a benne megmerítkező férfiakat, azaz megfosztja őket férfiasságuktól: *Unde sit infamis, quare male fortibus undis / Salmacis enervet tactosque remolliat artus* („Honnan olyan hírhedt, mért van, hogy a Salmacis árja / emberi testeket elgyöngít, lágyít, ahogy éri”, IV. 285–286, ford. Devecseri Gábor).<sup>7</sup> Az elemzett Marno-vers folytatása tehát („némely nők formáját öltve,

akikre / egykor, az erdön riadva magára / Nárcisz, oly undorral tekintett”) ismételt az ovidiusi Narcissus-történetet juttatja eszünkbe, mivel ott az Echóval való találkozás vált ki hasonló érzelmeket a fiúból. Az érzékszervekbe vetett hit elvesztése, a testi funkciók uralhatatlansága, valamint a verejtékcepppek tükrei általi megsokszorozódás mind-mind az ének (vagy pontosabban az én ajkának, beszédszervének) az utolsó sorokban történő széttöredezését vetítik előre: „s ajkát a láz cserepekre törve / ragadja félre, mint torkon, a beszéd”. Természetesen itt is több jelentéssík van játékban egyszerre, hiszen a magas láz valóban gyakran jár az ajkak kicserepedésével, a lázzal járó megemelkedett testhőmérséklet pedig szintén összefügg a verejtékezésessel. Ez a gondolat összefüggésben áll a következő, a címben, de a versben is megjelenő igével: „mondjuk”, amely nemcsak a tetszőlegességre, az esetlegességre, hanem T /1-ben egy csoportra (a nyelvi beszélők egy adott közösségére) is utalhat, akik szoktak élni az adott fordulattal (hazudik, mint a vízfolyás). Az említett frazéma egy olyan közhasználatban lévő nyelvi panel, amely az intertextualitással együtt a vers beszélőjének egyediségét redukálja.

A kötet kritikusaik közül többen is értelmezik a *Nárcisz hajlik* című verset,<sup>8</sup> melynek már a címe is kötődik Ovidius történetéhez, melyben a fiú a víztükör fölé hajolva szemléli saját képmását. A tárgyalt költemény sem szűkölködik a denotatív, illetve a konnotatív jelentések összecsúsztatásában: „Cérna kis / hangja színeit váltva leng a sötét / levegőn.” Itt a színes cérna vizualitását és az ének hangszínének váltakozását játssza egybe a költemény nyelve,<sup>9</sup> tehát az így létesülő érzetcsere vizualizálja a hangot, amely úgyszintén nem idegen az ovidiusi Narcissus-történetől.<sup>10</sup> Sőt a szín megváltozása mint színeváltozás és az auditív érzület vizualizálása még akár átváltozásként is értelmezhető. A következőt olvashatjuk Ovidiusnál, amikor Echo megpillantja Narcissust és arra vár, hogy a fiú megszólaljon, mivel ő is csak ekképpen képes szólni hozzá: *illa parata est / expectare sonos* („[Echo] készen állt arra, hogy várja a hangokat”, III. 377–378), ahol az *expectare* („várni”) infinitívus magában foglalja a látás aspektusát is (*spectare*).<sup>11</sup> A címben rejlő hajlékonyság vagy hajlíthatóság, azaz az alak formálhatóságának lehetősége ismételt a metamorfózisra tereli az olvasó figyelmét. *Nárcisz hajlik*, vagyis identitása korántsem szilárd:<sup>12</sup> egyszerre mitikus figura, növény,<sup>13</sup> a lírai én, valamint a gyakori életrajzi párhuzamok miatt a szerző alteregója, egy „pszeudo-Marno”.<sup>14</sup> A tárgyalt költeményben azonban



1. kép. Jody Kelly: *The Dreams Are in Place*

(forrás: flickr)

Ovidius: *Átváltozások* III. 407–431

Volt egy iszaptalan és kristályos ezüstvizü forrás,  
melyhez még pásztor soha, sem legelő hegyi kecske,  
más nyáj sem járult, a madár s más vad se kavarta,  
sem fáról bevetődött ág, zavarosra a habját.  
Körben gyepek zöldelt, mit a forrás nedve növesztett,  
és erdő, mely a nap hevítő sugarát kirekeszti.  
Itt a fiú, a vadüzéstől s lankadtan a hévtől  
végre ledőlt, a hely és a patak bővülte magához.  
Szomját oltani vágy, s más szomj nő benne eközben,  
míg iszik ott, a saját képét meglátja, szerelme  
fellobban, s ami csak rezgő víz, testnek alítja.  
Mebámulja magát, nem mozdul, az arca se rezdül,  
szinte szobor: míves faragású Paros-beli márvány.  
Fekve a földön, iker-csillagra, szemére, tekint le,  
Bacchus- s Phoebushoz méltó fürtjére is úgy néz;  
ifjú orcáját, az ivor nyakat, és a sugáros  
arcot, min rózsás fény villan, váltva fehérrel,  
s mind, mi magában bámulatos, bámulja a habban.  
Kába, kívánja magát, a varázs gyűl benne meg érte,  
vágycsozik s vágycsozott, fölgyűl és gyűjti a lángot.  
Hasztalanul csókkal hányszor csap a csalfa habokra.  
Víz közepén meglátva nyakát, jaj, hányszor akarja  
fonni be karjaival, hányszor nyúl vízbe hiába!  
Mit lát, még nem tudja, de lángol azért, amit ott lát,  
tévelygése, szemét rászedve, szemét tüzesíti.

Devecseri Gábor fordítása

nem csak Nárcisz, hanem a nyelv is hajlik (persze maga Nárcisz is csupán nyelvi létező). A lírai én a vers fölé *hajlik*, amely az ő *hajléka* lehetne, majd az édesanyának vagy a kalácsnak a *haja* (ha nyelvjárási alaknak tekintjük, akkor a szó jelentése lehet héj is) ég meg, de az egész cselekménysor *hajnalban* történik. Mint láttuk, a haj megégése is két jelentéssíkot hoz játékba: egy, a jelenetben jelenlévő tárgy és az anya teste vetül egymásra. Nem az iménti az egyetlen hely a szövegben, ahol tetten érhetjük ezt a jelenséget, ugyanis a vers elején megjelenő falikút és az anya légcsőve kerül párhuzamba egymással: „[r]ázza a kút, / mintha köhögne, köpködve s hörögve – mert / a vezeték valahol megint eldugult. / [...] Anyja tervet / szív, munkást vagy kossuthot”. A vezeték elzáródása tehát az idézet végén szereplő három (ma már nem forgalmazott) cigarettamárka megjelenése folytán a dohányzás okozta, a légcsővet elzáró hurutként értelmeződik. Ezeket a jelentések közötti vibrálásokat is értelmezhetjük átváltozásként, de ami talán szorosabban köti Marno versét Ovidius művéhez, az Nárcisz anyjának és a falikútnak, a víz forrásának összemontírozása, hiszen az ókori történetben Narcissus anyja, Liriope is egy forrás nimfája. Ennek megfelelően nemcsak tematikus pontokon létesül kapocs Narcissus történetével, hanem a nyelvi elemek szemantikai síkjai közötti ide-oda mozgás is az átváltozás kérdéskörébe utalja a költemény fentebb tárgyalt elemeit.

A szótövek ismételtetése, hajlítgatása *A vers születése* című költeményben is fontos szerepet játszik. Ha a költészet a repetícióban (a ritmusnak, hangsoroknak vagy magának a költeménynek az ismétlésében) rejlő poétikai lehetőségek kiaknázása,<sup>15</sup> akkor Narcissus és Echo párbeszéde akár elgondolható a költészet születésének egyik fiktív ősjeleneteként is, hiszen a megismételt nyelvi elemek a szövegkörnyezet függvényében újszerű jelentésre tesznek szert: *‘ecquis adest?’ et ‘adest’ responderat Echo* („»Van-e itt egy, van?« S »Egy van«, szólt válaszul Echo”, III. 380, ford. Devecseri Gábor); *‘huc coeamus’ ait, nullique libentius umquam / responsura sono ‘coeamus’* („»Itt egyesüljünk«, szól. Nem hallott kellemesebbet / Echo még, amit újrázhat; hát szól: »Egyesüljünk«”, III. 386–387, ford. Devecseri Gábor). Marno verse mintha erre az ősjelenetre játszana rá, amikor ugyanannak a hangsornak („nesze”) az elismétlésével különböző jelentéseket hoz játékba. Innen már láthatjuk, hogy a cím nemcsak az adott versnek, hanem általában a költészetnek a születésére is vonatkozhat. A tárgyalt szövegrész a következőképpen hangzik: „*nosza*, mondja a lépcsőt fölfelé mászva, / mint aki rászorul némi unszolásra, / és mintha válaszul bukna fel hozzá a / *nesze* [‘halk zörej’], amit a parkban a zene belé- / fojtott, *nesze* [mint indulatszól], remeg végig a testén / a szívéből felszökő szólásforma, / *nesze* semmi [a fentebb tárgyalt két jelentést olvasztva magába], fújja mintegy kiforrva, / egyszersmind el is unva a szájáról / leváló gondolatot, csak fogd ám jól.” [Kiemelés és beillesztés: K. D.] A nesz ismétlődése a költeményen kívül is folytatódik. A (*N*)*esze* című vers például a hangsor széttagolásával játssza ki a hangalakban rejlő másik értelmes elemet (*esze*). Ennek a technikának az inverze is megtalálható a versben: az „a karja” a következő sorban igévé olvad össze. Szintén az ismétlésben rejlő szemantikai elmozdítás lehetőségét aknázza ki *A vers születésének* kezdete („Kelletlenül kelsz”), ahol az alliteráció második tagja visszahatva az elsőre mintha zárójelbe tenné a szó harmadik betűjét, hiszen aki ketlenül kel, az tulajdonképpen még keletlen, még nem ébredt fel, sőt nem is szeretne még felébredni. Vagyis az ismétlések Marno verseiben kölcsönhatásba lépnek egymással, oda-vissza átértelmezik egymást. Ez a jelenség akár a Marnónál olvasható ovidiusi szövegek közötti viszonyok kicsinyítő tükröként is működhet, mivel ezek is kölcsönösen fejtik ki hatásukat: Ovidius szövegének ismeretében máshogyan értjük Marno költészetét, és talán nem túlzás azt állítani – bár ez jelen tanulmánynak nem témája –, hogy ez a viszony akár fordítva is érvényes lehet. A tükrözés egyébként az iménti mellett is sajátja a versnek: „Megúszni / ezt-azt, eltűnni inkább a tükörben”. A „[m]egúszni” főnévi igenév a Narcissus-történet ismeretében a kifejezés szó szerinti értelmét is

aktiválja, azaz Nárccisz, mivel számára a tükröződő felület valójában egy forrás, szeretné *megúszni* azt, a vízbe vetni magát, belépni a tükör világába. Jóllehet Marno Nárcciszának erre sokkal kisebb teret biztosít a szöveg, mint Ovidiusénak, ugyanis a tárgyalt költeményben szereplő tükör csupán a pára miatt kerül kapcsolatba a vízzel. Itt ismételt kontrasztív intertextualitásról van szó, akár csak a *Mondjuk* című költeményben, ahol a könnyekből verejték, az iszaptalan forrásból pedig iszapos lép lesz. A fürdőszoba párája a „dermesztő köd[del]” együtt homályosítja el a tükröt. Persze a pára és a köd voltaképpen ugyanaz: a levegőben, illetve szilárd felületen kicsapódott víz. A nedvesség képzete más szavakba is beszivárog: a „megúszni” szóban található hosszú magánhangzó a „Medúsa” középső magánhangzóját is megnyújtja, így a névbe belehallatszik az *úszni* ige is, amely miatt nem csak a mitológia Medusája, de a tengeri csalánozó is játékba kerül. A „húsa” főnévvel kialakított rímpár így az ironia felől érthető meg, mivel a medúzák teste majdnem kizárólag vízből áll. Ez utalhat akár a szimulákrumoknak – a tükörképnek, vagy a vers elején szóba kerülő szobornak, amely Medusa tekintetnének produktuma is lehet – a hús-vér-szerű létmódot nélkülöző mivoltára is.

Hasonlóan a költészet mibenlétével foglalkozik a *Mi is* című költemény, melynek nyitókérdésére („Mi is // a vers”) nem kapunk választ, de mintha a következő kérdés („Már az mi, hogy MOM”) a költészet egyik jelentős aspektusára, a vizualitásra hívná fel a figyelmet. Természetesen a kérdést még nem válaszoltuk meg, ha csupán feloldjuk az adott betűszót (Magyar Optikai Művek), noha már ezzel is a látásra terelődik a hangsúly. Ami számunkra ezen túl fontos itt, az a betűszó tükröszerűsége,<sup>16</sup> valamint a betűsor grafémáinak ikonikussága, amelyre maga a költemény tereli rá az olvasó figyelmét: „[m]ár az mi, hogy MOM, / aki olvassa, mit takarhat / annak, éjszaka, *telihold* alatt” [kiem.: K. D.]. Nem mellesleg a szöveg vizuális aspektusa, a szemnek szóló effektusai Ovidiusnál is fontosak. Gondoljunk csak a római költészetben oly gyakori hyperbaton alakzatára (*In nova [...] corpora*) vagy azokra az alliterációkra, amelyek nem a fülnek, hanem a szemnek szólnak: *inrita* fallaci *quotiens dedit oscula* fonti! („valahányszor hiábavaló csókokat adott a csalfa forrásnak”, III. 427, kiem.: K. D.). A vizualitás azonban a költemény tematikus szintjén is lényeges, mivel a MOM betűsor a tükrözés jelenségére is utalhat, amely nemcsak vizuálisan, hanem az auditív síkot is megidézve, de annak éppen teret nem engedve (a szájról történő olvasás a némaságot hívja elő) idéződik meg: „Szavadat mintha szájról olvasnák / le, sajátjukként a sajátjukéről”. Azaz a vers beszélője valaki más (aki éppen saját maga) szájáról olvassa le a verset. Kérdéses persze, hogy az így előálló költemény identikus-e az utánzóval. A válasz csak nemleges lehet, amennyiben a már elemzett ismétlődések éppen az eltérésekre hívják fel a figyelmet. Ovidius elbeszélésében – mint azt már láthattuk – Nárccisz és Echo találkozásakor is a megismételt nyelvi elemek szemantikai különbségeiről olvashatunk.

A 2010-ben megjelent kötet, a *semmi esélye* tematikusan sokkal kevésbé kapcsolódik Nárccisz történetéhez, mint a korábbi gyűjtemény, de finom nyelvi bravúrokkal fenntartja a kapcsolatot az átváltozás témájával. Például a *Mit* című költeményben egy betűsor („fog”) szófaj tekintetében történő átalakulásáról olvashatunk: „Mit // fogna, mit fognak körbe a rossz fogú / hegyek”. A vers előterében ezúttal nem Nárccisz, hanem – ahogy a kötet második felében általában – Anna áll, aki szintén kapcsolatban van a tükrözéssel, hiszen a neve egy palindróma,<sup>17</sup> amely jelenség önmagában is Anna szövegszerűségére helyez hangsúlyt, aki több, az irodalomból jól

Ovidius: *Átváltozások* III. 370–401

*Hát hogy Nárcciszust meglátja az úttalan úton,  
máris fellobban, s a nyomán szalad egyre titokban;  
s hogy közelébe kerül, csak jobban gyúl a szerelme,  
nem másként, valamint fátklyák végében a kénkő  
hogyha parázs közelít hozzá, gyúl lángra azonnal.  
Jaj, hányszor kívánt vele édes szóba eredni,  
és szeliden kérlelni! Dehát természete tiltja,  
hogy megkezdje a szót. De amit nem tilt: a leány vár  
megkezdett hangot, hogy rá maga hangja feleljen.  
Történt, hogy, szem elől veszítvén követőit az ifjú,  
szólt: „Van-e itt egy, van?” S „Egy van”, szólt válaszul Echo.  
Ámul ez és a szemét forgatja, figyelve tekint szét,  
„Jer!” harsan fel a szó ajakán: „Jer!” válaszol Echo.  
Hátratekint, senkit nem lát, s „No felelj, mi okért futsz?”  
kérdézi; és ugyanazt, mit mondott, hallja megintcsak.  
Erre megáll, s ama válaszadó hangtól becsapatva,  
„Itt egyesüljünk”, szól. Nem hallott kellemesebbet  
Echo még, amit újrázhat; hát szólt: „Egyesüljünk.”  
És elhíve, amit maga mondott, lép a sűrűből  
nyomban elő, megölelni nyakát a remélt szeretőnek.  
Az menekül, s menekülve: „Kezed vidd onnan odébb!” szól.  
„Inkább meghalnék, semmint a tiéd legyek!” így szól.  
Mást a leány nem mond: „A tiéd legyek!” - ennyi a válasz.  
S minthogy megveti őt a fiú, megbúvik a berken,  
rejtji a lomb arcát, barlangban tartja lakását;  
ámde szerelme, mit eldobtak, csak erősül a kintől.  
És nyomorult testét sorvasztja a fúrge serény gond,  
bőre is elszárad, minden testnedve a légbre  
illan el. És végül csak a hangja s a csontja marad meg:  
megvan a hangja ma is; kövé vált, hirtlik, a csontja.  
Erdőn rejtekezik, ki se jó a fenyérre, a bércre;  
halljuk, ahogy szól ő; de bizony csak a hangja az élő.*

Devecseri Gábor fordítása

Marno János: *Nárcisz hajlik*

„Ének, hajolj ki ajkamon,  
s te bánat, ne éj el, csak holnap.  
Mélyebbre kell még hajlanom,  
hogy semmit nem tudón dudoljak.”  
(J. A. töredék)

a vers fölé, mely hajléka lehetne,  
egy sárga ajtó, a konyhafalba verve,  
tűzhely, a tűzfal hátának vetve,  
s az öntöttvas edényű falikút  
(ezt Nárcisz, másutt, már megverselte),  
amint anyja az edény fölé borult  
sírva, annak idején, éjszaka mondjuk,  
mivel az éjszaka sokak szemében egy  
agyrém. Szombat éj, alszik a ház, csak ő  
meg az anyja nem. Többet Nárcisz sem ért,  
csak hallja, kislány énekel. Cérna kis  
hangja színeit váltva leng a sötét  
levegőn; s szövődik tovább, hullámszik  
szökellő fonata... Fölkél hát Nárcisz,  
hogy faggassa anyját a dolog felől...  
És már ott áll az ajtóban, mezítláb,  
ingjében, mely kék, mint a füst, térdig érő,  
és az értelme, érzi, hogy tovább szűkül;  
egyszerre látja égni a lámpát és  
aludni ki, aludni ki, szünet nélkül.  
Anyja, mint jeleztük, a lefolyó fölé  
borulva zokogni látszik. Rázza a kút,  
mintha köhögne, köpködve s hörögve – mert  
a vezeték valahol megint eldugult.  
És már a fiú is fuldoklik. Anyja tervet  
szív, munkást vagy kossuthot, kalácsa megkelt  
épp, mehetne sütőbe, haja majd megég  
egy kicsit, és kibuggyan sárgán a bele,  
hajnalban kioson csipkedni belőle  
altató falatot. Lágycsipkefény! S akár  
a mérleg, mert benne is leng ám a mérleg,  
mióta se mennyet, se földet nem érhet.

ismert Annával is kapcsolatba kerül: Anna Kareninával, Juhász Gyula szerelmével, de a palindróma révén Kurt Schwitters Annájával is. Az anagrammatikusság egyébként a költeménynek egy másik jellemzőjével is összefügg, méghozzá az elrejtettséggel. Ugyanis a negyedik sorban olvasható „medrét” főnév a következő sor közepén olvasható „lelkét” szavával rímel. De rímelhetne az előző sor „ember”-ével is, ha alanyesetben állna (meder). Ahogy a ragozott „medrét” alakban rejlik az alanyeset (meder), úgy rejti el a tó vize magát a medret, sőt így rejtőzik el a tárgyesetben álló főnévi alakban a következő sor végén olvasható „érte” névmás is. A halastó említése már önmagában is az elrejtettséget implikálja, hiszen vizuálisan kevésbé nyilvánvaló, hogy rejtőznek-e halak az adott tóban, amelyeket az ideérkező horgász szeretne kifogni. Az elrejtettség sokkal nyilvánvalóbb variációja a felhőbe burkolózás, vagy a költeményt záró rímhármassal (*ének – vízének – merítkeznének*), ahol az első tag bújjik meg a később tovább építkező rímekben. Talán hasonlóan lakozik Echo is a verset záró képben, aki „szólongat egy párt, kik merítkeznének”.

Az előző költeményben elemzett jellemzők mellett más tényezők is Anna szövegszerű, vagy inkább közegszerű létmódjára irányítják az olvasó figyelmét. Az egyik Anna-vers (132.) például így kezdődik: „Anna // víz”, azaz nem más, mint a közeg, amelyen a tükrökép kirajzolódhat. Egy másik költemény („Holott nem kelt át / rajta, lába sem szenvedett még csorbát”, 134.) pedig a *Nárcisz készül* egyik darabjával párhuzamba állítva („A cél, mely mindig hátra, legyen: / száraz lábbal átkelni a versen”, *Történelem*) rajzol ki kapcsolatokat Anna és a szöveg vagy a vers között. A most tárgyalt költemények egyébként megidéznek Narcissus történetének ovidiusi testvér-elbeszélését is a *Metamorphoses* negyedik könyvéből, a Hermaphroditus-történetet, melyben a tó nimfája, Salmacis egyszerre maga a tükröződő vízfelület és antropomorf alak. Marno János verseiben ugyanakkor ez a vízfelület sosem tükrösima, vagyis a nyelv nem hogy nem tűnik el, hanem rendre ráterelődik a figyelemre. A Marno-költemények nyelve nem transzparens, működésük nem merül ki a nyelv közvetítő funkciójában, sőt néha úgy tűnhet, hogy egyenesen mellőzik azt. Bizonyos hangsorok ismétlődése, az anagrammatikus játékok, a szövegeket át- meg átszövő asszonáncok mind-mind a versek szövegszerűségére, magára a nyelvre terelik az olvasó figyelmét.

A *Metamorphoses*-ben többször előfordul, hogy a szereplők diszpozíciója hatással van észlelésükre. A Pyramus és Thisbe-elbeszélésben a szerelmesek észreveszik a házak közötti repedést, amelyet emberöltőkön keresztül senki sem fedezett fel, és amit az elbeszélő ekképpen kommentál: *quid non sentit amor?* („mit észre nem vesz a szerelem?”, IV. 68). De Narcissus történetében is hasonló történik, hiszen a szerelmes fiú az érzései – a vágyakozás, a másik iránt érzett szomjúság (*dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit*, „miközben arra vágyott, hogy oltsa szomját, másféle szomjúság ébredt benne”, III. 415) – miatt elvakulva érzékeli a víz felszínén megjelenő kétdimenziós tükröképet egy térben létező másik személynként. Marno János verseiben sincs ez másként. A *Nárcisz* (38.) című versben legalább két jelentéssík lehet játékban, egyrészt a mitológiai történet Narcissusa, akinek érzései (szomjúság) az érzékelés médiumává válnak („szemén mint szomján / túlhaladva”), másrészt a szem daganatos elváltozása miatt megváltozott látványról ad hírt a költemény, amely olvasatban a „szemén mint szomján” részlet viszont a fokozatosan elhatalmasodó vakság miatti, a látványra, vagy a látásra való szomjúság forrásaként érti a szemet. Ez az Arany Jánostól származó mottó (*Ex tenebris*) egyik képével is összefügg (vakság pohara), amely a Marno-versben mindvégig ott munkál a háttérben. Marno szövege ebben az esetben is kontrasztot képez a megidézett költeménnyel, hiszen nála a szomjúság a látással, míg Aranyánál a vaksággal állítható párba. A világ mint világosság azonban mindkét szövegben játékba kerül: az elfogyó fény az elmúlás irányából gondolandó el. A tükrözésnek (ez is a fényvel való játék) eddig nem szerepeltetett módszeréről olvashatunk a költemény utolsó sorában. A pohár görbe tükrében mutatkozik meg az ujjnyomat, amely a bőr barázdáinak egyedi mintázatával a szubjektum egyedi és megismételhetetlen mivoltára utal, azonban a pohár hajlított felületének fénytörésében éppen ez a mintázat szenved torzulást. Nem ujjlenyomatról beszél a vers, hiszen a lenyomat már a nyomhagyó távollétéről ad hírt, míg jelen esetben a

jelenlévő ujj mintázata képi a sor tárgyát. Az ujjlenyomatot viszont önkéntelenül is belehalljuk a szóba, amely már a megjelenő szubjektum távolodását is magával vonja, amelyet már a vers felütése is előrevetít: „Nárcisz // [I]assan felszívódik”.

Az észlelői pozíció szétszerelését már regisztrálta a szakirodalom.<sup>18</sup> Ez első-sorban abban figyelhető meg, hogy Nárciszt mintegy kívülről szemléljük, mégis maradéktalanul hozzáférünk gondolataihoz, észleleteihez. Gyakran olvashatunk továbbá a lírai én látásának gyengüléséről, például a fentebb elemzett *Nárcisz* (38.) című versben, vagy a *Ha* kezdetű költeményben („S lopózik / vissza a félhomályba, mely cseppenként / issza be magát a szemhéja mögé”), de a beszéd elvesztése is többször témája a költeményeknek: „elmegy, s vele együtt a hangja” (*Anna*, 106.), „[s]zavunk most odaszárad az ajkunkhoz” (*Anna*, 111.), „nem és nem támad szóra a nyelve” (*Anna*, 161.). A némaság az ovidiusi Narcissus-történet felől is magyarázható: *quantum motu formosi suspicor oris, / verba refers aures non pervenientia nostras* („valahányszor mozdulni látom gyönyörű szádat, szávid mégsem érnek el a fülemhez”, III. 461–462), de a vakság már csak a *Ha* című költemény első sorának ismeretében: „Ha // megérték valamit, elvakultság az”: ez a megértés mindenkorai parciáltságára hívja fel a figyelmet, amely Narcissus esetében hatványozottan érvényesül.

A saját idegenségének nárciszi alakzatához köthető még a beszédszerveknek vagy a beszédnek a leválasztása az énről, amely Marno több kötetének is témája. A 2010-es gyűjteményből például a *Mert* című költeményt említhetjük, melyben a nyelv több szinten is elidegenedik tulajdonosától (ha mint szervet értjük), vagy használójától (ha mint diszkurzív rendszert értjük). Elsőre ennek talán csak a képi aspektusa tárul fel („[a]hogy a függőnyt lángnyelv / gyanánt egy széllökés az ablaktáblák / közé tolja”), majd láthatóvá válik, hogy a költemény színre is viszi, amit ekképpen állít, hiszen feltárul bizonyos nyelvi fordulatok többértelműsége, valamint az így létrejövő jelentések kerülnek egymással előre kalkulálhatatlan összefüggésbe. A gyomor mint felmenő (folyamatos melléknévi igenévként értve: az, aminek tartalma felmegy) valószínűleg a refluxra utal, de a szó bevetébb értelme (ős, előd) az elhunyt rokonokat, valamint az ő nyughelyüket, a temetőt is eszünkbe juttathatja. Így viszont az ötödik sorban olvasható „feljön” ige már a holtak kísérteteinek visszajárására utal. Látjuk tehát, hogy az együtt mozgó jelentéssíkok is kapcsolatban állnak egymással. Az előbbi játéknál még összetettebb viszonyt létesít a mellre szív szófordulat („[á]m ami feljön, azt könnyen / a mellére szívja”), amely egyrészt utalhat a bevett metaforikus jelentésre (valami felhergelte a lírai ént), de az idézett mondat folytatása lehetővé teszi, hogy a kifejezést a légúti megbetegedés egyik jellemző tünetével is összefüggésbe hozzuk („fuldokolva és / könnyét ontva”).

A 2007-es kötetben szereplő *Esti* című költemény nem a nyelvet, vagy a megnyilatkozást, hanem a beszédhangot idegeníti el annak eredetétől: „Esti // piritósod csonkja mint rekedt / torokhang mered ki az elekt- / romos piritóból”. A hang elidegenítésének legkorábbi, a hangot továbbító, illetve reprodukáló technikai eszközöket megelőző modellje nem más, mint a visszhang (avagy *echo*, amelynek mitikus eredettörténetéről éppen az Echóról szóló elbeszélésen keresztül tudósít Ovidius). Az iménti idézett jobb értéséhez nélkülözhetetlen az egyszerre címként és első sorként is funkcionáló szó és a tényleges első sor közé ékelődő József Attilától származó mottó: „S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsá”. Az iménti idézet először is széttöri az eredeti szöveget (szétmorzsolja), hiszen nem értelmi, sőt nem is szóhatáron végződik a citátum, de ezen felül kapcsolatot is teremt a morzsa, a piritós és az én között. Némileg parodisztikusan hat, ha összerakjuk az így létrejövő képet: ha az ének már csupán morzsái vannak, akkor korábban valami egész kellett hogy legyen, mint például egy piritós. Marno versei gyakran élnek azzal az eljárással, hogy megszokott vagy rögzült nyelvi kapcsolatok abszurditását tárják fel a szó szerinti jelentés felfejtésével.

Az *Ő (a semmi esélye)* című vers – hasonlóan, mint a már elemezett *Nárcisz hajlik* – a látvány, a hang és a nyelv viszonyára kérdez rá, és ezek határait feszegeti.<sup>19</sup> A költemény utolsó mondata („Sokat beszélnek, / amiről a kép persze hallgat, s erre / a kád öble is épp elég visszhangnak”) nyomán az lehet a benyomásunk, hogy a vers tulajdonképpen egy kép leírása, azaz egy *ekphrasis*, amely Ovidius

Marno János: *A vers születése*

Kelletlenül kelsz, szobád hideg,  
mint egy szobor, kimarva belőle  
a velő, kivagy, lábszárad, térded,  
térded dagadt, sajtó combodat bele-  
darárod a nadrágodba, mehetsz,  
nadrágod serceg, mint egy lemez,  
kimész a mosdóba, farkad merev és nehéz,  
épp csak szivárog, elvéve cseperész  
belőle a húgy. Hogy is ne, az ablak  
nyitva, úgy állsz ott, kitéve huzatnak,  
az ősznek, nyiroknak, rosszindulatnak,  
s minden eszköznek, mely ragad. Te magad  
nem akarnál közben semmit. Megúszni  
ezt-azt, eltűnni inkább a tükörben, sem-  
mint hogy hosszasan tűnődj a Medúza  
képe fölött; párád s a demesztő kő  
mintha együtt ülne meg rajta, dühöd  
is öbelé fojtva, túrvén, hadd húzza  
keresztül számításodat a húsa.  
A tiéd lenyúzza, szemedet szúrja,  
szemed mint a szilva, tocsoghatsz benne,  
ömleszted, feltúrva ujjal-körömmel,  
hogy feslik a héja, mázolja könnyed,  
míg kékesbarnája összébb sötétül  
s gyűrötten tolul a körmöd alá. Ki-  
keféled, ha nagyját kiszoptad, este.  
Vagy levágod mind az ablakban ülve,  
mert idegesít, ha zsebedbe (például)  
beleakad, nadrágod zsebe már úgyis  
lyukas, képtelen vagy a kezdet zsebre  
dugni, hogy mindjárt a combodat ne érje;  
annál meg nincs is semmi rosszabb. Kivéve,  
ha ujjad fagyott, és akkor ott – fölenged.  
Aztán megjáród éjjel még a parkot,  
a táncszobából förtelmes zene harsog,  
körre kör fokozódik az iramod,  
elnyomva azt is, amit fölöle gondolsz,  
tömegről, táncról s a zenéről magáról,  
valamint arról, hogy mire fül fordul  
az ember a szűkségben fűhöz és fához,  
és tér vissza fázni a fűtetlen házba,  
nosza, mondja a lépcsőt fölfelé mászva,  
mint aki rászorul némi unszolásra,  
és mintha válaszul bukna fel hozzá a  
nesze, amit a parkban a zene belé-  
fojtott, nesze, remeg végig a testén  
a szívéből felszökő szólásforma,  
nesze semmi, fűjja mintegy kiforrva,  
egyszersmind el is unva a szájáról  
leváló gondolatot, csak fogd ám jól.

Marno János: *Mit*

fogna, mit fognak körbe a rossz fogú  
hegyek, pállott sárcomókon vergődik  
keresztül az ember, s a vendéglónél  
elfordulva tárja elébe medrét  
a halastó. Lelkét adja ki érte  
most október, és lovasokat küld fel  
a gerincre, orosz föld felhőibe  
burkolózva, s Anna keményebb névre  
hallgatva hintájába ül a csöndnek.  
Kabátja mélyzöld s sötét mint az ének,  
mely iszapját mérve a tó vizének  
szólongat egy párt, kik meritkeznének.

Marno János: *Nem készül*

Nem készül Nárcisz befürödni  
még egyszer a késsel; zsebében  
papír és ceruza, zsebkendő,  
de az is papírból, mióta  
volt az a kényes história,  
s újra kellett fogalmaznia  
meghiitt szokásokat. Újabb  
naponta próbál ott teremni  
egy ösvényen, mint aki semmit  
sem tudott még magáról eddig,  
lámpagyújtás előtt érkezik  
kevéssel, és aztán sokáig  
beéri ezzel a kevéssel,  
tegnap csaknem lámpaoltásig.

Narcissusának történetében is szerephez jut. Például a 453. sorban olvasható *posse putes tangi* („úgy vélhetnéd, hogy meg lehet érinteni” [ti. annyira valóságos a tükörkép]) is a képleírások nyelvére emlékeztető fordulat, vagy a 418. sorban olvasható *adstupet*, amely az *Aeneis* első énekében szereplő, a Iuno-templom freskóiról szóló *ekphrasist* idézi fel. A most idézett szöveghelyek a valóság és a fikció határának ovidiusi elbizonytalanításához kötődnek, amely opozíciók közötti szoros szembenállás Marno verseinek is témája (gondoljunk az életrajzi vagy pszeudo-életrajzi elemek beemeléseire a költeményekbe). Az *Ő* című költeményben úgy tűnik, hogy a beszélő emlékeiben is megőrződött az adott pillanat: „árnyékuk nyelve / amott a falon, mely halvány olajzöld / volt a valóságban”. A kép nyelvi, illetve vizuális aspektusai közötti összjáték tehát a vizuális fénykép és a nyelvileg létező emlékkép feszültsége nyomán jelenik meg a költeményben. Az „árnyékuk nyelve” már eleve egy kétértelmű szókapcsolat (egyrészt az árnyék mint nyelv formájú képződmény, másrészt az árnyékokhoz tartozó diszkurzív rendszer), viszont ha figyelembe vesszük, hogy a mondat további részében ezek az árnyékok föllobbannak, akkor a vers már ezen a ponton előrevetíti azt, ami legnyilvánvalóbban a következő mondatokban történik meg: „A fény oldalról jön, / és felülről valamelyest. Forrása, / magyarán, természetes. Már ha nyelvről / mondható ugyan ez.” És ha a saját gyermekkori emlékeit felidéző vagy fotóit szemlélő lírai én még nem lenne elég nárciszi vagy éppen ovidiusi, akkor elég, ha felidézzük a vers utolsó szavát („visszhangnak”), amely Narcissus ovidiusi párját, Echót juttatja eszünkbe. Az „árnyékuk nyelve” utalásként is érthető Ovidius elbeszélésére: *ista repercussae quam cernis imaginis umbra est* („amit látsz, visszatükröződött képed árnyéka [vagyis: tükörképe]”, III. 434). Az árnyék az iménti idézet fényében a tükörképet is megidézi, amely Marno versében kétszeresen is jelen van: a lírai én és gyerekkori önmaga különbsége mellett a kádban fürdő felidézett én és a kád vizében tükröződő képe közti eltérésre is felfigyelhetünk.

A saját vagy a megszokott kapcsán feltáruló idegenség Marno költészetére általánosan jellemző, hiszen jól ismert, minden nap használt szavaknak, kifejezéseknek képes olyan oldalát is megmutatni, amely mindaddig rejtve maradt. A 2012-ben megjelent *Kairos* című kötet – nevezzük így – kés-tematikájú versei (94–103., 111.) is így tesznek. Vegyük például a *Nem készül* című költeményt, melyben a „kés” betűsor különbözőképpen szét-, illetve betagolt változataival találkozhatunk: „késsel”, „kényes”, „kevéssel” (melynek ismétlődése eltérő jelentéseket mozgósít), illetve a címben is szereplő „készül” (kiem.: K. D.) szavakkal. Az utóbbi nem csak a 2007-es kötet címét idézi fel, hanem át is változtatja azt. Nárcisz innen nézve nem csupán készül, hanem *készül*, azaz arra vár, hogy mikor válik ő maga is késsé, ami talán máris kevésbé tűnik merésznek, ha felidézzük a néhány lappal korábban olvasható *Kész* című vers kezdősorát: „[á]lmomban maga vagyok a kés”. Itt is egy átváltozás tanúi lehetünk.

A *Kairos* kötetzáró költeményét, a *Képeket* a gyűjtemény egyik kritikusa az egész gyűjtemény kicsinyítő tükrének nevezi, valamint kiemeli, hogy a vers legfontosabb problémaköre (mélység és sekélyesség viszonya) Kosztolányi *Esti Kornél éneke* című művéből ered.<sup>20</sup> Ha mélyebbre akarunk ásni, akkor egészen az ovidiusi Narcissus-történetig vezethetjük vissza Marno költeményét. Az ókori elbeszélésben Narcissus, amikor a forrás fölé hajolva szemléli képmását, a víz felszínén tükröződő képet nem kétdimenziós képként, hanem háromdimenziós látványként értelmezi, úgy látja, hogy a víz felszínét képező vékony réteg alatt egy másik fiú fekszik (III. 450–452).<sup>21</sup> Marno versében azonban a tükröződés nyelvi szinten jelenik meg, hiszen a két számmal elválasztott szakasz szavai khiasztikusan rendeződnek el, mint ha a két versszak között húzódná az a tükör, amely a két Narcissust elválasztja.

Marno János legújabb kötetében, a 2015-ben megjelent *Hideghullámban* csupán egyetlen költeményben, az *Információcsapdában* olvashatunk Nárciszról. A vers több szállal is kötődik korábbi költeményekhez. Például a helyszín (fürdőszoba) megidézi a 2007-es kötetben szereplő *A vers születése* című darabot, de a nyitó sor („Nárcisz a csap fölé hajol”) a *Nárcisz hajlik* című verset s ezzel Ovidius történetét is eszünkbe juttathatja. A most elemzett mű több olyan kifejezést is tartalmaz, amelyek elméleti diskurzusokat idéznek meg. Ilyen például a címként szereplő szó, amelyet az információelmélet használ több jelenség megnevezésére



2. kép. Jobbra: James Cochran: *Narcissus* (olajfestmény). Balra: részlet a szerző azonos című videoinstallációjából  
(forrás: pinterest)

is, s az talán mindegyikben közös, hogy az ún. információ-csapda az egyének információs csatornáinak beszűkülésével hozható összefüggésbe. A másik ilyen fogalom a „belső forma”, amelyről Benedetto Croce esztétikájában olvashatunk: a szóban forgó fogalom az olasz filozófusnál nem más, mint az, ami a mű tartalmát teszi hozzáférhetővé.<sup>22</sup> Marno verse a következőképpen érti a fogalmat: „a legbelső forma, mely elvben / kész rá, hogy a tartalmat kizárja, / kerüljön bárki szeme elé tárgya, / a repedt mosdókagyló, toalette, / dobozos tükör, a dobozban púder / mint síkosító, annak kell lennie”. Vagyis mindkét fogalom az információ mennyiségének csökkenésével, csökkentett mértékével áll kapcsolatban. Nevezhetjük-e az irodalmat információs csapdának, ha belátjuk, hogy az már mindig tanúságtétel, vagyis nincs más csatorna, csak az adott nyelvi produktum, amely hozzáférést biztosít a műhöz vagy annak tartalmához?

A fenti rövid elemzések arra kívántak rávilágítani, hogy Marno *Narcisz*-versei mögött nemcsak tematikus értelemben

sejlik fel az ovidiusi történet, hanem – az időmértékes verselést elhagyva és a magyar nyelv lehetőségeihez idomulva – magának a versnek az anyagával, a nyelvvel is hasonlóan bánnak a költemények, mint a *Metamorphoses*. Az átváltozások nyelvi aktualizálása (*Narcisz hajlik; A vers születése*), az érzékterületek nyelvi szétszalazhatatlansága (*Narcisz hajlik; Ő*), valamint a szöveg térbeli aspektusának kiemelése (*Mi is, Noé párkája*)<sup>23</sup> mind-mind felfoghatók olyan jellegzetességekként, amelyek – főként *Narcissus* egyértelműen ovidiusi vonásokkal is bíró alakjának fénytörésében – „ovidiusiként” is leírhatunk. Tanulmányom eredményei ebből a szempontból talán előre láthatók voltak, a Marno és Ovidius szövegei közötti kapcsolatok tárházát viszont remélhetőleg néhány új, nyelvközpontú példával sikerült gazdagítania. Az ennél sokkal izgalmasabb, de a jelen perspektívájából megválaszolhatatlan kérdés pedig arra irányulhatna, hogy képesek lesznek-e Marno költeményei beleszólni abba, hogy miként is olvassuk a *Metamorphosest*.

## Jegyzetek

1 *Parnasszus* 2007/1; *Ex Symposion* 2014/86.

2 Szegő 2009, 8. Persze érdemes lenne megnézni, hogy mennyi valószínűség van ebből az intencióból. Az egyel fiatalabb költőgenerációból még Kerber Balázs nevét érdemes megemlíteni, aki maga is közzétett egy esszét Marno *Narcisz*-verseiről az *Ex Symposion* 2014/86-os számában.

3 Lásd Borsik 2014.

4 Vö. Krupp 2008, 981.

5 Ha másként nem jelzem, az Ovidius-idézeteket a továbbiakban a saját fordításomban adom meg. (K. D.)

6 A jelentéssíkok közötti váltásokról lásd Nagy 2016, 120.

7 Ovidiusnál az ellágyulás több helyen is a viasz alakváltozásával áll kapcsolatban. Vö. *Pygmalion* (X. 283 skk.), illetve *Daedalus és Icarus* történetével (VIII. 198 skk.).

8 Krupp 2008; Harmath 2012.

9 Krupp 2008, 982.

10 Bővebben lásd Konkoly 2015, 57–58.

11 Krupp 2009, 98.

12 Tóth 2008, 66.

13 Vö. „kibuggyan sárgán a bele”. Az idézet utalhat egyrészt az éppen kinyíló nárcisz virágára, másrészt viszont a túlságosan is megkelt kalács tészájának bele is kibuggyanhat.

14 Fogarassy 2009, 25.

15 Vö. Jakobson 1969, 244, valamint Hopkins 1959.

16 Tóth 2008, 68.

17 Krupp 2010, 19; Harmath 2012, 51.

18 Radics 2011, 568.

19 Krupp 2010, 19.

20 Radics 2013, 1197.

21 Bővebben lásd Konkoly 2015, 59.

22 Kaposi 2017, 92

23 Vö. Berta 2007, 106.



## Bibliográfia

- Berta Á. 2007. „Szó, ma. Marno János: *Nárcisz készül*”: *Alföld* 59/9, 106–109.
- Borsik M. 2014. „Néhány szó a Marno-hapaxokról”: *Ex Symposion* 23/86, 65–72.
- Fogarassy M. 2009. „Marno János: *Nárcisz készül* (Ex libris)”: *Élet és Irodalom* 53/2, 25.
- Harmath A. 2012. *Kacér romok. A kortárs magyar líráról*. Pozsony.
- Hopkins, G. M. 1959. *The Journals and Papers*. London.
- Jakobson, R. 1969. „Nyelvészet és poétika”: Uő: *Hang – jel – vers*. Budapest, 211–257.
- Kaposi M. 2017. *Benedetto Croce intuíció-felfogása és magyar értelmezői*. Szeged.
- Keresztesi J. 2009. *Telep-antológia*. Budapest.
- Konkoly D. 2015. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)”: *Ókor* 14/4, 56–64.
- Krupp J. 2008. „»Talán vagyok«”: *Jelenkor* 51/9, 981–985.
- Krupp J. 2009. *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg.
- Krupp J. 2010. „Marno János: *a semmi esélye* (Ex libris)”: *Élet és Irodalom* 54/41 (október 15.), 19.
- Nagy Cs. 2016. *Átkötések: tanulmányok és kritikák*. Dunaszerdahely.
- Radics V. 2011. „A lét egyedül. Marno János: *a semmi esélye*”: *Jelenkor* 54, 563–571.
- Radics V. 2013. „A haladék. Körözés Marno új verseskötetében”: *Holmi* 25, 1197–1211.
- Szegő J. 2009. „Eleven tizenegy”: *Keresztesi* 2009, 5–9.
- Tóth Á. 2008. „A legszigorúbb szem. Marno János: *Nárcisz készül*”: *Új Forrás* 40, 65–79.