

Gaborják  
Ádám

## „Volt egyszer egy Apokrif”

(Marno János: *Kezünk idegen formákba kezd. Esszék. Palatinus, 2011*)

Még 1991-ben jelent meg Marno János *A vers akarata* című első esszékötete, tehát nyugodtan kijelenthetjük, ha a műfajilag igen hibrid, de alapvetően tárcanovellákat tartalmazó, 1997-es *Az anarchia szórendje* című prózakötetet nem számoljuk, kereken húsz évet kellett várunk egy újabb „teoretikus” Marno-könyv megjelenésére. Igaz, azóta annyi változás történt, hogy Marno lett az elmúlt időszak egyik legtöbbet emlegetett szerzője, mely nagyrészt a kortárs fiatal költők aktív újraolvasásának köszönhető.

A *Kezünk idegen formákba kezd* az elmúlt 10-15 évben, zömmel az Enigmában (illetve egy-egy az Élet és Irodalomban és a Műútban, egy pedig kézirat volt ezidáig) megjelent írásokat gyűjti egybe. S bár többnyire ezek esszékként vannak aposztrofálva, mégis (ismét) ingadoznak a műfajhatárokon. A kötet 14, változó terjedelmű írása közt egyaránt megtalálhatjuk a [Markója] Csillának írt levél-

esszéket (*Levél a szerkesztőnek 1–3., Apokrif levél*), „nyilvánosnak szánt” naplórészleteket (*Kafkaszorítóban, Levélnapló, Borulj, borulj, asztalkám*), hagyományosabb esszéisztikus írásokat (*A bal flótás, Self-portrait*), vagy éppenséggel rövidebb, inkább tanulmány jellegű verselemzéseket (*Egér a bogár, Egy Ady-versről*).

A szükségszerű műfaji eklektikusság tematikai sokszínűséggel is társul. A hétköznapi élmények (úszás, tévéadások) regisztrálása, számbavétele, reflektálása mellett ugyanis domináns szerepet kap a művészetről való gondolkodás is. S meg kell hagyni, szerencsére. Mert egyáltalán nem ez a személyes, de átpoetizált

nyelven megszólaló esszéisztikus hang a kötet nagy erénye. Bármennyire is „gyözködnék” bennünket ennek ellenkezőjéről a sorok, a hétköznapi élmények nem különösebben izgalmasabbak, mint másoknál, a vaskos, pszichoanalitikus mélységekkel teletűzdelt, narcisztikus (ön)analízist pedig valaki vagy meg tudja emésztetni, vagy nem. Az itt kibontakozó narratív én mint személy(iség) tehát egyszerűen unalmas és fárasztóan panaszos. Sajnos. Éppen ezért a szöveg akkor a legelevenebb, legproduktívabb, mikor a „beszélő én” a művészeti alkotások (legyen az szöveg, zene, film, stb.) tükrében bontakozhat ki. Ekképpen kerülnek terítékre olyan (klasszikus) szerzők művei, mint Proust, Bernhard, Pilinszky, József Attila, Kafka, Ady, Tandori, Kosztolányi, Németh László stb., csak hogy néhány irodalmi szereplőt emeljek ki a sorból. De nézzük, mit kínál a könyv.

Kezdjük rögtön az elején. A cím, ahogy az a kötetben is elhangzik, ugyan egy utalás *Az anarchia szórendje* azonos című írására, de itt éppúgy jelentéssé válik. A Francis Bacon 1973-as *Self-Portrait* című művéről szóló esszében a következő gondolatokat olvashatjuk: „Nyilvánvalóan másra emlékezik az óramutató-fejtámasztós jobb kéz és másra a mosdókagylóba vetett bal, más lépéstől tartózkodik a porondra függőleges jobb láb és mástól a reá kulcsolt bal [...] egy ideggyulladásos prózácímemet variálva: mivelhogy ki tudja, mikor miféle idegen formákba kezdhet is a kezünk.” (271–272) A képet értelmezve a testrészek széttartó artisztikuma végül a test és a *self*elkülönbözödéséről vall, ami az elbeszélő számára az irodalom saját terében a kéz idegen formáihoz vezet. A *Self-Portrait* tehát az idővel (karóra!) és az önmagával küzdő ember allegóriájává válik Marno kezén. Kérdés, mi van vajon Bacon mosdókagylójában? Ez a rész arra sarkallhatja az olvasót, hogy heves visszalapozásba kezdjen egészen a könyv elejéig. A *Levél a szerkesztőnek I.* című írásban ugyanis a kéz bizonytalan emlékezete előbb az „érzések belső mimikrijátékával” (25), majd az írás idegenségével párosul. A passzus egy részét összetettsége folytán érdemes hosszabban idézni:

„[A]hogy a kezemmel látok, úgy a szememmel is tapintok [...]; s így az artikuláció [...], ha tényleg a valóságra tör, kénytelen feje búbjái alámerrülni az artikuláhatatlanba [...]. [E]rősebb benyomások görgetnek éppen akadályt a hüledező ujjaim elé, mozdulatlan, görcsössé fagyasztva őket. Megvakul a kezem [...] de hogyan ábrázolnád ezt „belülről”, pusztá kez-zel, mint egy árnyjátékos? Kezem, mint a kezem árnyéka: lélekszorogató érzés [...] nincs kezdete a kezemnek, eredete, hogy úgy mondjam, s ezért lelke sem, amely a dolgok lelkeivel kezdhetne valamit.” (24–25)

A „kéz idegen formái” tehát visszavezetnek az érzékszervek kaotikus, összemosódó, tudattalan játékához. Ez a „belső mimikrijáték” pedig olyan testi léttapasztatásokat nyújthat, mely a kéz és metonimikusan az írás, a reprezentáció komoly akadályává válhat. S ez a feloldhatatlan ellentét valahol a kézben rejlik, hiszen az *egyszerre* az érzékelés (tapintás, látás) és az „artikuláció” (írás) szerve, éppen ezért soha nem tudja vakságát megjeleníteni. A *kéz-írás* – akár az árnyjáték, azaz a művészi reprezentáció –, is egy olyan skizoid mimikrijáték, melyben a

test megkettőződik, s ennek következtében elveszti eredetét, így képtelen bármiféle „valóságra törni”. Csakis akkor sikerülhet, ha alámerül önnön mélységeibe. Például az álomba, ahol „otthon vagyunk a testünkben”. (29) A test „a – legkevésbé – sajátod” (172), így folyton csak bujkál a gondolkodás, az „én figyelme” (159) elől, s a tudat számára idegen formákba kezd. Bujkál, például a nyelvben. Hiszen a nyelv elválaszthatatlan a testtől, onnan meríti energiáit: „A szó forma eredet[e], mely ízlésünket [...] a tudattalanból [...] vezérelheti és energetizálhatja. S persze a húsból.” (74) A kötet írásai tehát leginkább a test és írás, az érzéki tapasztalat és az érzékelő *self*elbeszélhetőségének alapvető ellentmondásából bontakoznak ki. A mindennapokról való beszéd mindig visszakanyarodik az egyéni testi tapasztalatokhoz: „akarva és akaratlanul is engedelmeskedem a testi szeszélyeimnek, megpróbálok szüntelenül hozzájuk igazodni” (*Levél a szerkesztőnek 3.*, 49). Ennek megfelelően a hajnalig tartó, nyugtalan, inszomniás ébrenlétek, a szervezet öregedéséből fakadó fájdalmak (pl. ínysorvadás, fogfájás), a test karbantartására szolgáló rituálék (úszás, éjszakai séta, pingpong), vagy éppenséggel az éjszakai álmok leírásai mintegy vezetik, tagolják a hétköznapi fonalát. S mindeközben végig a Bartók Rádió komolyzenei műsorai mennek a háttérben, hogy a beszüremkedő auditív tapasztalatok is további tévutakra csábítsák az írást.

A monomániás testbeszéd kötetszervező motívumát azért is érdemes hangsúlyozni, mert ennek mentén érthető meg, mit jelent a „felszín esztétikája”: „többnyire a testhatárainkon keresztül érzékelünk, tapintunk, látunk, hallunk [...]; a felszín esztétikusai így jogosan állíthatják, hogy minden valamirevaló esztétikai esemény alapján és lényege szerint felszíni (felszínes) esemény; a mélység fikció.” (50) Ez a szemléletmód mindvégig nyomot hagy az irodalmi szövegek értelmezésén, „felszínes” olvasatán, s egyes életművek megítélésén. „Ragadozót csinál belőlem ez a vers” (55) – mondja egy helyütt Pilinszky *Apokrifjáról*. S valóban, Marno elbeszélői a felszín simogatása helyett szinte széttépik áldozataikat. A nyelv húscsapatjaira vadásznak szemben az irodalomtudósok gondolkodásmódjával, akik csak a „technikát mazsolázzák ki a beszédből, megfélemlítve a húsról.” (77) Különösen beszédes ebben a kontextusban, hogy többször is előkerül a „tápláléklánc” mint a lét legalapvetőbb metaforája (21–22, 117, 132, 153, 165), vagy hogy a táplálkozás és a perisztaltika visszatérő motívuma az irodalmi művek interpretációjának. Néhány példán érdemes azért érzékelteni, hogy mennyire termékeny tud lenni ez a gondolkodásmód.

Pilinszkyt rögtön kettős megítélés alá vonja ez megközelítés. Egyrészt mindvégig ott dörgedezik Pilinszky „pornográf pompájú giccs”-olvasata (37), ami először az *Utószó* kapcsán kerül elő, de később is folytatódik (115). Már csak azért is különösen hatnak ezek a zavaros szexuális utalásokat sem nélkülöző kirohanások, mert Pilinszky „impotenciája” (37) mögött mégiscsak megtalálja az *Apokrifot*, ami viszont csak úgy meredezik életművet hagyjon hátra” – (115), s persze Marnónál egyaránt. Érdekes

módon az *Apokrif* értelmezésére vonatkozó részekben (lásd *Levél a szerkesztőnek 2–3., Apokrif levél*, de a *Kafkaszorítóban* is rendre visszatér) sikerül elérnie azt, hogy jelentéssé váljon a test(iség) korlátozott megjelenése, hiánya, s „a testnélküliségben a gyermekiséget” (55) fedezi fel, melyből szinte egyenesen következik a vers „mesei” olvasata („egyszeriben az esztétikai effektusát a mesében véltem feltalálni [...] óriási (!) ereje ilyen végsőkéig stilizált, mesebeli bensőségekben rejlik” – 37–38). A vers „mesebeli” (erdő, fa, égvgyűrű, gyermeki pátosz, stb.) és „apokaliptikus” (harangtorony, égő ketrec) motívumkomplexusainak elemzésével mindvégig izgalmasan és meggyőzően dinamizálja a vers különböző jelentésárnyalatait. Az *Apokrif* felett érzett csodálata és örömködése teljesen magával ragadja olvasóját, aki szinte együtt vesz részt a vers „pszichodramái” (38) olvasatában. Az *Apokrif*-trip végül odáig is eljut, hogy Pilinszky váltig hangoztatott aszexualitása ellenére az érzékek „belső mimikrijátékában” mégiscsak felfedezi az erotikusságot (55). Mindezek után Kafka naplóinak olvasása közben (*Kafkaszorítóban*) is elég szemléletesen utal a Kafka-próza testközpontúságára, a „beleik (zsigerek) beszédét” (90) azonban ezúttal alaposabb szövegelemzések nélkül tárgyalja. A napló igazából ürügy Kafka és mások (például Kleist) esztétikájának tárgyalásához, amit az is mutat, hogy lép-ten-nyomon Pilinszkyre és az *Apokrifra* tér vissza. A napló tehát egyszerre működik pretextusként és *mise en abyme*-szerkezetként a Marno-jegyzetek szubjektumformálásához.

Az *Apokrif*-részekhez hasonló izgalmakat rejt viszont a három József Attila-írás *A bal flótás* című fejezetben, amelyek kétségtelenül a kötet csúcspontjai. Igaz, József Attila a kötet protagonistája („Istenem, hogy én minduntalan JA-hoz csavargok vissza, teljesen céltalanul, ez már afféle bejáratott regresszió nálam.” – 150). Kifejezetten örömteli, hogy ezekben az írásokban a kevésbé olvasott versek helyeződnek előtérbe (például *Magány, Gyereksírás, Iszonyat, Nyári délután, Szappanosvíz*), s eközben történnek utalások az ismertebb szövegekre (*Könnyű fehér ruhában, Bukj föl az árból, Talán eltűnök hirtelen*). Továbbá azért is remekül megírt részek ezek, mert éppen egy agyonrágott téma, József Attila és a pszichoanalízis kapcsán mondanak újat. Marno szerint a pszichoanalízis túlzottan „patologizálja” az életművet, ezért alapvetően süket az irodalmi megkomponáltságra vagy a nyelv metaforikus mozgásaira, illetve arra, hogy „a József Attila-i vers épp annyira testi, zsigeri, mint tudati artikuláció.” (227) Tulajdonképpen ezekben az esszéekben látszik a leginkább, hogy mit is értett Marno a „felszín esztétikáján”. Ennek illusztrálására mindvégig képes, még akkor is, ha olykor a kultikus beszédet és a pátoszt maga sem nélkülözi. Az *Óda* egyik sokat hangoztatott részletéből („Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak.”) kiindulva mutatja be azt, hogy a szavak mint a test hulladékai milyen összefüggéseket teremtenek nyelv, hús, és psziché között, s hogyan közvetítenek a testről és az érzetek mimikrijátékáról. Például hogy egy olyan látszólag ártatlannak tűnő metafora, mint a bogár („Mint gyerek a páncélos bogarat / két ujjal megfogtam a hóna alatt” – *Tünődő*)

milyen szerteágazó jelentéshálózatot alakít ki az életmű bizonyos szegmenseiben, akár a szem-bogárral („Bogár lépjen nyitott szemre” – *Magány*), és hosszan lehetne még sorolni. *A bal flótás* írásainak újraolvasása mindannyiszor élvezetes, az interpretációk rétegzettségét pedig tanítani lehetne.

Különösen furcsának hatnak viszont azok a részek, mikor egyes alkotókat az esztétikai minőségük vagy ideológiájuk mellett a testhez való viszonyuk alapján ítél meg. Egy ideig kifejezetten szórakoztató, ahogy Marno szinte mindenkit melegebb éghajlatokra tanácsol, olykor viszont itt-ott mulatságosan, idegesítően túlzó az a fixált tekintet, ami bármiben képes meglátni a test és a tudattalan mélységeit. Persze ebből ki is rajzolódik az az ideológiai Marno-háló, miszerint aki nem üti meg ezt a mércét, sok jóra nem számíthat. Így esik ki például minden felsorolt ére nye ellenére Kosztolányi, vagy éppenséggel Németh László (*Egy kutya diétája*) a keretből. Így kerül versenybe egymással először a fentebb említett Kafka és Pilinszky kapcsán próza és líra (119, 121), majd ironia és humor összehasonlítása, hogy végül testi leg is összelepedjenek József Attilával hármásban: „Pilinszky beszédéből mintha *ab ovo* száműzetett volna ez a hol bensőségesen érkező, hol utálatosan élősi [...] közvetlenség, P mint ha már félúton spiritualizálná a coitust. És Kafka? Nem, neki sem »világa« a közösségi aktus, no de JA-ra visszatekintve: nála is [...] kísértetiesen egybejár az a fallikus meg a hullamerevedés.” (127–128) Minden modorosságot, mellébeszélést kerülő, nyers, de őszinte beszéd ez. Halottakról vagy jót, vagy mindent. Sajnos azonban ezek a gondolatok meglehetősen kifejtetlenek maradnak, így viszont az eleganciájából veszít az egész, s inkább önmagát oltja ki. Az olvasóban pedig némi hiányérzet marad. Mindenesetre ha az itt felsoroltakat mind összevetem a fentebb említett ragadozós tápláléklánczással, szinte biztos vagyok abban, hogy Harold Bloom is élvezettel forgatná ezt a kötetet.

Az összképet nézve meglehetősen vegyes képet mutat tehát a *Kezünk idegen formákba kezd*. Marno megosztó ember, és az életműve is. Gondolom, akik többnyire eddig is leborultak Marno előtt, nem csalódnak majd, de biztos vagyok benne, hogy sokakat (el)taszít majd ez a sokszor nem túl korrekt, nyers belső világ. Ez majd idővel elválnak. A művészetek és a test kapcsolatára tett esztétikai javaslata viszont mélyen elgondolkodtató, sőt, továbbgondolandó, az olvasatok kimagasló teljesítménye pedig vitathatatlan.

# Az induló Kemény

## István

Az *István* szó homonima azoknak, akik a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején a Sárvári Diákírókörbe jártak csütörtök délutánonként. *István* vagy Vörös Istvánt vagy Kemény Istvánt jelentette a szövegekörnyezettől és a szituációtól függően. A Sárvári Diákírókör irodalmi műhelynek indult. Mint ilyen, leghatékonyabban a nyolcvanas években működött, amikor mindenki hozta a maga versét, a többiek pedig kielemezték, és elmondták róla a véleményüket. A kilencvenes évek elejére mindenki tudta nagyjából, mit mondhat a másik, és már azt is sejteni kezdte, maga mit képes és akar megírni, a csontosodni kezdő önérzetek egyre nehezebben viselték a kritikát, személyválogató lett, ki kinek a véleményére kíváncsi. Az Írókör műhelyjellege fokozatosan elveszett, és sajátos irodalmi majomsziget alakult. Az odajáróknak a kortárs irodalmi élet az volt, ami ott történt. A „kinti” irodalmi világ innét nézve érdektelen, áttekinthetetlen masszaként kavargott. Életkora és káprázatos tehetsége okán István (Kemény) lett az első, aki táncba ment a majomszigetről, amikor két első kötete 84-ben és 87-ben megjelent. Ekkor kiderült, hogy versei nehezen illenek bele a kortárs irodalom összefüggésébe, nem viszonyulnak az ott uralkodni látszó képzetekhez. Ennek egyik oka korszakteremtő költői világa volt, amely rosszabb esetben korszerűtlennek tűnhetett, a másik azonban sajátos irodalmi szocializációja. Akárhogy is legyen, indulásában volt valami zavarba ejtő. A kritika rendesen zavarba is jött, és zavarba a legutóbbi időkig eltartott.

Az *István* nekem ráadásul két barátot jelent (Vörös és Kemény), akikkel posztkamasz éveink hétfő-, kedd-, stb. vasárnapjain együtt voltunk, és akkor „István versei” (Vörös és Kemény) mindennapjaim eseményei voltak. Ha kritikát láttam róluk, úgy voltam, mint a magyar zenészek Bartók Bélával, akit nem ők, hanem a Chicagói Filharmonikusok interpretálnak Pierre Boulez vezényletével. Kétségtelen, ezek is jól eljártak a műről valami extrát. Másfelől István versei (Vörös és Kemény) úgy működtek bennem, mint az iskolában tanult antológiadarabok, melyekkel annyiszor találkozunk, még mielőtt igazán beléjük gondolnánk, hogy valami szép, reprezentatív tárgyszerűségbe rögzülnek, ami akkor elevenedik meg újra, amikor jóval később, gyakorló versolvasóként újra a kezünkbe kerülnek. Harmadrészt akkor már gyakorló versolvasó voltam, mikor István versei

(Vörös és Kemény) a kezembe kerültek, így meg-megelevenedtek, hiába rögzült közben szép, reprezentatív tárgyszerűségük. Kérdés, hogy a mostani újraolvasással hogyan elevenedik meg ismét ez a tárgyszerűség? És mi maradt abból az „extrából”, amit tudni véltem?

Hosszan Istvánhozom azért is, mert a vers számomra mindig annak a személynek a hangján szól, akit parancsoló pszichológizálhatnékban megteremttek, és akihez utána érzelmileg viszonyulok, mint személy a személyhez, személyesen, valami egyoldalú barátsággal. Legyen szó egy forradalmi vers meghatóan akarnok Sándoráról (Petőfi), vagy egy személytelen versszimfónia fátyolszerű Sándoráról (Weöres). Vagy akár egy következetesen tétova Istvánról (Kemény). Ez utóbbi esetben ráadásul tényleg tartozik a vershez egy konkrét István, akihez már eleve személyesen viszonyulok, nem egyoldalú barátsággal.

A legelső kritikai megjegyzést Istvánról (Kemény, akit még nem ismertem) Istvántól (Vörös, akit pár hónapja már igen) hallottam. Eszerint István (Kemény) csak Népsportot és Galaktikát olvas, mégis kurva jó verseket ír. A megjegyzés az őstehetségről szóló mítoszgyártás klasszikus példája volt, ahol a Népsport az írott szónak azt a fajtáját jelképezte, amely a lehető legtávolabb esik a verstől és a szépirodalomtól, a Galaktika pedig az induló Kemény versvilágának egyik kelléktárát, a sci-fit. A sci-fi egyértelműen adta magát mint ihletforrás, ezentúl azonban a megjegyzés azt a tanácsstalanságot tükrözi, amit olyankor érez az ember, amikor tanúja lehet egy csoda születésének. A csoda a már említett két, verseivel egymást fedő első kötettel (*Csigalépcső az elfelejtett tanszékekhez; Játék méreggel és ellenméreggel*) született. Az ott megjelenő költői világ részletei ismerősek innen-onnan, méghozzá „szépirodalmilag” olyan olcsó helyekről, mint a fantasy, sci-fi, krimi, horrorfilmek. Maga a külön univerzumként működő egész azonban döbbenetesen eredeti, keletkezése és létezése mindig csak hiányosan ragadható meg azzal, hogy felismerjük az elemeit. Végző oka az a kivételes tehetség, amely megteremtette, és amelynek a felbukkanására nincs magyarázat, csodaszerű.

## G[gyógyfű

Kamaszszemmel, ami az induló Keményé (később: iK), az 1980 körüli magyar költészetnek két csúcsa látszott kiállni: Nagy László és Pilinszky. Pedig Weöres Sándor utolsó nagy verseskönyve, az *Ének a határtalanról* ekkor jelenik meg. A szakma, amely egy életen át Sanyikázza W. S. Mestert, leszólja: „csak fuvolaátiratai a korábbi szimfóniáknak”, valahogy nem számít. Ahogy Nemes Nagy Ágnes gyűjteményes kötete, a *Között se*. Nemes Nagy majd csak később, az esszéi és az 1986-ban induló *Újhold Évkönyvek* után lesz tényező. Az 1982-ben meghaló Jékely Zoltán viszont például sose volt, és soha nem lesz. Vas István se, akit különben is ekkor már hagyjanak békén, mert írja az önéletrajzát. A kortárs magyar líra süllyedő Atlantisz volt, búvárkodni kellett hozzá. Pilinszkyt közvetlenül nem lehetett imitálni, így a felszínt „népi ihletésű” versek árasztották el, és

hát a Tandori Dezsőéi. Ehhez a reménytelennek tetsző felszínhez képest is olvasott iK Népsportot és Galaktikát.

A Kemény-életműnek nyitó darabja van, amely a *Valami a vérről* gyűjteményes kötetben az első helyre került, a *Tudod, hogy tévedek* („Tudod, hogy tévedek / Tudom, hogy tévedek / A Gyógyfűért megyek / Amerre Gilgames // Hatalmas istenek / De könnyes istenek / Szívemre esőt / Negyven nap öntenek // Eső a földre hull / A Föld a Napra hull / A Nappal hullni kell / Tovább, gyanútlanul // Gyanúmra Nap nevet / Mert mégse tévedek / Egyszer majd lányt hozok / S kábító gyógyfűvet”). Ahogy a Bartis Attila készítette interjúból tudható, ez iK első „kész” verse, 1980–1981-ből. Nehéz lenne eltúlozni a jelentőségét. Nemcsak „kész”, de makulátlan. Egy évig készül a négy rövidke strófa, és megírása közben új költő születik. „Mindent el lehet mondani”, hallottam egyszer Istvántól (Kemény) jó időben, jó helyen, és a bogarat azóta sem bírom kirázni a fülemből. Mintha ez a közhely lényegült volna át teremtő evidenciává iKnél ez alatt az egy év alatt.

Nem gyakori, hogy valaki a legelső versében bejelentse, mit fog megvalósítani a pályán. Az meg még ritkább, hogy tényleg meg is valósítja. Innét, 2011-ből visszatekintve látszik, hogy minden aggályoskodáson és lustaságnak tűnő tétovázáson túl ez a tántoríthatatlan makacsság az életmű záloga, ami nélkül iK már említett káprázatos tehetsége akár el is szállhatott volna a semmibe. A *Tudod, hogy tévedek*ről elsőre Ady *Góg és Magógja* jut az ember eszébe, ugyanaz a beharangozó (csúnyábban: program)vers. A költő a küldetéséről beszél. A gesztus maradt, de hatvankét évvel Ady halála után módosult. Teljes bizonytalanságból indít („tévedek”, „tévedek”), ennek ellenére majdnem ugyanolyan lendületes, hiszen a végén mégis a bizonyosságig ível („Mert mégse tévedek”). Ez az ív azután nemcsak eszmeileg, hanem képeiben, tempójában is megtartja a verset.

A „Gyógyfű” a maga nagybetűjével Ady előtti tisztelgéséknél hat, ahogy a nagybetűs sorkezdetek szintén — az első két, majd egy későbbi harmadik vesszőn kívül — középpontozás nélküli versben. Azontúl pedig megadja a küldetés célját. Kemény István Gilgames elindul, és utazása egyszerre nagyszabású („Hatalmas istenek”) és érzelmetli („könnyes istenek” és „Szívemre”). A harmadik strófa láncszemként akasztja össze az egysornyi képeket, de közben a sorok egyre bizarrabbul kattannak egymásba. A konkrét jelentésű „föld”-ből a „Föld” nevű bolygó lesz, amely egy kibillent világegyetem törvényének engedelmeskedve „a Napra hull”. A következő, „A Nappal hullni kell” sor azután csúfolódik fizikán, logikán, és szörmentén az olvasón is, aki akkor teszi a legjobban, ha ezt hagyja, nem gondol bele, hanem sodortatja magát a megfogalmazás lendületével. És gyakorolja a versbeli hullást, amikor sorról sorra maga is hullik „gyanútlanul”. Nem lehet véletlen, hogy Ady *Góg és Magógja*-ban hajszálpontosan itt, a harmadik strófa utolsó sorának utolsó szava ugyanolyan helyzetben álló határozó, ugyanazzal a rímmel, mint a „gyanútlanul”: „[Tiporjatok reám durván,] gazul”. Kemény verse azonban csak beharangozó vers, nem harci dal, mint az Adyé. Tétovázásból