

# *Fronthatás*

MARNO JÁNOS: *HIDEGHULLÁM*

Marno János költészetével kapcsolatban a kritikák, tanulmányok sokszor a poétikai sajátosságok mellett (vagy helyett) azt vizsgálják, hogy a szerző milyen alapelvek, megfontolások alapján alakítja ki azt a poétikát, versbeszédet, nyelvi és logikai rendet, amely az egyes köteteket jellemzi. A háttérben egyrészt az áll, hogy olyan termékeny, sok kötetet felvonultató pályáról van szó, amelyben váltások, alakulások és visszatérések, megújuló és újrarajzolt mintázatok egyaránt érzékelhetőek, a módosulások jellege azonban a nyelvhez való viszony, a költészet természetéről való gondolkodás alapvető változását is feltételezi. Az epikus keretekre épített látomásos intellektualizmus, az olvasó számára rejtvényként működő, metaforikus versnyelv a kezdetektől jellemzi a Marno-lírárt, azonban az utóbbi évtizedben ezt a megszólalásmódot a nyelv személyhez és testhez kötöttsége, a személyes történetek, emlékképek és tudati tartalmak elbeszélhetőségének kérdése árnyalja: az olvasó (a kritikus) számára úgy tűnik, hogy a szövegekben érzékelhető titokhoz, enigmához az alkotói szándék, műveltség, teoretikus alapállás megismerése és megértése során juthat közelebb. A szerző személyére, érdeklődésére való fokozott odafigyelés másik oka az lehet, hogy Marno maga is szívesen nyilatkozik saját álláspontjáról, reflektál a róla megjelent írásokra, így voltaképp nehezen hagyható figyelmen kívül a tudatosság, amely az újabb generációk számára „apafiguraként” feltűnő szerző szöveghez, poétikához való hozzáállását jellemzi. Az utóbbi években a Görföl Baláznak adott interjújában (Görföl Balázs, *Hűen az anarchiához*, Jelenkor Online, 2014. július 31.), illetve a Bartók Imrével folytatott, a *Ex Symposium*ban közzétett levélváltásban (*A Walter White-szindróma a költészetben, avagy kényszerpályák a szabadság labirintusában*, Ex Symposium, 2014/86., 1–25.) fogalmazott meg olyan szempontokat, amelyek segítségével az utolsó kötetek poétikája értelmezhető. Ilyen, a Marno-olvasáshoz iránymutatásként is használható motívum az ún. „költészetutánzó költészet” elvetése mint poétikai alapelv; a kívülállás élménye (hogy bár egyszerre többféle kortárs irodalmi paradigmával tart rokonságot, de maradéktalanul nem sorolható be egyikbe sem); valamint az a tapasztalat, hogy a vers elsősorban nem a belső tartalmak, a tapasztalatok kifejezésének eszköze, hanem épp ellenkezőleg, a nyelv működése, a versírás folyamata juttat hozzá az érzelmi és értelmi tartalmak komplex kifejezéséhez, ezzel együtt pedig a megértéshez.

A 2015-ös *Hideghullám* versei megfelelnek ez utóbbi alapelvnek, és voltaképp folytatják, elmélyítik, nem pedig felülírják a pályá megelőző köteteknek, a *Nárcisz készülnek* (2007), *A semmi esélyének* (2010) és a *Kairosnak* (2012) a poétikáját. A kilenc ciklusba rendezett versek nagyjából hiátusokkal, hasadásokkal, résekkel teli építménynek tekinthetők, ahol az olvasó feladata az üres helyek feltöltése, kiegészítése, valamilyen gondolati és emocionális tartalom konstruálása. Marno azon jellegzetes szerkesztésmódja, mely szerint a téma felvezetése, előkészítése helyett már a vers első soraiban cselekvéses, epikus szituációt vázol, itt is jellemző. Ahogy

az is, hogy a befogadás elsődleges forrása a vers beszélőjének a figurája, a megértés lehetőségei szempontjából jelentőséggel bír a többnyire egyes szám első személyben megszólaló alany viszonyulása az általa (a mondandója által) teremtődő világhoz. A külvilág „leírása” helyett a különböző nézőpontokból való „körülírás” jelenti a megismerés lehetőségét, azonban míg a korai kötetekben a körülírás technikája a fragmentált, a hiba poétikáját működtető szerkesztésmóddal párosult, addig itt épp ellenkezőleg, a részletező versbeszéd látszólag a tárgyak és történetek precíz lejegyzését szolgálja, a gondosan szerkesztett mondatok tematikus széttartása azonban inkább az éppen formálódó olvasat elbizonytalanítását eredményezi. Az ismétléses alakzatok, a mondathosszúsággal, a mondatszerkezettel operálás rendszerint átgondolt és kiegyensúlyozott: úgy tűnik, a beszélő és a tárgyak, a beszélő és a másik viszonyának a végletekig árnyalt bemutatása, a versbeli világ gondos felépítése a tét. Azonban a vers egészében mindig inkább a jelentés szóródása, nem pedig a rögzítése tapasztalható, legyen szó a Pilinszky-féle kétsoros formákról (*Egy költői kérdés; Egy szónoki kérdés*), a József Attilára jellemző metaforikus építkezésről (*Bronzkor; Pókhásúak*), vagy akár a Tandori- és Petri-féle, narratív jellegű szövegalkotásról (*Kiürülten és kiürítve; Egy nehéz kő éjszakája*). Ugyanígy külsődleges, egyfajta keret a tárgyiasság jelenléte is a szövegekben: voltaképp nem valós objektumok felvonultatása megy végbe, hanem a tárgyak, a természet elemei, a tereptárgyak, a testek, a testrészek, sőt a szereplők metaforikus jelentéssel történő felruházása történik meg. A tárgyak közötti viszonyok így voltaképp nem a tárgyi világ leírását szolgálják, hanem egy olyan képzeletbeli, álomszerű tudati összefüggésrendszer feltárását teszik lehetővé, amely a vers alakulása során létesül (*Akt; Lakoma*). Arról sincs szó, hogy a vers szerveződésének folyamata valamiféle traumatikus vagy emlékezeti valóság utólagos feltárására irányulna, vagy hogy a személyes történetek, az életanyag elbeszélését, a tudatból való felelevenítését, feltárását szolgálják. Annak ellenére, hogy a versek beszédmódja helyenként a traumaszövegek, a biográfiai műfajok technikáit idézi (például a *Vasderes* ciklus versei), voltaképp ez is csak keret arra, hogy Marno visszatérő témájának – a világ és a világban létező én kölcsönhatásának – a kifejtése újra meg újra megtörténjen.

A fent említett levélváltásban egy helyen a következő megállapítás szerepel: „amikor írok, akkor valóban szisztematikusan választom le a tudatomat (beleértve a tudattalant és a tudatküszöböt is) magamról, az én-vezérelte gondolkodásról, és csak az izgat, hogy a vers merre, hogyan és mit akarózik megélni, megmondani” (5–6.). Vagyis a vers nem a szerzői szándék tükröződése, hanem épp ellenkezőleg, egyfajta automatizmusként működik, ahol az alkotóelemek elrendeződése nem egy adott szubjektumból következik, hanem a nyelven belüli lehetséges (például logikai, asszociatív, metaforikus, metonimikus stb.) összefüggések szerint szerveződik. Az új kötet szövegalkotási módszerében voltaképp tetten érhető ez az ars poetica. A kilenc ciklusba rendezett versek legtöbbszörének szerkezetére a rétegződés, a címben jelölt fogalom jelentéstartalmának a prizmaszerű sokszorozása jellemző: a Marno-féle versszöveg komplexitását és egyszersmind enigmatikusságát az az eljárás biztosítja, hogy – a szavak által meghatározott denotatív és konnotatív, intertextuális vagy kollektív jelentéseknek megfelelően – egyszerre több szemantikai szint nyílik meg, a hétköznapi jelentésségtől a kozmikus, metafizikus távlatokig. Ahogy a

kötet egyik kritikusa, Bacsó Béla megfogalmazza: „A költő kimozdít, mozgásba hoz, felemel, felnyit, olyan tereket nyit meg, amelyek nem összetartozók, csak egyetlen módon érintkeznek, amennyiben kényszerítve vagyunk ezeknek a felmérhetetlen, vagy éppen szinte alig feltűnő távolságoknak az áthidalására, de a vers, a költői szó képes újra és újra ennek a tér-köznek formát adni.” (Bacsó Béla, „*A mese hamva*”, Élet és Irodalom, 2015. szeptember 4.) A verscímekben közölt téma, dilemma – önmagán túlmutatva – egy az egyeditől az általánosig, fokozatosan, lépésről lépésre (metaforáról metaforára) táguló problémásort nyit meg. A versek témái voltaképp a legáltalánosabb emberi dilemmák, mint az öröm, szomorúság, félelem, szorongás, a test leghétköznapibb tapasztalatai; azonban a mélységük és a katartikus hatás, amelyet az olvasóra gyakorolnak, abból származik, hogy az egyszerű egyedi minőségekből és tartalmakból a bonyolult és általános, kozmikus és metafizikai vonatkozásokig jutnak el.

Példa erre *A gyönyör magva* (34.), amelyben három szint, három téma kapcsolódik össze: a szexus utáni üresség általános érzete, az agyaggalamb-lövészet mechanizmusa és a városi galambok etetése egyaránt arra mutat rá, hogy van olyan, hogy gyönyör, és van, ami a gyönyörhöz hasonló, de nem az. A három, egymástól látszólag távol eső témakör kiasztikus és metaforikus képzettársításokkal lesz egymásba fűzve: a gyönyör létezését egyszerre kérdőjelezi meg és bizonyítja az, hogy csak pillanatnyiségében érzékelhető, és voltaképp semmilyen tartós változást nem okoz abban, aki megélte („Nem marad hátra a gyönyörből semmi / a gyötrelmen kívül, amit a gyönyör / elfojtott közben könyörtelenül”). Az agyaggalamb-lövészet motívumában a pusztítás vágya és a vágy beteljesülésének talmi jellege válik transzparenssé, hiszen valójában nincs élőlény, amelyet el lehetne pusztítani („a reflexek is tompán végzik tovább / a dolgukat, mintha agyaggalambot / kellene mindjárt szitává lőni, / agyaggalambot, mely a légynek nem / ártott volna egy szóval sem, nem tolt a / előre-hátra a fejét totyogva / a mocskos flaszteron bosszúságodra”). A valódi galambokat, a „flasztertubicákat” ábrázoló jelenet pedig szintén a hiányt (a beteljesülés, a gyönyör elmaradását) viszi színre, hiszen a madarak, akik „mintha ólomszárnyakon röpdösnének”, valójában nem repülnek, sem a maguk örömeire, sem azért, hogy valaki számára célpontként szolgáljanak. Az élő és élettelen minőségek felcserélése, az anyagszerűség mint metonimikus kapcsoló elem, valamint az én és a dolgok közötti viszony új kontextusba helyezése, mintegy megismétlése a kötet jellemző eljárásai közé tartozik. A szövegalkotás, a szerkezeti felépítés szempontjából figyelemreméltóak azok a megoldások, nyelvi és vizuális asszociációk, amelyek a *Helyzetdal* (181.) című verset jellemzik. Itt a fájdalom kifejezésének az igénye jelenti az alaphelyzetet, amellyel a gázrezsón melegített teavíz képe lesz párhuzamba állítva. Ahogy a takaréklángon égő gázrózsa csak lassan tudja felmelegíteni a teavizet, úgy ezzel egy időben a fájdalom is lassan és fokozatosan uralja el a testet: ahogy a felforrt teavíz is – feltételezzük – sípol, tehát hangot kap, ennek lejegyzése tulajdonképpen hangadás a fájdalomnak is: „Hangot adnék a fájdalomnak, de / félek, hogy az nem fog hasonlítani / a fájdalomra. [...] Gázrezsónk bal rőzsája ki- / zárólag takaréklángon képes / dalra hevíteni teavizemet.” A záró, a nyári nap melegében, tűzében kinyíló muskátlikat is rőzsaként

idéző kép pedig mintegy összefoglalja, egyesíti az előző kettőt: a testi forróság, fájdalom (láz)rózsáit és a gázrózsákat a kinyílt rózsák képével helyettesíti. A *Gravitáció* (92.) a címbeli fogalom eredeti (a Föld tömegvonzására vonatkozó) jelentésén túl háromféle metaforikus értelmezést von egybe: az emlékezet, a múlt jelenbeli cselekvéseinkre gyakorolt hatása, az anya és fia közötti megkérdőjelezhetetlen, felszámolhatatlan kapcsolat, valamint a testnek a természettel vagy a katasztrófákkal szembeni tehetetlenségének „gravitációs mezeje” kerül egymás mellé. A vers volta-képp a fizikai, a morális és az emocionális kötöttségek természetéről, azaz az emberi létezés törvényszerűségeiről beszél.

Összességében a *Hideghullám* versei arra a kérdésre (is) keresik a választ, hogy milyen módon lehet kifejezni a világban való létezést, azonban az egyes versek más-más epikus vagy motivikus keretben fogalmazzák meg ezt a tudást, illetve az ezzel kapcsolatos kérdéseket, a világgal való találkozás alapvető élményét, és akaratlanul is hatással vannak ránk. Tüneteket okoznak, mint az érkező frontok kölcsönhatásai, amelyek nyilvánvalóan jelzik az idők alatt bekövetkezett, végbement sérüléseket, változásokat. (*Magvető*)

NAGY CSILLA

## *Keveset fog*

*R25 – A RENDSZERVÁLTÁS UTÁN SZÜLETETT GENERÁCIÓ A MAGYAR LÍRÁBAN*

*Mennyi legyen*

Hány verset olvasol el tőle ahhoz, hogy eldöntsd, érdemes odafigyelni egy költőreménységre? Hány jó vers után gondolod, hogy ő egy ígéretes szerző, és több mint önjelölt? Három. Ugye? Három a magyar poétaigazsági minimum. Ennyi jó szöveg biztosan kell ahhoz, hogy a fölcillanó érdeklődés rokonszenvbe, tudatos figyelembe forduljon. A szerző–szöveg–arány tehát ebben az antológiában alulról üti a lécet, korrekt, még éppen elfogadható. Annál nagyobb a szerkesztő felelőssége, hogy melyik három művet választja ki. A válogatott anyag egyenletes minőségétől és karakterességétől függ, hogy születhet-e elbillenő ítélet. Áfra János vállalja ezt a felelősséget az *R25* lapjain, a rendszerváltás után huszonöt évvel jelentkező fiatal költészet antológiájában. A kötet huszonöt olyan lírikustól közöl három-három verset, akik már e történelmi fordulópont után születtek, „a blogszférában szocializálódtak”. Akik közül sokak műve „az online kulturális szféra térnyerése előtt aligha jöhetett volna létre” – ahogyan a szerkesztő fogalmaz. Ez valóban megkülönbözteti az *R25* szerzőinek hangját az idősebbekétől? A születési év befolyásolja lírájukat meghatározó módon? Van annyi alkotó ember ebben a nemzedékben, akik munkája érdemes a nyilvánosságra?