

szemle

Maga az öröklét

MARNO JÁNOS: KAIROS

Ha az egész kötet válasz, akkor mi a kérdés? Szerencsére a *Miről van szó?* (104.) első két sorából megtudjuk: „És mit tesz egy játékos elme / gyászosabb körülmények közt?” Persze ez a játékoság nem kifejezetten örömteli, az elme sem csak mentális, de legalább annyira testi „funkció”, a gyászosabb körülmények pedig a legáltalánosabb élethelyzetektől a metafizikai összefüggésekig terjednek. Marno nagyravágyó szerző, anélkül, hogy ezt bejelentené, hogy talán ő maga érzékelné: rengeteget merít. Ebben persze inherensen benne foglaltatik a forma szétesésének veszélye – ámde olyan veszély ez, amelyet Marno nagyon is érzékel. Gyakorlott kötél-táncosként száguld át a mostanra otthonossá vált tizennégy sornyi betűláncon, és még nem ritkán felszínre törő agóniájában is kicsattan az erőtől: „Formánkat állva / miért ne vághatnánk egyszer az / életben magunk is a földhöz / magunkat.” (*De profundis*, 12.)

Marno költészetének útján a legújabb kötettel az együttesen megvalósuló transzparencia és kiismerhetetlenség újabb, talán az előzőekhez képest is súlyosabb állomásához értünk el. Szinte már fojtogató sűrűségben kell megbirkóznunk a leírt reáliákkal, az egyes versek fölött ugyanakkor a megfeythetetlen idegenség szelleme lebeg. Az ellentmondás a kettő között csak látszólagos, ugyanakkor több helyütt tematikusan vagy legalábbis asszociatív is jelzett: például a mottószerű *Kései mondóka* álnaiv gügyögésében, de még hangsúlyosabban ott kísért már a kötet címében is. A kairosz az időbe beékelődő idő, nem a tartam, hanem a lehetőség és a döntés ideje: a kairosz a termékeny pillanat, az „esemény” ideje, amely beékelődik a homogén és lineáris, kronologikus időbe. Az előző, a Nárcisz-mitológia újraértelmezését továbbgondoló kötet (*A semmi esélye*) felől úgy fogalmazhatunk, a kairosz az a pillanat, amikor Nárcisz meglátja önmagát a víztükörben – az a pillanat tehát, amely előre-hátra újra- és átírja az én időbe eső történetét, sőt talán magának az időnek a történetét is.

Vajon segít-e mindez abban, hogy közelebb férközzünk a kötet poétikájához? Részben igen, amennyiben az egészen sajátos önreflexió többféle szintjére irányítja a tekintetünket. A nem ritkán felbukkanó önreflexív kitételek azonban sokszor mintha pusztán csalétek volnának, gnómaszerű megfontolások, amelyek mentén nehéznek tűnik valamiféle általános hermeneutikai stratégia kidolgozása. Így például kétértelmű eredményre vezet, amikor Marno magáról a verselésről, a rímekről szól: „Vérem a lövészport, / nem célom. És nemkülönben / vagyok a rímmel, ha megnyeri / tetszésem, szemétnek tekintem, / s hagyom hűltében keringeni.” (*Hidegvérrel*, 157.) A szerző látszólag egészen nyíltan vall egy alapvető lírai alak-

zathoz fűződő „érzéseiről”, az eredmény mégsem mentes az ambiguitástól. (Hasonlóan ambivalens nyelvi logikát sejtet a *Pormutáció* [37.] is, ahol a versből kimaradó szavak maguknak ellentmondva!], sírva kiabálnak be az ablakon.) A rímektől való ódzkodás azonban a konkrét kérdésen túlmenően is beszédes: Marno egy egészen másféle, temporális-tematikai ritmikát tart szem előtt. A *Kairos*ban ugyanis a versek többségét meghatározó narratológiai elv a közelítés és a távolítás, az idő sűrítése és „elengedése”.

Noha szokás a marnói poétikát a hermetizmus „vádjával” illetni, itt mégis minduntalan azt látjuk, hogy a versek többsége egészen zavarba ejtő mennyiségben vonultat fel valós, szinte „kézzelfogható” létezőket. Az idézett versnél maradvá: „Szemembe lobogó víz tolul, / míg könyvem a konyhaasztalon / heverve hígul, és kedvemre / éppen a frigiditásról szól.” (uo.) Minden egyes szó egyszerre gazdagítja a leírást, ugyanakkor teszi azt homályosabbá is. A helyzet egyszerre a legapróbb részletekig pontos, mégis felismerhetetlen. Mintha itt megmutatkozna Marno költészetének igen erős kriminalisztikai vetülete – talán erre utalhat a vonatkozó vers címe is –, nem ritkán (tett)helyszíneket látunk, amelyekkel kapcsolatban mindig mérlegelnünk kell, melyik nyom merre vezet.

A bűn és a vér üdén vöröslő foltjai – lásd a disznóvágás-verseket (143–144.) – persze sokszor elkerülik ezeket az oldalakat, ámde még a „leghétköznapiabb” pillanatok is irreális fénytörésben jelennek meg: „átszöktünk este / a váróba és félretoltuk / az ormótlan pólyázóasztalt, / és táncoltunk összesimulva.” (*Melltartótóvis*, 146.) A dolog egyszerre valószerűtlen és konkrét. A részletek mind a helyükön vannak, az összhatás mégis szorongásteljesen idegen. Ezt a szorongást a vers egészének összefüggésében jobban érzékeljük: a melltartótóvisről van szó, amelyet „nővérem / viselt titokban”. A pólyázóasztal *belyén* megvalósuló *danse macabre* vagy nem szerelmi légyott kezdete, vagy pedig, amennyiben az, incesztuózus: végig a nővérről van szó. A tánc pillanatképe után ugrunk az időben – „Mellkasom azóta behorpadt” –, majd zárlatként a megszólaló a bánat morfológiáját kutatja: „az sokat / nyugtalanít, hogy mi a bánat, / és min járhat közben az eszem?” (uo.) A versben tehát pontosan az történik, amire a kötet címe utal: egy valóságos/imaginárius „középpont”, egy éjszakai tánc mozdulatlan pillanata lesz az, amely körül az idő egyáltalán megképződik, amely viszonyítási pontként egy miniatűr életmodell rendezőelvűvé, a bánat origójává lesz, és mi mást tenne a játékos elme, gyászosabb körülmények között, mint hogy erre emlékezzen?

A hűgok és nővérek másutt is felbukkannak, lehangsúlyosabban talán a *Vér* című versben. Ez a vér jelenti a disznóvágás salakját, s jelenti egyúttal a beszélő már halott nővére és a sehol sem látott, valahová elbújt húga közti kapcsolatot is. A halott nővér „sírva önti át az edényből / a vért a tepsibe”, miközben a hűg „valamerre leghátul, mindig / mögöttünk, gondolom, örökre” tartózkodik. Túl azon, hogy rémületes mélységű drámáról van szó, a vér – illetve a *Vér* – az ember és a disznó közti „rokonságra” is utal. Ennek egy további fogódzója lehet a *Jelek* zárlat: „hajam hullatva készülök / lépéseket tenni igazság / szerint a kertben, mellső lábam / helyett a két hátsót szólítva / fel – felváltva – emelkedésre.” (133.) Kafka? Igen és nem. Egyrészt igaz, hogy az emberi alakok itt folyamatos transzformáción mennek keresztül, másrészt viszont azt is érdemes rögzíteni, hogy ez az átalakulás

folyamatosan nyelvileg meghatározott. Ahogyan Lengyel Imre Zsolt frappánsan megfogalmazta Marno poétikájával kapcsolatban: „A versek összenyitják egy erőteljes középponti alak körül a valóság, az emlékek és az álmok terepnumát, ezt az így átjárhatóvá tett területet viszont újra és újra a nyelvi működés logikájának kiszolgáltatottjaként mutatják fel, egy intimitásában is művi (és műviségében is intím) versvilágot hozva létre”. (*Szabadpalc 3. – Közélet, magánélet, költészet*, litera.hu, 2012. június 10.)

A torzulások valóban a nyelvi működésből származnak, ahogyan maga az írás is biofiziológiai aktus (Marno maga erről sokat értekezett *Kezünk idegen formákba kezd...* című esszékötetében): „Késő / bánatomban tollat ragadnék / hát, melyet nincs honnan kitépnem.” (*A kedves*, 156.) Nyilvánvalóan nem pusztán a toll szó kétértelműségét kihasználó „játékról”, nyelvi ötletesről van szó, hanem asszociatív áramlásról, intím/művi, közeli/távoli folyamatos váltakozásáról. Innen származik Marno rendkívüli vizualitása, amely nem is annyira a képek „erősségéből” vagy „eredetiségéből”, hanem a képek belső dinamikájából nyeri az erejét. A kötet magára hagyatottságában brutális nyitóverse – S – mintha csak a (fél)álom, illetve az ébredés prousti fenomenológiájához kapcsolódna: a hajnali fekvés „zagyvasága”, riadalma, „az éjszaka felhőrpölt mályva / körfolyosónyi íve”, az idáig bejárt, S alakba görbülő út, amely kikényszeríti a reggelt, tele szomjúsággal: „mert szomjúhoztam, / mentem hát oltani félálomban, / fél lábam kint, fél a vadonban.” (9.) Ha úgy vesszük, az egész versben semmi sem történik, hiszen pusztán az ébredés villanásnyi eseményét rögzíti, ugyanakkor mégis megtörténik benne minden. Meglátunk valamit a kairoszból, amelyen kikukucskálva aztán imaginárius rálátásunk nyílik a nappal „vadonjára”.

A korábban idézett Lengyel Imre Zsolttal szemben, aki a *Kairos*-ban nem lát tematikus/poétikai elmozdulást a korábbi kötet(ek)hez képest, leszögezhetjük, hogy Marno mégis továbbírta a két kötetel elelőtt megkezdődött Nárcisz-alak mitológiáját. Abban a kötetben ezt olvastuk: „Ha megértek valamit, elvakultság az.” (*A semmi esélye*, 28.) – A kötet erőtere minduntalan a „nárcisztikus pillanat”, a víztükörben önmagát élvező Erősz-gépezet felől szerveződött, amelyet persze olykor melankolikusra színezték Anna felbukkanásai. Ehhez képest a *Kairos* rendre nosztalgikus, visszatekintő, ezt a bizonyos pillanatot – lényegében a marnói nyelv megszületésének pillanatát, a mániákus önanalízis örökké elkezdődő folyamatát – többnyire a vég felől látjuk. A kötetet halál- és betegségképek pettyezik, aki megszólal, legalábbis zilált, de inkább vért köhög, kezei elbomlanak (*Este*, 10.), testi erodálódása pedig értelemszerűen a környezetére is rávetül: „Egy sötét nap, alvad a vidék.” (*Inkább*, 51.)

A rendkívüli módon zsúfolt, számtalan helyen szédítő termélységeket felölelő kötet egyik jelentős teljesítménye ugyanakkor talán éppen abban rejlik, hogy minden szenvedés-, halál- és gyászélmény ellenére nem romantizál, vagyis nem marad meg az alanyi subjektivitás szintjén. Marno elbeszélője egyáltalán nem fél a haláltól, pontosabban tudja, hogy a mi problémánk nem a halál: „egyszer csak, se szó, se beszéd, / megfulladunk, de valami gép / utánozza még egy darabig / a hangunk” (*Trezor*, 112.) – Talán arról a gépről van szó, amelyet másutt a „rímek”, illetve a hozzájuk fűződő ambivalencia jelenít meg. „Rímhírekkel” (*Ebből*, 116.)

vagyunk körülvéve, és a kötetben fellelhető kevés rímes részlet egyike szintén nem véletlenül utalhat az organikus/gépi létezés zavarba ejtő keveredésére: „A kutya hosszú, mint egy agár[!] / és lapos, idegei kuszán / tekergőznek kint a horpaszán, / sárgán, zölden, szürkén vagy vakon, / mint sisterső vezetékhalom.” (*Idegpórázon*, 113.)

A minket túlélő gépi hangról szóló *Trezor* így zárul: „utánozza még egy darabig / a hangunk, s ezt a darabot / kellene végre magunk mögött / hagynunk. Mely maga az öröklét.” Vagyis az élet: sikoly, amely azonban örökké visszhangzik a falak közt. Ezzel vissza is érkeztünk Nárцisz történetéhez. Ekhó, vagyis a visszhang volt az a nimfa, aki beleszeretett a hiú és fiatal Nárцiszba. A szerelme azonban a szó szoros értelmében nem talált meghallgatásra. Nárцisz egyedül marad és öregszik: „Nárцiszt az újdonság ereje / bágyasztja újabban megint” (112.), és miközben azon töpreng, vajh’ „Miféle élet ez, mely hagyja / elröpülni a drága időt” (*Ficamlások*, 151.), megszületik „Messzi, a / sarja” (*Anamnézis*, 152.).

Bár a mitológia ezen a ponton darabossá válik – Messzi alakja értelemszerűen távoli –, sejtéseink mégis lehetnek. Nehéz megmondani, milyen sors vár Messzire, aki „homályosan emlékszik / a bárányhimlőjére” (*Feketebárányhimlő*, 158.), mindenestre vele zárul a kötet, amelyet olvashatunk kairológiai szempontból, allegorikusan, ismerős-bizarr életképek tablójaként, egy poszthumán alanyi költészet megelőlegezéseként, a Nárцisz-(magán)mitológia továbbgondolásaként, de amelyre talán a leginkább egyfajta démoni erővel bíró monadológiaiaként tekinthetünk. A *Kairos* minden egyes darabja belülről hozza létre azt a totalitást, amelynek gazdagsága még a versek közti motivikus háló felfejtése nélkül is kimeríthetetlennek mutatkozik. Ez persze nem az értelmezés szükségletenségére, hanem befejezhetlenségére utal: kevés kortárs kötetre lehet tiszta lelkiismerettel azt mondani, hogy „kimeríthetetlen”, a *Kairos* azonban ilyennek mutatkozik. A fentebb idézett részletek csupán szilánkok egy jéghegyből.

A záró, pontosabban az utolsó előtti vers – *Messzi* (160.) – egy utolsó önreflexív gesztussal a korábbi képek teljességére is utal. A szobájában fekvő Messzi emlékszik, hogy tegnap még képek díszítették a falat. Miután felesége meghozza reggeli italát, amelytől Messzi „úgy déltájban / lábra kap majd”, a képek visszatérnek: „dőlhettek vissza / a festmények ismét a falnak.” (160.) Nem világos, hogy minek vagyunk tanúi, a képek azonban *látszanak és igaziak* – felületek, amelyek a mélység kérdésére válaszolnak, ugyanakkor azok a felületek, amelyek először adnak rálátást a mélységre (*Képek*, 161.). (*Palatinus*)

BARTÓK IMRE