

kozik is, bár a büntetést és megbocsátást már inkább a tanárától vagy az apjától várja, semmint Istentől, a gyermeki érvéls az elmélyült, személyesre hangolt hit „balassis” alkudozását is megidézi: „*Most már nem csak esténként imádkozom. Két dologra kérem az Istent: hogy bocsásson meg, és hogy lehessen még romlottabb, mert akkor a megbocsátás is nagyobb.*” A naplóba írt vallomás nemcsak a bűn-büntetés, hanem a kegyelem gyermekien egyszerű képletét is élénk tárja, a hiányt, a veszteséget meg kell élni, el kell fogadni, hogy a kegyelmi állapotot értékelni tudjuk: „*Abban a kegyelemben részesültem, hogy édesapám elutazott, csak hogy hazajöjjen.*” A(z isteni) kegyelem az ember bűnös állapota és hajlama miatt pusztán lehetőség, amely csak emberi együttműködéssel válhat hatékonnyá, megélhetővé, érezhetővé. Ám a történet folytatásában az anyává, feleséggé érő asszony mindezeket a gyermeki törekvéseket, a szeretet, törődés, odafordulás kiküzdésének módozatait feledni látszik, nem tesz semmit, hogy sorsán bármit is változtasson. Ahogy a többi elbeszélés alakjai sem, inkább a belefásulás, megalkuvás jellemzi őket: „*Előbb-utóbb mindent megszeretek, amibe bele-törődöm.*” Ez, a címadó történet részét képező, a kötet egyetlen naplórészlete piszkálja meg leginkább a boldogság tagadásának most tárgyalt kérdését, ezért is időztem vele, és idéztem belőle sokat, s lehetne itt még a teremtésre, szenvedésre, létezésre utaló mondatok közt válogatni. Ez a rész a naplóforma legbensőbb megszólalásmódjával, kurzív szedésével a kötet központi, (ön)értelmező része, s jelentése nemcsak saját történetére irányul, hanem kötetcímmé emelve, a többi szövegre is rávetül.

A NINCS, ÉS NE IS LEGYEN világa isteni és emberi kegyelem nélküli világ, amelyben Izsák még az áldozattá válás közelébe sem jut, s amelyet isten- és embertelen gyarló törvényszerűségek működtetnek. A kötet szűk metszetét adja az emberi létezésnek, történetei fullasztó, megalkuvásokkal és megaláztatásokkal teli helyzeteket, emberi viszonyokat, felszámolhatatlan állapotokat ragadnak meg, a szerző egy szorongásokkal, elfojtott vágyakkal, szenvedésekkel, kilátástalan sorsokkal teli világhoz megy közel, olykor zavarba ejtően közel, s a létnek ezt a nagyon is valós, de szándékolatlan nem teljes dimenzióját szövi össze sűrű, erős szövegekké. Ám időnként sejteti, hogy egy másik dimenzióban, létmetszetben „[n]em minden folyót hívnak

Dunának, és nem minden szőnyeget takar el komód”, a minták másként folytatódhatnak, és más egészet rajzolhatnak ki, és valahol létezik (és legyen) az, amit a zárótörténet ígér: az öröm.

Visy Beatrix

MINT AKI A RÍMEK KÖZÉ CSAPOTT

Marno János: *Kairo*

Palatinus, 2012. 168 oldal, 2100 Ft

Két időfogalom szembenállását eleveníti fel Marno János legújabb verseskötetének címe. A görögök által érzékletesen és szellemesen megjelenített kronoszt a folyó, az érzékeink számára folytonos telésben lévő idő megnevezésére használták, míg a költő által most címként szereplő idő, a kairoosz a jelentőséggel teli pillanat, a múltból kiszakított tartamot jelölte, amely a kronosztól eltávolítva, ön maga jelentőségével telítődik. Nem meglepő, hogy az időbeli folyamatokat filozófiai szempontból elemző történészek ezt a fogalmat már régen kisajátították az emberi társadalom fejlődésének jelesebb fordulópontjainak megnevezésére. Könnyen belátható, hogy egyes események magukon túlmutatva meghatározó jelentőséggel bírnak, míg a történelem jelöletlen pillanatai sokszor ennek a szolgálóleányai lehetnek csak. Marno természetesen igyekszik megőrizni e két időfogalom eredeti jelentését és fogalmi tisztaságát. Számára talán olyan költői látásmódnak lesz a meghatározója, amelyben, magyar irodalmi példákön szemléltetve, Krúdy természetesen a kronoszi időfogalom szellemében alkotott, hiszen ő a jeltelenül elfolyó múlt idő ellenében alkotott, s írásai éppen az események mindennapiságában, „örökidejűségében” telítődnek sajátos életszemlélettel. Ha Pilinszky költészetére gondolunk, ott mindig egy nagy és önmagában zárt pillanat lesz a mű középponti eseménye, s még a kései verseiben is ez a sokszor misztikus és egyszeri jelenség lesz ünnepélyessé, teátrálissá vagy éppen az egyén számára egyedüli fontos tartalommal bíróvá. Elég egyetlen példa erre a kivételes hétköznapiságra, amikor a NÉGY-

SOROS című versében azt írja: „Égve hagytad a folyosón a villanyt. / Ma ontják véremet.” Mint a költő későbbi vallomásából megtudjuk, válásának reggelét idézi föl, amelyben ennek az apró emberi feledékenységnek is kairoszi jelentősége lesz az életében. Mint a Jánossy Lajossal készített interjúból megtudjuk (Litera.hu), Marno kötetének poétikai célja a banalitásoktól való erőteljes idegenkedése. Ez a költő eddigi életművének ismeretében egyáltalán nem meglepő, hiszen szinte kényszeres megrögzöttséggel próbálta mindig a realitás talajáról elemelni lírai világát, egyfajta gondolati eklektika, jelentésekkel való túlzásfóltóság és nehezen követhető vagy kiismerhető megszólalás jellemezte. Életművének kiemelkedő kötete, A CSELEKMÉNY – ISTEN HA EGYSZER LÁBRÁKAP (1990) jelentős mérföldkő a legújabb magyar lírában, de a mai napig csak kevesen mondhatják el, hogy részmegeértések mellett pontos képet alkothatnának az egészről. Ebbéli törekvése, hogy a banalitás világtól elrúgja lírai lélekvesztőjét, talán Barthes harcos tautológiaellenességével állhat közelebbi rokonságban. „A sztereotípiára iránti bizalmatlanság (mely az új szó vagy a megtarthatatlan diskurzus okozta gyönyörrel jár együtt) az abszolút instabilitás elve, mely semmül sem tisztel (sem a tartalmat, sem a választást.)” (A SZÖVEG ÖRÖME. Fordította Mihancsik Zsófia.) Másként: „egyfelől tömeges szellemi elsatnyulás (a nyelv ismétlődéséhez kötődően) – gyönyörön kívüli, de nem föltétlenül örömmön kívüli elsatnyulás –, másfelől sóvárgás (marginális, excentrikus) az Új után – eszevesztett sóvárgás, mely akár a diskurzus elpusztításáig is elmehet: kísérlet, mely a sztereotípiára aláfektetett gyönyör történelmi feltámasztására irányul”. Az említett „nagyversében” a főhős, Robinson, az emlékek súlyából, az idő behatároló rögzüléséből igyekszik kitépni magát, szabadulni akar az „öregasszonytól”, aki voltaképpen egykori szerelme, talán hitvese is, de megalkudván az idővel, beadta derekát a sztereotíp vénülésnek: „mert ha van szellem, az mindig valamely / alattomos gondolat vagy emlék / erejével kerít a hatalmába – most se másképpen”. (13.) Robinsonnak vigyáznia kell, hiszen mindenki kortársa lehet, akivel egynyelvű, aki a diskurzus során őt magával egyenrangúvá teszi. Ezért aztán gyötrődésének legfőbb terepe maga a vers, a szöveg, ahol realizálhatja a másik megítélését: „nem tudok biztosabb hajlékot a vers / számára, ezen kívül, mint a hullaház... ez az az ártér / ahol memél csordultabb indulattal az / ember, annál vadabban

szüköl átérni / rajta, annál sűrűbb dolga támad azért / hogy fél-állt önkívületben igaz- / gathasson még a köréje gyűlt versnek”. (14.) Erezhetően ez a fajta rajongó „sóvárgás” az, amely az időből kitakarja az elhasználdott hétköznapiakat, s erőteljesen megnehezíti az olvasóval való párbeszédet. De ha visszautalunk a Pilinszky megragadta kairoszi pillanatra, ott a költő a legegyszerűbb, a legkonvencionálisabb szavakkal fejezte ki érzéseinek egész bonyolultságát, s hatásában mégis mindennél erősebb, talán mert az élmények kifejezésére nem nyelvként akart megfelelni, hanem magában a *dramatikus szituációban* lelte meg a nem kevésbé gyötrő mondandót.

Mindezt a legkevésbé sem szántam értékítéletnek, hiszen nyilvánvaló, hogy Marno költészete gyökeresen újat hozott az újabb magyar lírában, és az őt övező bizalmatlanság éppen az utóbbi tíz évben kezdett enyhülni, amikor részben a Telep-csoporthoz tartozó nemzedék felismerte és vállalta ezeket a vissza semmiképp nem vonható újdonságokat, sőt kiteljesíteni igyekeznek külön-külön utakon a Marno által megszervezett poétikai igazságokat. Ám föltételezhető, hogy aki túl nagyot lép a nemzedéke nyelvi, esztétikai közmegegyezésen alapuló szemléletéhez képest, az valamiként utat is veszít, hiszen ezen a szinten képtelen a folytonos megújulásra, diskurzusra. Némiképp beszédes Marno következő korszakának versbeli önkigazítása, amikor a mitológiai Nárcciszot teszi meg lírai énjét megszemélyesítő figurájának. A „nagyvers” továbbgondolásának lehetetlensége egyszerűsre mind elidegeníti a költőt a szövegeitől. Olvasója és kívülálló értelmezője lesz a saját anyagának, hiszen egyrészt ez a szöveg teremtette meg őt, akár a szülők, ez tette Költővé, másrészt nem ismeri fel magában fogantatása pillanatát. Idegen szemmel nézi a művet, akár Nárccisz a víz tükrében megpillantott saját arcát, és mivel nem látott még ennyire vonzó emberi vonásokat, paradox költői megdondolásként, ez a kötet lesz a titkos szerelme, az áhítandó kiteljesedés, az idegen, titkos énje. A valóságban persze csak annyi történik, hogy a költőnek fel kell dolgoznia a műbe zárt idegenségét, azaz, akár egy semleges olvasónak, rá kell ismernie a mű valóságos mondanivalójára. Mert némi törésvonal is húzódik a „nagyvers” testén, amely a befogadó számára kettétágolja az élményeket. Míg a kint nagyon erőteljesen a mozgást, a lendületet, az előrehaladást szolgálja, addig a vers

zárt terében megül valami XIX. századvégi nyugalom. Az otthon hiányzó melegségét, a szétrepedt világba való hazatalálásának képi megjelenítését, már szinte a Kálnoky által is megénekelt (SZVIDRIGAJLOV UTOLSÓ ÉJSZAKÁJA) orosz vendégfogadó belső terével hitelesíti: „*Ha hült / házamba térek, a jó vagy épp rossz hír / mit hozok – lesz-é majd ott egy régi fül / mely sápadt számra, szómra, réveteg / közelhajol?... emitt az ágy, szék, rugó- s / huzatvégek, itt szentkép lóg, ez az alköv.*” (96.) Kálnokynál: „*Poros kuckó az, nincsen ott egyéb, / csak holmi át nem látszó, piszkos ablak, / nádfonatú rossz szék, a falusi / fürdőkamráknak korma a falon / és sűrű pókháló a szögletekben. / Ott ásitózik, bóbiskol az ember / ezredévtől a másik ezredévig.*” A dosztojevszkiji hős, a Kálnoky megidézte otthontalanság levegőjében éri meg, hogy érvénytelen né lettek az eddig kényelműl szolgáló értékek, s immár csak a kronoszi idő marad számára foghíjas fedezékül. Marno versében a posztmodern szövegkonglomerátum csapdáiban vergődve próbál a hősök kalandozásaiból újra és újra visszatalálni a vershez. Ha valaki a posztmodern attitűdöt tökéletes zsákutcának tételezi, az nem számol azzal, hogy az utóbbi negyven év legmarkánsabb és leginkább „internacionális” megszólalása volt ez, amelyben a művészi nyelv képes volt az önkorlátozásra, s hogy bizonyos értékek mentén kilépjen nyelvi, ideologikus elszigeteltségéből s a szövegek laboratóriumi körülmények között való újraértelmezéséből.

Míg Marno a „nagyversben” némiképpen mitológiai helyzeteket keres, akár a beckett-i ronchhelyszínek, leépült emberek lelki anatómiájának megjelenítésével, a Nárcisszal kezdődő korszak visszaül az értelmezhetőség nehézségeire, ugyanakkor a mitológiát már nem tartja önmaga megismerése központi költői eszközének. Ebben az éresi folyamatban a hiatusoknak van talán a legnagyobb szerepük. Ha túl hosszan foglalkozom a Marno költészetét behatároló összefüggésekkel, annak legfőbb oka, hogy a mostani kötet némileg vegyes befogadását megfelelő kontextusba helyezem. Úgy gondolom, hogy ez a kötet nem képes feltárni a költő előtt tornyosuló nehézségeket, valamiként nem érinti a kitűzött célt, hogy élményeit személyessé tegye. Mintha egy virtuóz lég-tornász azáltal szeretné művészetét hitelessé tenni, hogy állandóan indokokat szolgáltat az őt csodálóknak az elbizonytalanodására. Ezzel

korántsem egzisztenciája vészhelyzetét közvetíti, hanem a költői mondandó egykor aránytalanul megnövesztett témáit teszi relatívvá. Többszöri átolvasás után is olyan benyomása van a kritikusknak, hogy itt a szöveg tudatosan eltéríti a költőt attól, hogy bizonyosságot szerezzen az értelmes diskurzus megvalósulásáról, s olyan érzés alakul ki az olvasóban, hogy a versek írója is inkább értetlen befogadóként van jelen. Ennek tételes bizonyítéka éppen az a pillanat, amikor Marno képes arra, hogy megszólaltassa ezt a paradoxont, tehát van gazdája a versnek, működteti is, csak éppen a befogadói oldal marad el a költő részéről, mint a kötet egyik legemlékezetesebb képében mondja: „*Egy szóba ültetni magunkat, / mely nélkülünk hajtja ki benne / majd egyszerre mondattá magát – / melyet magunk már nem értünk meg.*” (SZAVAZÁS). Az eljárás lényege, a titok, hogyan is készül a marnói vers a vegykonyhában, mint egy drága elixír: „*Szeretem magam kiforgatni / a szavaimat, kiforgatni / mintegy a vagyonukból őket, / vagy kivethőztetem magukból, / hogy szégyentelenül magukért / beszéljenek, mint a virágok / vagy épp a lepkék.*” Már a „nagyversben” is az egyik középponti téma volt a szöveg szövegszerűsége, a vers vers volta, s a Jánosssal való interjúban is a vers meditatív születéséről beszél, amikor is nincs a költő tudatossága beleépítve a versekbe, hiszen a szöveg a létrejöttékor idegen testként veti ki magából az alkotóját. Ez a fajta szemlélet aztán megkérdőjelezhetlenné teszi az imént elkezdett idézet folytatását is, amikor felhagyva a szövegvizsgálat retorikájával, ekként fejezi be a verset: „*Hullákat látok / este a tévében a réten, / hősi halottak, nem tekintem / ezért a magaménak őket: / mézsárszéknek nézem a rétet.*” (EGY SZAKASZ.) Ha jobban belegondolunk, akkor ennek a váratlanul versbe cserkészett függelékek is van gazdája, mégpedig pontosan az a figura, aki az előbb a szavakról beszélt, most pedig nézi a tétét, és nem tekint magáénak a hősi halottakat, és aki nem áll önrimet használni a rét kétszeri említésével. Ha a költő ki is vánszorgott a fenti idézetből, két alteregója mégis bent ragadt, ezek grammatikai háttérben pedig egyetlen személy áll, aki valamiképp dicséretet kap az első, megrovást a második idézet képeiért a kritikustól. Hova bújhat tehát a szerző, kérdezhetnénk, ha egyáltalán nem akar felelősséget vállalni a szövegeiért. Marno van olyan zseniális és szellemes, hogy erre is választ kapunk a kötetében. A PORMUTÁCIÓ

a kötet egyik olyan verse, amelyért az olvasó mindent megbocsát a költőnek, s amelyért minden mai versszerető polcára ajánlja nagy szeretettel. Meglepő lejtésbeli hasonlóságot mutat Hölderlin kései korszakának természeti verseivel: „Suhannak, szállnak vissza most a földre / legendák, melyek indultak volt enyészni.” (Hölderlin: Az ősz. Fordította Bernáth István.) Marnónál: „Kedvencek maradnak ki, szavak, / melyek megvetve mondatukat / mondanak maguknak éjszaka / felsírva ellent, vagy álmunkban / haza tartva bekiabálnak / hozzánk az ablakon, úgyszólván / idegenek, s haladnak tovább / a dombnak, nyelvükkel csiszolva / hátát és nyelve a lenge port.” A szavak itt tehát valóban elhagyják a költő szövegeit, ezáltal nem képezik részét a továbbiakban e lírai világnak, ezek a szavak azonban felláznak a szótárból való törlésük ellen, önálló grammatikai életre ébrednek, és önmaguk jelentését, hangtestüket bekiabálják a költő ablakán, s így mintegy az agy hátsó szegmentumában lakozva mégis szervezőerői lesznek a költői szövegnek. Ez a tettenérés utolsó fázisa, mondhatnánk, hiszen ahogy a Hölderlin-szöveg nem előfeltétele eme versnek, úgy a szövegbe be nem kerülő szavak csak hiányuk csücskével árulkodnak létezésükről.

A legutóbbi két kötetéhez képest kevés tematikus változást figyelhetünk meg, legfeltűnőbb sajátossága e kötetnek a rímek szerepének látványos növekedése. Marno egészen egyéni véleményrel van e versdíszeről, és mintha nem is illenék egészen költői alkatához. A rímek elhelyezkedése kissé hektikus, a minőségéről pedig a fent említetteken túl is igen kevés jó mondható el. Mindeme kritikai észrevétel súlyát tompítandó, Marno maga is véleményezi több helyen verseiben játszott szerepét. „És nemkülönben / vagyok a rímmel, ha megnyeri / tetszésem, szemétnek tekintem, / s hagyom hűltében keringeni.” (HIDEGVÉRREL.) A probléma azonban ennél terjedelmesebb kifejtést igényelne, hiszen a kötet darabjainak többségét nemcsak eluralja, hanem alapvetően formálja is a rím. Minőségét tekintve ezek jobbára ragrímek, és kényszerhelyzetbe kerülve mozgatják a vers mondanivalóját. „Mit értek rajta, / hogy írásba foglalom, ha egyszer / a fejemet írásra adom. / A kérdéses napon nem voltam / itthon, vonaton ültem koszban... S aranyló repce- / táblák mentén robogván tova / horkant ránk a nap-szekér lova.” (REPCE.) Úgy gondolom, az efféle, tömegesen kapott rímek miatt szoktak az irodalmi lapok felelős líraserkesztői idő előtt nyug-

díjba vonulni. Vagy a SEMMIKÉPP című vers záró-sorai: „Olvasmányom, egy másik tányér / mellett, az asztalon, mi tartja / nehezékével nyitva, semmi, / ha mondható semmiképp egy kés, / mely figurám torkát áthatja / s szavamnak se vége, se rajtja.” A vers értelmét és értelmezhetőségét is kétségessé teszi a váratlan húzással behozott *kés*, hiszen vélhetően a *semmi* és a *semmiképp* szavakra rímel rá, de a továbbiakban sem tisztázódik, hogy mi köze a torokhoz, és miként lehetne kapcsolatba hozni a versvég problematikájával. A nagyobb tömegben való hasonló versvégződés előfordulása arra figyelmezteti az olvasót, hogy Marno jelen kötete nem elég műgonddal készült, s az eddig mindig kiválóan fogékony intellektus nem várta ki a darabok belső érlelődését, hirtelen hányavetiséggel egyszer csak a rímek közé csapott. Mindeme dolgok aztán azzal a következménnyel járnak, hogy roppant igényes versrészeket, versegészeket is megfelelő bizalmatlansággal kezel az olvasó.

Mert az egész verseskötet mégiscsak súlyos tartalmakkal telítődik, s a versek jó harmadában most is megkaphatjuk azt a költőnkől megszokott intellektuális telítettséget, amely a Marno-rajongókat az efféle ínycségek miatt a versre rábírtja. A kairoosi időfogalom szellemében itt folyamatok csak ritkán ábrázolódnak, leginkább pillanatok vannak, súlyosabbak és jelentéktelenebbek. A helyszínek kevésbé pontosak, mint a NÁRCISZ KÉSZÜL darabjaiban, leginkább valamilyen kisebb falu, vidéki táj, ehhez szorosan illeszkedő kert, egyszerű ház. Megnő az álom szerepe, Nárcisz vagy a mévtelenül beszélő, aki csak ritkán zárja ki magát teljességgel ebből a szerepből, azáltal, hogy nő lesz, vagy Messi nevezettel bír, határozott utalást tesz az álomszerű múltra, mint a vers képi világának eredendő mozgatójára. A vidékies hangulatot néha életképszerűvé fokozzák a többször ismétlődő jelenetek, jelenségek: a disznótor, a kutya, a libák, egyes szerszámok néha becketteli előkerülése (ásó, bot, kés). A versekben megjelenő figurák mint ha az emléktest részeiként szűrődnének ki a környezetből, az anya, mama, apa ritkán feltűnő figurái a reális emlékezetre intenek. Talányos az egyes motívumok nagyszámú ismétlődése és értelmezhetősége. Ezek közül a legfontosabb és legtömegesebb a torokhoz közeli fogalmak előfordulása. Mintha a hangos nyelvi megszólaláshoz kapcsolódna, az eleven beszéd nehézségére utalna, számtalan akadályként merül fel,

nyelvi variációja végtelen, konkrét és drámai funkciót egyszer nyer, éppen az apa alakjánál: „*Apám az asztalfőn, lyukas nyakán / a nyálkendővel, s keze élével / a morzsát szortírozza.*” (KELÉS KORÁN, KELÉS DÉLBEEN.) Éppígy fontos visszatérő eleme a kötetnek az ablak is. A PORMUTÁCIÓ versfől már szóltam, amikor a szavak az éjszakai ablakon keresztül bekiabálnak. Legösszetettebb és legjellegzetesebb jelentést, szövegbe szerveződést a KÉT TŰZHELY című versben kapja. Nyilvánvaló, hogy a Marno-versek nagy pillanatai mindig a beszélő intellektuális magára ismerésének, önlénye tapasztalati észrevevésének megfogalmazásához kapcsolódnak. A „*marnónál*” már fokozhatatlanabb jelzővel való megjelölése miatt egészében idézném, hiszen pontosan mutatja azt a „munkafolyamatot”, hogy ezek a gondolatok nem egy ívben teremődnek, hanem a legkiérleltebb darabjaiban is legalább két pillérre támaszkodnak. „*Nem tudván mire vélni tárgyát / az elme, folyvást visszatér ön- / magához, s mint konyhaablakon / a lecsapódó pára, hártás / árnyékot vet falra, felhámra, / egy pár alakra, akik másképp / nem volnának, mert nincsenek rég / az élők sorában. Barlangos / testük még egykor a barlangban / veszett oda, vagy a barlangból / néhány kőhajításnyira, hol / szintén érthette halál bőven / az embert. Talán két tűzhely közt / éppen, ölben a tüzelővel.*” Az első kép, az ablak párája lezárja a verskezdet nagy ívű gondolatát, előhívja a rég halottak árnyékát. A második kép, a barlangos test egyszerre kint és bent is érzékivé tett üressége, sírjellege megnyitja a két tűzhely között járkáló őseber paradox mozgását, ugyanakkor a zárókép, „*ölben a tüzelővel*”, a magához való visszatérést ismétli, hiszen nem képes a két tűzhely között, a két tárgy közötti mozgásra, „*visszatér önmagához*”, „*nem tudván mire vélni tárgyát*”. A pontos tárgyát vesztítő másik vers, az ÉRTHETETLEN, csak a kilépés, a folytatás, az érvényesség hiányaként tünteti fel az ablakot, amelyen túl érthetetlen folyamatok játszódhatnak, valójában kint tombol a kronoszi idő, amelytől örökre elzár az ablak, a kinti sokasodó tömeg mozgása nem teszi lehetővé, hogy a benti világ rendjét, felvetődő kérdéseit odakint is érvényesen feltehesse. „*A semmi, mely megvalósulván / a felismerhetetlenségig / egy életre itt termelt bennünk, / és szót kért, ha megállva eszünk / az ablakhoz léptünk volna és / onnan tovább, mert érthetetlen, / hogy házon kívül még mindig az / anyánk, s az utcát ellepték / a vonattal érkezők.*”

E tanulmány keretei nem teszik lehetővé, hogy akár csak inventáriumszerűen is felsoroljam a többi jelentést hordozó, ismétlődő motívumot, s azokat a kötetből citált idézetekkel elemzően kifejtssem. Megpróbálom röviden összefoglalni eme jelenségek kötetbeli kiterjedését és szellemi jelentőségét. A disznóvágás öt versében fordul elő, mintegy a vidéki életforma hagyományos eseményeként is értelmezhető, de Marno kiragadja mindezt a hétköznapokból, az elmúlás és a rögzített pillanat szégyenév avatja, az a halál jár neki, és az a tekintet, amelyet gyermekkorá óta őriz: „*Vagy mintha / éppen egy sokat látott disznó / szemével néznénk utána a / valóságának, mely a fülebe / rágva magát egykor, azóta / nem szűnik benne mászni tovább.*” (DISZNÓ.) A két pólus, a hagyományos tor és a gyilkosság fülebe araszoló sikolya nem válik ketté. Az ember tudja, hogy hallgatnia kell azokról a szégyenekről, amelyek a faj szempontjából életfontosságúak, de az egyén szempontjából egy nagyobb bűn részeseivé teszik. Maga az ölés pontosságával kitüntetett módszeressége nem hagy kétséget afelől, hogy az ember ebbéli képességei, kifinomult módszerei egy szokáson túlmutató hatalmas késztetés manuális és lelki gyakorlatává tehetők. Ugyancsak a „*süket költő*” passzusa a kutya mitológiai motívuma, amely vers (FALU) akár Kafka KASTÉLY-ának is helyszíne lehetne. „*Megint a szokásos, szagtalan, / szagzatott álmom: nem találod / a hazavezető utat, kutyádnak lába kelt, halálad / lesz, mikor a füledbe ugat, / elveszve a labirintusban.*”

A kötet egyik legfontosabb visszatérő motívumát semmiképpen nem lehet azonban említetlenül hagyni. Ez a kés, amely a versek egy részében meghatározó szerepet játszik. Nácisz babrál vele, kezében tartja, szerszám és eszköz lesz belőle, holt súlyának megfelelően élesedik, és válik egyre fenyegetőbbé. „*Késem akárha kulcsom tolla / fordulna meg a kedves sebben / kétszer, s vérvél olajozva / némulna elfejemben a zár.*” (SZAG.) A kés egyszerre a gyilkos őszton tárgyasulása, és a kulturált viselkedéshez rendelt tárgy: „*Tartozom még a hideg fényvel, / a késpengéével, amely ma / mégis olyan szeliden öltött / a szemembe vacsora előtt / az asztalnál ülve.*” (FÉNYJELENSÉG.) Előfordul, hogy egymást követő versek sora (96–103.) variálja ezt a témát, felesel egymással a kés funkcióját, a lehetséges szerepeit betöltendő. A költő verstanát is értelmező szerepet szán neki oly-

kor: „*Szenvedélyem dobálózni csak / úgy a szavakkal, ahogy a kés- / dobáló hajgálja nőjét / körbe pengékel a cirkuszban.*” (A KÉSDOBÁLÓ.) S itt már egészen különös jelentésterületeket érint, hiszen ez a szó-kés egyszerre lesz a költő kezében művészté, vagy elvéve *tárgyat*, gyilkossággá. A művészi felelősség kérdése is ez, hiszen ha eddig úgy gondoltuk, hogy Marno a szavak gyilkosává lesz, miközben a barthes-i gyönyört szeretné kiaknázni a jelentések számba vehető lehetőségeinek túljátszásával, most megkérdőjelezi egy pillanatra alkotói mindenhatóságát, hiszen a késdobáló minden egyes kijelentése, szóhasználatára kettős: bizonyítani szakmabéli zsenialitását, miközben meg kell óvnia a céltárgyként használt test épségét. Erről szól voltaképpen a kötet címadó verse is, a KAÍROS, amely elnyeri a türelem jutalmát, mint egy görög misztérium jelenik meg benne a jelentéssel telt idő, ám mint minden, önmaga értelmét nem közvetlenül kifejtő, megmutató transzparencia, a dionüszoszi ünnep veszélyeivel terhes: „*Táncolnak párban, / páratlanul, nálam egy bot van, / a botban, rémlik, valami kés, / mely szükség esetén kipattan / a botból.*”

Ennél szelídebb, de az egész kötet időszemelétét összefoglalóan ragadja meg az EGÉSZ KÖZEL. Marno verseinél szinte lehetetlen elmesélhető tartalmakról szólni, hiszen az egyes szavak és képek már elhelyeződtek az egész kötetben, helyzeti energiájukat, végső jelentésüket csak nagyobb kontextusokban kaphatják meg végérvényesen, s ha itt ezt és ezt jelentette, az egész szempontjából nemcsak módosul, hanem elmentéire is fordulhat. „*Nárcisz késsel a foga között / a folyóban, illetve folyamban / mint dologban, mely a folyónál / mérhetően nagyobb, mint tiszta / eszme azonban már a neve / folytán sem állíthat magáról / semmi maradványt. Kerülhet / örvénybe éppen, a fejében / megfordul több is, gyengédséggel / gondol arra, akit nem ismer, / és ez már így marad stabilan / az idők végezetéig, ha / túl a szavakon is van ilyen. / A torkolathoz egész közel.*” Ha visszafelé haladunk, amint a leírt szövegél módunkban áll, akkor már belépünk egy szövegbe, és a valóságot ez a textus imitálja. Nincs kétségünk afelől, hogy itt a kronoszi folyam állít nehézségeket a vízben tartózkodónak, aki azonban bizonyára érzi ennek a filozófiai képletnek az összes veszélyét, hiszen a kairoszi örvény leselkedik rá minden pillanatban, amely jelentésével életére tör. Mivel a víz mozgása mindennél egyetemesebb, a kronoszi idő nem teszi lehetővé, hogy ebből kilép-

jen, ahogy kétszer nem lehet ugyanabba a folyóba lépni, úgy kilépni sem. Mindez gyengédséggel tölti el, hiszen a feltételek adottak eme természeti, mindent maga alá gyűrő törvények következtében, s nincs választási lehetősége, hogy a folyam mely részén tegyen időutazást, számára már explicite behatárolt tény, hogy a torkolathoz közel jár. A kés, amely teljességgel passzívan a fogsorai között lapul, már eszközszerűségében jelentőségét veszítette, éppen tehetetlenségének legfőbb bizonyítéka, sőt, emberi lázadásának az idő sodrásában őt lealacsonyító csecsebecséje.

Mintha valaki egy pohár vízzel próbálná a folyam irányát a forrás felé visszafordítani. Az eszköz, amely egykor még képes volt az idő hatalmának kijátszására, most neveltségessé válik, egyszersmind az emberi cselekvés szimbólumaként visszaüzen a sebnek.

Sántha József

„A TUDAT, MIT MINDENNÉL JOBBAN ŐRZÖK”

Kiss Judit Ágnes: *Koncentrikus korok*
Európa, 2012. 121 oldal, 2500 Ft

Kezdjük a legelején, a könyv borítójával. Egyrészt, mert rendszerető ember vagyok, másrészt, mert a fülszöveg is ezt jelöli ki a keresés irányaként: induljunk hát el a szerző útmutatása szerint, „*ahogy egy fa évgyűrűi mentén befelé haladva*”. Csakhogy a kalauzoló költő e vergiliusi gesztusa máris a kötet sűrűjébe mutat, a gondosan középső ciklusként elhelyezett RAGASZTOTT SZONETTOSZORÚ első, Dantétól kölcsönzött sorára: „*Az emberélet útjának felén*”. Pozíciója és műfaja alapján egyaránt úgy tűnik, ez volna a könyv centruma, amely kőre a címhez híven koncentrikusan szerveződik a többi vers. Többek közt Radnóti Sándor is így, a szonettkoszorú felől olvassa Kiss Judit Ágnes negyedik verseskötetét – amit a közhely veszélyei miatt nem tart a költő általa egyébként hangsúlyozottan kedvelt eddigi életműve legsikerültebb darabjának. Más recenzensek viszont a könyv első felét, az anya halála miatt érzett gyász verseit érzik hangsúlyosabbnak. Földes Györgyi szerint például „a