

regény által szintén tudatosan sértett tabuját: „ez csak mese”, és ha becsukjuk a könyvet, túlléphetünk rajta — a gyerekek felnőnek, írók, matematikusok esetleg alkalmi munkások lesznek, férfiak és nők, és maguk mögött hagyják a gyerekkor felfoghatatlan retteneteit, melyek így láthatatlanná is válnak.

Margócsy kritikus-figurája nem lép át a túloldalra: nem mondja, hogy a gyermek itt nem feltétlenül „valaki, aki majd felnő”, hanem sokkal inkább egy metafora, még hozzá a kirekesztettség és a totális hatalomnélküliség metaforája — egy olyan létállapoté, amely a rend, saját világunk fonákján meghaladhatatlan, egyedül a nyílt embertelenedés és agresszivitás felé nyíló pozíció.

Hasonlóan érdekes például az, amit a női szerzők megközelítésénél tapasztalunk. Rakovszky Zsuzsa esetében Margócsy kiemeli, hogy azért is nagyon érdekes kifordítása Rakovszky perspektívája a modern magyar esztétikai kánon meghatározója, József Attila világ- illetve szubjektivitás-képeinek, mert itt a szerző mindenben bizonytalan, a világ és a világ szemlélője egyként uralhatatlan, és nincs sehol egy olyan fellelhető szubjektivitás-tapasztalat, ahonnan valahogyan elkülöníthetők, megérthetők, elrendezhetőek lennének a dolgok. Az érzékeny kritikai elemzés példák és irodalomtörténeti összehasonlítások során keresztül valóban nagyszerűen elemzi ezt a Rakovszky költészetére (is) oly jellemző tapasztalatot, ám még véletlenül sem jelenít meg távoli lehetséges kontextusként sem egyéb női szerzőket, vagy horribile dictu akár a feminista irodalomelmélet néhány immár nem új keletű megítélését. A „szétesett világnak” illetve a homogén egységé immár nem formálható szubjektivitásnak már az irodalmi klasszikus modernsége oly jellemző tapasztalata, mely máig ható érvennyel befolyásolja esztétikai értékterápiáinkat is, sok esetben korábban jelentkezett ugyanis női szerzőknél, mintsem hogy a *mainstream* irodalomba és irodalomszemléletbe utat talált volna, s a társadalmi nemek által is befolyásolt identitásképletek újabb szakirodalmának röpke felidézése is meggyőzhet arról, hogy e különbségtapasztalat meghatározó, de legalábbis nagyon érdekes lehet a tárgyalt jelenség szempontjából. Furcsa az is, ahogy Szabó T. Anna költészetének (ismét nagyon finom és valóban érdeklődő) vizsgálata kapcsán a kritikus kijelenti, milyen érdekes, hogy Szabó T. anyasággal kapcsolatos költeményei „a magyar költészet anya-verseitől radikálisan különböző módon” jelenítik meg e tapasztalatokat. Kérdés, hogy nem annak tudható-e be e „radikális különbség”, hogy míg a magyar költészet nagy, kanonikus anyaversei kizárólag férfi, még hozzá általában fiú perspektívából szólnak az anyaság tapasztalatáról, itt hangsúlyosan női sajáttest-élményről van szó. Ám úgy látszik, hogy ilyen, a szerző, a szereplő vagy a kritikus társadalmi nemével kapcsolatos kijelentések nem tartoznak a megengedhető kritikai érvek, nézőpontok, pozíciók közé.

Ez azért látszik némileg különösnek, mert számos olyan szófordulatot találunk a kritikában, melyek a „szokásos kritikusai attitűd” nemét bizony expliciten jelölik — mint például amikor Nádas regényének gyengének talált részeit a kritikus „bármely

lányregénybe illő [...] szentimentális példaként” állítja elének, ami minden további érvelést szükségtelenné tevő módon van hivatva meggyőzni az olvasót a kérdéses rész gyengeségéről; vagy amikor elismerően, szintén további példák vagy érvek nélkül van szó Bertók „nagyszabású és férfias vállalásáról”, vagy (ironikusan, de ismét további reflexiót nélkülöző módon) arról, hogy „a magyar író a közvélekedés vágyképei szerint bátor férfi”. A reflektálatlanság azért tűnik érthetetlennek, mert például a *Párhuzamos történetek* vizsgálatok Margócsy kifejezetten a regényt szervező értékvilág problematikus elemeként emeli ki, hogy a filozófiai szintre emelt világképmeghatározó és narratívaszervező tényezőként szereplő hiány/kielégülés dichotómia feloldhatatlansága kizárólag „az egyik nemi szerv primátusán” alapul.

Sok esetben a(z) irodalmi-esztétikai) tabusértés, mely szintén az új műalkotás idegenségtapasztalatának gyakori eleme, megáll valóban a regisztrálásnál, leírásnál, illetve a lehetséges irodalomtörténeti kontextus és az attól való érdekes, továbbvívó eltérés felidézésénél. Krasznahorkai *Seiobo járt odelent* című művének értelmezési kísérletek Margócsy ugyanúgy a tanköltemény fogalmát hívja segítségül (s nem elítélő jelleggel), mint Márton László *Minerva búvóbelye* című regényénél vagy a *Párhuzamos történetek*nél (ahol a némileg elítélő vélemény szintén nem kifejezetten illetve nem kizárólag a „tanregény”-szerűségből fakad). Margócsy István kritikái, ahogyan eddig is, nemcsak az aktuálisan olvasott műalkotásról közölnek érdekes meglátásokat, de a kortárs, folyamatosan változó és a maga teljességében átfoghatatlan irodalmi mező alakulásáról is, sőt az irodalomtörténeti nézőpont rögzítettségére is figyelmeztetnek: arra, hogy a kortárs művek nemcsak a kritika, de az irodalomtörténet-írás provokációjaként is felfoghatóak. Ismét Bayard kritikuspukkasztó esszéjét idézve azt is mondhatnánk, hogy Margócsy írásiban „a könyvekhez való viszonyunk nem az a megszakítatlan és egyenmő folyamat, amelynek egyes kritikusok feltűntetik, és nem is egy számunkra átlátható ismeret tere, hanem egy olyan, emlékfoszalányokkal teli, homályos terep, amelyről az azt benépesítő, körvonalazatlan szellemalakok segítségével alkotunk értékítéletet.”<sup>3</sup> Ennek a lezárhatatlanságnak, dinamizmusnak és esetlegeségnek a szabatos és érvényes módon való érzékelése pedig olyan, roppant ritka kritikusai erény, amellyel kevesen bírnak a mai irodalmi színpadon oly nagy mértékben, mint Margócsy.

<sup>3</sup> Pierre BAYARD: *I. m.*, 17.

→ Krusovszky  
Dénes

## Sérülékeny élet(anyag)

(Marno János: *Hideghullám. Magvető, 2015*)

### /Élet

„Lehetne, persze — írja Marno egyik Markója Csillának címzett levelében a költő nem létező szabadidejével kapcsolatban —, ha nem én volnék, én, aki csavarja fejét napi három órát, háthogyha attól tisztul, alul-felül. És időnként csakugyan, sikerrel, féll legalábbis, azután elsalakosul megint, alul-felül. Miközben nem eszik. Sem iszik. Semmit sem tesz, csupán követni próbálná széthullásait. Vagyis cetlikre jegyzek fel mindenfélét, mert a memóriám csapnivaló, a cetliket szertehagyom-szöröm, rendezkedésekkel még inkább, és akkor rettegni kezdek, hogy a vers is így (nem) áll össze.”<sup>1</sup> Az idézetből kibontható költői program szerint tehát Marno írásainak a maga életkörülményei közötti legelső funkciója az én (és az elsalakosodó test) széthullásainak számontartása volna, önmaga szüntelen megfigyelése, s e megfigyelések rögzítése, rendszerezése, végül szétszórva összeállítása. Éppen azt nyomatékosítja ez a személyes megjegyzés is, ami a Marno-versek olvasása során egyre egyértelműbben körvonalazódott az utóbbi években, hogy a líra mint olyan nem egy elidegeníthető megnyilvánulási forma itt, hanem egy folyamatos alakulásban lévő „projekt”, gyakorlatilag életfunkció, még ha épp az élni tudás képességének vissza-visszatérő megkérdőjelezése is az egyik legszembeötlőbb vonulat a költeményekben.

A *Hideghullám* című új kötetbe gyűjtött szövegek mintha épp ennek a szemléletmódnak a radikális „magánosításával” lépénének el finoman a hozzájuk amúgy ezer szállal kötődő három korábbi kötet (*Kairos*, 2012; *a semmi esélye*, 2010; *Nárcisz készül*, 2007) versépitkezésétől. Az önmagát folyamatosan felülíró, a hibákat is poétikai eszközzé transzformáló, állandó alakulásban lévő vers mindig is Marno kedvelt tere volt, és azt sem lehetne állítani, hogy a személyes emlékezet ezen belül ne bukkant volna fel gyakran hangsúlyos pontokon, ám mégis látványos az odafordulás az új kötetben (persze három éve a *Kairos* egy-egy verse is már elég határozottan ebbe az irányba mutatott) a szubjektumon túl a szubjektum történetéhez is. Pontosabban ez a legújabb, egyértelmű odafordulás felhívja arra is a figyelmet, hogy a finom megoldásokkal magánmitológiába fordított privát élet-történet mindig is ott lopakodott valahol a versek hátterében, csak épp eddig ilyen reflektált sűrítettségben nem lépett még elő.



A kötet első (azaz nulladik, *Vasderes* című) ciklusának prózaversei mind egy-egy határozott kontúrú emlékképből indulnak ki, majd a hangsúlyt a múlt rekonstrukciójáról a felidézés éppén zajló folyamatának vizsgálatára áthelyezve billentik mintegy oldalra a felidézett képet, hogy más szögből is szemügyre lehessen azt venni, óvatosan valamiképp alánézve az egykori eseménynek. A *Még valami az ezüstről* című versben a vágyott magnetofon megvásárlása miatt eladott családi ezüst evőeszköz-készlet megemlézése az emlékezetmunka kiindulópontja, mely egyben önmaga létjogosultságát is rögtön elbizonytalanítja egy dupla fenekű kérdéssel (amennyiben kérdés ez egyáltalán): „Oda tehát a féltett antikvitás, romokra mit lehet építeni.” (10) De éppén ez a kérdés és a vele járó elbizonytalanodás a *Hideghullám* emlékezetmunkájának egyik legfőbb tétje: valóban, miféle szemlélyiség és miféle költészet az, ami önmaga törmelkeiből épül fel itt előttünk? E kérdés nézőpontjából válik érthetőbbé az a komolyan játékos, vagy Marno szavaival „szikár humorú” szándék,

<sup>1</sup> MARNÓ JÁNOS: *Kezünk idegen formákba kezd*, Palatinus, 2011, 7.