

„Bármilyen óvatosan beszélsz, mire / mondatod véget ér, megsavanyodik / a szád” – írja Krusovszky Dénes új verseskötetében, amely éppen az óvatos beszéd, a végletekig precíz (ki)mondás aktusát tekinti egyik fő feladatának,

22 Pogrányi Péter

BŐRÖZÉS

Krusovszky Dénes:

A felesleges part

dialógust létesíteni – elsősorban a saját szorongásait színre vivő énnel. A rendkívül visszafogott dikció, a tömör, szálkás versnyelv *A felesleges part* című kötetben – a könyv karcsúsága ellenére – a tágan értett művészeti allúziók, hommage-ok és intertextuális rájátszások szövetszerű utalásrendszerének olyan húsos töménységét hozza létre, ami könnyen megfekszí az olvasó gyomrát.

A kötetről eddig megjelent kritikák magától értetődően kiemelik az egyébként a korábbi Krusovszky-kötetekhez képest elmozdulást is jelentő artisztikum-központúságot: azt, hogy a gyötrelmes morális identifikáció (amely az én, a szégyen, a bűn és a közölhetetlenség fogalmaival bátyázható körbe) szövegbeli szétszóródása, feltorlódása és kivetülése itt konkrét műalkotásokhoz kötődik: képleírások, művészek bőrébe bújó ál-szerepversek, a képzőművészeti és irodalmi kapaszkodókat kartávolságnyi közelségben tartó utalások révén. Ezek a kapcsolódási pontok annyira hangsúlyosak, hogy szinte túlcsordulnak; messzemenően dominálják az olvasásélményt. Ennek a jellegzetességnek csak egyik oldala a befogadó esetleges értetlensége (közöségesen: utánanézés-e az olvasó az ismeretlen neveknek/műalkotásoknak, vagy az elvárt háttérismeretek hiánya elkedvteleníti), amire később kitérek, de először poétikai szempontból próbálom megközelíteni a kérdést. Előjáróban fontos kiemelni, hogy a kapaszkodóként, a világhoz való viszony artikulálásának segédegyeneseiként működtetett műalkotások maguk is problematikusak, hiszen egytől egyig megkérdőjelezik a hagyományos értelemben vett, vagyis a klasszicizáló-normatív művészetfelfogás jegyében elgondolt művészetet, ennek minden következményével együtt, különös tekintettel ennek etikai és egzisztenciális vonzataira.

A kötet borítója rögtön eligazít a metaforikusságot illetően: Anish Kapoor *Marsyas*¹ című alkotásának háttere az egyik tárgyilagosan leíró versből

miközben pontosan és plasztikusan végigköveti mindennek a megértésre irányuló céltalanságát, illetve a „hermeneutikai szakadék”, az érthetetlenség, a megértés hiányának toposzával birkózva („amit mondok, aligha / ér el hozzád”, *Dísztelen, praktikus*) próbál mégis

is megismerhető, a fülszöveggel összeolvasva pedig elég határozottan kijelöl egy meghatározott befogadói attitűdöt. A háttérismeretre szükség van ahhoz, hogy egyáltalán megközelíthetővé váljon a kötet: amely kötet ebből adódóan szövegek és a hozzájuk kapcsolt esztétikai élmények és érzéki ingerek (a színektől a hangokon keresztül az ízig és tovább) nem 23 tömörszerűen homogén, de nagyjából azért behatárolható komplexuma lesz. Mindeközben a versek maguk szárazak, ridegek, kimértek, akár az előző kötet hátlapjára tett idézetben a „puszta falból kimeredő rozsdás vascső”. Ez az ellentét abból fakad, hogy a versek beszélője (aki a szerepversek pszeudo-mivoltából fakadóan láttatható itt *egynek*, lásd később) mint önnön elidegenedésének és szorongásának halk szavú kommentátora a plasztikus ábrázolást hangsúlyosan az absztrakt (vagy ezekben a versekben azzá váló) fogalmakhoz társítja, így a véletlenszerűen adódó (ezt sugalló) képek nem illeszkednek hézagmentesen a dikcióba. Mintha a szűkre szabott és szintén bezáruló hálózatot alkotó tárgyak (egy kanna, egy kés, egy vászonzsák stb.), amelyek több helyen is megjelennek, és éppen a szűkre szabottság miatt utalnak igen hangsúlyosan egymásra, mintha ezek a tárgyak eleve számolnának önnön elégtelenségükkel, a költészet klasszikus modern felfogását illetően legalábbis. Mintha egy kihalt múzeumban járnánk, az óriási termekben árválkodó tárgyak radikálisan megfosztva szokott kontextusuktól, egy *művi* tér és egymás jelenléte által újrakontextualizálva új jelentést kapnak, de ennek az új jelentésnek a felismerésében vagy megértésében, megkonstruálásában csak a ready made és a különböző neo-avantgárd irányzatok elméletei lehetnek segítségünkre. (Írásomat a *Régi jelentés* című vers nyitósoraival indítottam.)

Nem véletlen a múzeum-hasonlat: a kötet által felhasznált műalkotások és művészek mind a tematikusan is kiemelt *határ* fogalmával foglalkoznak. Szó szerinti és még inkább átvitt értelemben a határ(vonal) messzemenő bizonytalansága és az ebből adódó frusztráció a kötet fő témája. A *kerítés*, a *korlát* sokszor megjelenik, hol Hart Crane, a modern költő öngyilkosságán keresztül (egy hajó korlátján veti át magát), hol így: „Egy léckerítés az erdőben, / a célja kiszámíthatatlan, / mit választ el, mitől és miért...” (*A kettő egy volt*). „Hideg vagyok, akár egy kerítés” – állapítja meg egy helyen (*Hart Crane a matrózoknak udvarol*): az érzékiség és a liminalitás összekapcsolása nagyon jellemző módon egyszerre villantja fel az én „kerítésszerűségét” és ennek ellentétét. De visszatérve a borítóra, amelyen egy gigantikus tölcsepszerű tárgyat látunk, ami Marszüász lenyúzott bőrét jelképezi: a kötet vizuális megjelenése is a határoltság felszámolásához, egy ehhez kapcsolódó mítoszhoz kötődik. Marszüász bőrét Apollón nyúzta le, miután a magabizósztír kihívta egy zenei párbajra és elbukta azt. A zene a líra, a költészet,

tágabban a művészet, a műalkotás, a neoavantgárd tükrében pedig a művészetről való teoretikus gondolkodás metaforája is lehet, ám a mítoszból levont tanulságok széles interpretációs skálán mozoghatnak. (Mármint általában: a második világháború után például Sarkadi Imre egy groteszk novellában a náci elembertelenedést vetítette rá a történetre [A szatír bőre]). A lenyúzott bőr (elkészítéséhez aprólékos leírást nyújt a *Szellős, árnyékos* című vers a Marszüász-ciklusból), amely még valamilyen hangot is ad, szintén sokféleképp értelmezhető, itt a költészet szerepével, a (közösségi) költőszereppel kapcsolatos konnotációk helyett az én test-képével, ennek anomáliáira is visszavezethető dezintegrációjával, szétesésével áll összefüggésben. A bőr helyére átizzadt ing, vizes, keményre fagyott kabát kerül: a víz univerzális szimbóluma őselemként szintén meghatározó szerephez jut: az eső, az óceán, a tenger, egy ön-vízbefojtós performansz kelléke stb.: akárcsak a bőr, ez is összeköt és szétválaszt egyszerre.

Az Anish Kapoor alkotásáról szóló vers kezdősorait önreflexív beszédként is értelmezhetjük. „Nem volt olyan nézőpont, amiből az egész / szerkezetet be lehetett volna látni.” (Az egész szerkezet) Az állítás ellenőrizhető: a Tate Modern hatalmas csarnokában felépített mű mellett tényleg eltörpül az ember, ahogy láthatjuk is. Ez a *fenséges* esztétikai kategóriáját hozza játékba: a lenyúzott (emberi) bőrt imitáló anyag akkora, hogy egy képbe nem fér bele (fotó sincs róla, csak részeiről, természetesen). Ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy Edmund Burke, a 18. század kiemelkedő gondolkodója, nem mellesleg a fenséges fogalmának egyik kiemelkedő teoretikusa ezt a kategóriát a közvetlen fizikai fenyegetettség hiányával hozza összefüggésbe, világos, hogy több nyomós okunk is van arra, hogy ezt a fogalmat játékba hozzuk. Ahogy a szobrot nem láthatjuk át egy nézőpontból, úgy a kötet verseinek olvasása sem lehet statikus: elmozdulások sora szükséges ahhoz, hogy egyáltalán kezdeni tudjunk vele valamit. Miközben pedig saját nézőpontunkat megpróbáljuk a szöveg igényeivel és persze saját hangoltságunkkal összeegyeztetni, a műalkotás és annak szemlélése tematikusan is előkerül. A *Chris Burden-másolat (Velvet Water)* című vers a már említett ön-vízbefojtós performanszra épül. „Óvatosan a tartály fölé hajlok, / de nem hunyom be a szemem. / Ez minden, amit fel tudok ajánlani, / egy hibátlan rosszullét, / magamért, pontosabban magam / helyett, és néhány kényelmes fotel.” Maga a performer nyitott szemmel végzi az aktust, nagy szerepet tulajdonít a közvetítés gesztusának (a felajánlás-felajánlkozás szakrális konnotációira itt csak utalok): a nézők és a művész között határvonal képződik, aminek az efféle önvesszéyes, a fájdalmat és akár az életveszélyt is játékba hozó performanszok esetében nemcsak esztétikai, de etikai vonatkozásai is vannak (mikor kell közbelépni, szabad-e közbelépni stb.). Ha pedig tovább idézzük a verset („Vajon, ha látnátok most, / tényleg büszkéek lennétek rám?”),

nyilvánvalóvá válik a látás képzetének összetettsége, a benne rejlő eltávolítás és ugyanakkor a közvetítés, a megjelenő látvány közelsége által kiváltott ambivalencia. A vers szerint nincs jelen néző, de elemi erővel vágyik rá, hogy legyen: a lírai én szinte szűkül az elismerésért és egyáltalán a figyelemért, és az a pont, ahol a szerepvers és a pseudo-szerepvers különbsége megmutatkozik, itt tudható ki a költő a performerszerep álcája mögül.

25

A körkörös és spirálszerű utalások rendszere (nem is beszélve a Jegyzetekben akkurátusan feltüntetett vendégszövegek hatásáról) roppant súlyos terhet helyez a versekre. Minél többször olvassuk végig őket, annál súlyosabbat. Valóban nincs olyan nézőpont, nincs olyan értelmezés, amely számot vethetne az egésszel: kinkeservesen szoríthatjuk ki, fejlethetjük ki egy-egy vers esetében a már nem elbírható jelentéstöbbletet. A teljes megszerkesztettségre való törekvés terrorizálja a bátor olvasót: maga hajt végre öncsonkítást a versek olvasásával, nézője pedig a mindezt tudatosító értelem, fintonogva gyönyörködik e perverz játékban. Ezzel a versek (egy részük biztosan) kivetítik és megvalósítják önmagukat, önjáróak lesznek: ajánlatot tesznek a felhasználásukra majd ugyanabban a pillanatban rá is kényszerítenek ennek az ajánlatnak a megvalósítására.

Nagy kérdés, hogy – ezt eddig többen megválaszolták már a kötetek egymásra következésének szempontjából – ez a rendkívül intenzíven befelé forduló attitűd miképpen képes önnön holtpontjain továbblendülni. Az imént arra utaltam, hogy ez a bezártság sokszor nagyon veszélyes módon nyílik föl, amennyiben rákényszeríti magát az olvasóra, tehát korántsem elszigetelődésként kell érteni ezt az inkább sűrűségként megmutatható jelleget. A metapoétika mégis nagyon fontos lesz, összemosódva az érzékiséggel, az ars poetica megfogalmazása mégiscsak kulcskérdés ebben az esetben. Minden egyes sor ars poétikus érvényű, az öndefiníció, az önazonosság elnyerésére tett erőfeszítések különböző irányokból és irányokba, de hasonló csatornákon keresztül áramlanak. „De hideg tárgyakkal én már / nem akarok rámutatni / még hidegebb tárgyakra” (*Chris Burden-másolat (Through the Night Softly)*) – ez például egy önkritikus mondatként is értelmezhető: hiszen az önmeghatározás kényszere magától értetődően soha be nem végezhető folyamat, vagyis a végtelenre irányul, hiába a kapaszkodók sűrűsége és a zárt (de kozmikusán tág) metaforahálózat, ha egyszer ebből a bűvös körből *tényleg* nincsen mód kitörni. A radikális performanszművész mondja ezt a mondatot, amint a nyelv médiumát elégtelennek ítélve a fájdalom, az öncsonkítás és az életveszély által keres új utakat a művészi önkifejezésre, önmegvalósításra, a határok feszegetésére, vagy a „hideg tárgyakat” előszeretettel felhasználó,

megjelenítő költő, avagy a lírai én, amely a költészetben/költészetén belül keres más lehetőségeket?

26 A pszeudo-szerepversekben nem azért hallható ki ugyanaz a költői beszédmód, amely a többi Krusovszky-verset is jellemzi, mert hasonló problémákat járnak körül a kiválasztott művészek. Ennek éppen a fordítottja igaz: a „szerepekben” színre vitt szituációk mind a Krusovszky-líra mezejében válnak értelmezhetővé és értelmezetté. Nem az elbeszélő bújjik bele más bőrébe – és itt elkezd fokozódni a Marszüász-mítosz besugárzása –, hanem a szerepeket bújtatja saját bőre alá. (Hiszen kinek a bőre az, amiben a beszélő még felismerhető? „Inkább a hangom változtatom / el, de így sem tudok olyat mondani, / aminek az aljén ne ismernél rám.” [Reggelre odaköt]) Összetömöríti ezeket a szerepeket, mert eleve adottak és a beszédet akadályozzák: „mintha alufóliát dugtak volna a számba, / hogy beszélni tudjak hozzád, / előbb még tömörre kell rágnom” (A tisztogatáson túl). A kellékeként használt szerepek, történetek, művészeti események és tágan értett kontextusuk (mindaz, amit az olvasónak ismernie kell ahhoz, hogy saját kontextusát megképezhesse; ez tehát nem döntés kérdése), úgy, ahogy a költészet felől szemlélt világban adódnak, a maguk teljességében redundánsnak minősülnek: át kell esniük azon az eljáráson, amely – nem véletlenül – nagyon hasonlít a lírai én önreprezentációjának dinamikájához. „Jelenléted / rétegei / összecúsúznak / lassan” (Ornamens): az énrre vonatkoztatva ez a folyamat passzív-nak tűnik, miközben az én aktívan műveli az „összecúsúztatás” tevékenységét.

És ezen a ponton válik megragadhatóvá az elmozdulás a feltételezett „holtpontról”, az önmagába záródásból következő elnémulás rémének holtpontjáról. Az emlékezet, a felejtés, az idő fogalmaival operálva még tovább sikerül működtetni ezt a szerkezetet. A harmadik, *A régi jelentés* címet viselő ciklusban már olyan felismerések fogalmazódnak meg, amelyek határozottan a közös, a politikum irányába nyitottak. Ahogy a termékenység/terméketlenség toposzai megjelennek (a nagyapa által levert fecskéfészkek képének felidézése, a „fajfenntartás kínos történetéből” való távolságtartás stb.), úgy a családtól való elkülönülés, a szülővárostól, sőt a kétkezi munkától való eltávolodás képzetei is fel-felvillannak: „Nem mintha a tavaszi munkák közben / például több hasznomat vennék, pedig / emlékszem még minden mozdulatra, de / sivár lett a kezem, mint a porcelán.” (Mély tőzeg) A felejtés a határátlépés minősített esete, ugyanúgy, ahogy a feleslegessé válás is. Mint ilyen, traumatikus eseményként gondolható el, amit egy nagyon erős kép jelenít meg: „A felejtés, mint egy szülő- / csatorna, majd visszaszűkül magától” (Visszaszűkül magától). Tehát nem a (közös) emlékezetet, hanem az elfeledettséget kell kínkeservesen megszűlnünk? Ennek a lesújtó, hideg ítéletnek (amely mindeközben egyáltalán nem akar ítéletté válni) talán legmegrázóbb verse a *Pajta* című: „Mint egy anya, üresen áll.”

A határ tehát, úgy tűnik, a hagyományt is megszakítja, ha pedig a hagyományt eleve szakadások soraként fogjuk fel, azt mondhatjuk: a személyiség izolálódik, végletesen és véglegesen magára marad. Épp ezért meglepő az a néhány sor, amely az újonnan kibontakozott politikai költészetet tematizáló diskurzushoz is hozzászól, az egész kötet kontextusát figyelembe véve kimondottan izgalmasan: a *haza* szó használata mintegy kirí ebből a szövegtörzsből, erőteljes gesztussal hívja fel magára a figyelmet. „Néha nem tudlak máshogy elképzelni, / hazám, mint egy bőrömrre tapadt nyirkos / zuhanyfüggönyt. Aztán meg, mintha egyik / kezem az üres fészekben nyugtatnám, / míg a másikban már összetörtem a / tojásokat. Van, hogy eszembe sem jutsz.” (*Mondja ki helyettem*). Nyilván ezt a részt is kijelölhetjük a kötet értelmezésének centrumául, ahogy másikat is: az eddig elmondottak alapján elég nagy az interpretáció mozgásterét, épp a szoros szöveg miatt. Amit mindenképpen el kell mondani ezzel kapcsolatban, és ez *A felesleges part* című kötet szempontjából és az ún. politikai/hazafias költészet szempontjából egyaránt megfontolandó: a (közös ügyek halmazaként értett) politikum mezejéhez bármilyen hangoltságú és bármilyen poétikát működtető költészet releváns módon hozzászólhat. Számomra Krusovszky Dénes verseskötete éppen ettől válik izgalmassá: a fokozott önreflexivitás ugyanolyan álcának bizonyul (egyfelől), mint amilyeneken keresztül maga az önreflexivitás megvalósul. Miközben – szerencsére – nem kell eldöntenünk, melyik csapásirányt követjük: adják magukat. (*Magvető, Bp. 2011*)

Új Forrás 2012/6 – Pográny Péter: Börözés
Krusovszky Dénes: *A felesleges part*

27

¹ Variációk, tervrajzok, videó megtekinthető: <http://www.anishkapoor.com/156/Maryas.html>

