

Gesztelyi Hermina (1990) a Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Felnőttképzési Karának tanársegéde. Kutatási területe a 18. századi női műveltség Európában; élen érdeklődik a kortárs irodalom és kultúra jelenségei iránt.

Vásárra vitt bőr?

Az ovidiusi Marsyas-mítosz

Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötetében

Gesztelyi Hermina

A tanulmány címválasztása igazán kézenfekvő egy olyan kötet elemzésekor, amelynek középső ciklusa a *Marszüasz polifón* nevet viseli, egyértelműen jelezve a kapcsolatot az antik mitológia egyik legismertebb büntetéstörténetével. Talán csak a kérdőjel tudja megmenteni az olvasó poén benyomásától, elbizonytalanítva a passzívált közmondás érvényességét. Ez az írásjel teret enged a kötettel kapcsolatos kételyek megfogalmazásának, amelyek arra vonatkoznak, hogy a kiemelt előképekhez hasonlóan Krusovszky költészete is egzisztenciális tétellel bír-e, illetve hogy *A felesleges part* Marsyas felidézése miatt valóban beilleszthető-e a mítoszfeldolgozások sorába. Hiszen a szatír vakmerősége és szükségszerű bukása különböző feldolgozások, parafrázisok sorát ihlette, gazdag utóélete jelzi, hogy változatos interpretációkat tesz lehetővé. A megnyűzás mozzanata központi elemmé avatja a testet és a bőrt, amelyek egyes kortárs irodalomtudományos kérdésfeltevéseknek is homlokterében állnak, így Marsyas különösen jól adaptálható a testpoétika vagy a korporális narratológia számára. A szatír meghatározó voltát mutatja, hogy az alakját megidéző ciklus a kötet középpontjában, belsejében kapott helyet, felfedezésre váró pozícióba kerülve ezzel.

E rejtett elhelyezés, a különböző jelentésrétegek egymásra rendezése figyelhető meg a szilén-ábrázolások¹ esetében is, ami remek párhuzamot kínál a ciklus működésének megvilágítására: „Állítom ugyanis, hogy leginkább azokhoz a szilénekhez hasonlatos, akiket a képfaragó műhelyekben látni, amint a mesterek készítik őket, guggolva, síppal vagy fuvolával a kezükben; s csak mikor kettényílnak, derül ki, hogy belsejükben istenképet rejtegetnek.”² *A lakoma* e szöveghelye több szállal is kapcsolódik a mitológiai történethez, hiszen éppen Marsyashoz hasonlítja Sókratést, közvetlenül megidézve ezzel a szatírt.³ Emellett a leírt, istenképet rejtő szilén-ábrázolás a *Marszüasz polifón* kötetbeli elhelyezésének is kiváló metaforája lehet, csakhogy *A felesleges part* esetében egy csavarral maga a szilén kerül a kötet „belsejébe”. Ez a gesztus pedig nemcsak a kötetnek, hanem a megértésnek is a középpontjába helyezi a szatírt, akinek alakja a többi ciklus felfejtéséhez is kulcsot jelent. A *Marszüasz polifón* a kötet szimmetriatengelye, hiszen a másik két számozott ciklus (*Mint egy vászonzsák*, *A régi jelentés*), valamint az ezeket keretező két számozatlan (*Beljebb jutunk mégis*, *Mégsem egészen üres*) e rész mentén alkot arányos kompozíciót.

A cikluscímek archeológiai szóhasználata adja az olvasás metaforáját, vagyis a rá-rakódásokon keresztül kell a befogadónak leásni a legrégebbi, „eredeti” rétegre. Így Marsyas alakja mint archetipus tűnik fel, amelyre az újabb értelmezések rétegződnek. A lineáris olvasás kedvez a koncepció érvényesülésének, így válnak értelmezhetővé a *Beljebb jutunk mégis*, majd a *Mégsem egészen üres* cikluscímek. A kötet nyitó verse is előrevetíti ezt a befogadási módot, vagyis hogy „Egyre beljebb jutunk / mégis, dísztelen, praktikus mozdulatokkal halad // a munka” (*Dísztelen, praktikus*). Szintén a rétegződés képzetével cseng össze az egyik utolsó, *Ornamens* című szöveg: „Jelenléd / rétegei / összecsúsznak / lassan” (*Ornamens*, 74). A kötet vége felé elhelyezkedő vers – végigjárva már a rétegeket – egyúttal azt is kifejezi, hogy ezek nem különíthetők el élesen, azzal hogy egymásra rakódnak, táplálkoznak is egymásból, szintetizá-

Éppen az vált világossá számára a hallstatti csontházban, hogy a jól elkülönített lépések, az egymásra idegen anyagként rásimuló rétegek miként érnek össze a nagyobb kompozíció sokszor önkéntelenül felemelkedő tablóján. A részleteket nem kell mindenkinek értenie ahhoz, hogy hatással legyen rá a kép egésze.
(Krusovszky 2014, 213)

Ovidius: *Átváltozások VI. 382–400*

Egy közülünk miután Lycie-beliek veszedelmét elmondotta, akad másik szóló: a szatírról, kit Latona szülötte legyőzött tritoni sípon, s megkínzott, s aki így kiabált: „Mért rántsz ki magamból? Ennyit a sípomnak szava, bánom bánva, nem ért meg!”
Testéről bőrét, míg ő ezt sírta, letépték;
tisza merő seb volt, csöpögött mindenhol a vére,
meztelenül inait lehetett már látni, az ér mind bőrtakarótlan ver, s ugrál; számlálni lehetne megrángó beleit s mellében az izmai szálát.
Faunjai szántóknak, sűrű erdők isteni népe,
és a fivér szatírok, meg a most is kedves Olympus sírva siratták mind, meg a nimfák, s mind, ki a bérceen csordát és gypjas nyáját legelőre terelget.
Akkor a termőföld, könnyüktől ázva, a könnyet mind befogadta, a könnyet alanti erébe beszívta;
vizzé tette előbb, azután kifolyatta a légre.
S róla e gyors folyamat, mi lefut meredek peremek közt, Marsyas – így nevezik, Phrygiának tiszta folyóját.

Devecseri Gábor fordítása

lódnak. E szemléletet közvetíti a mű szerkezete, amely tipográfiaiailag erősen tagolt, rövid sorokból áll, amelyek vertikálisan elkülönülnek, ám szintaktikailag együtt válnak jelentéssé. A szerkezettel ellentétben a vers szemantikai rétegében a különböző részekből felépült egészből válnak le darabok („Mint a csempe, / válik le a / neveidből / néhány”), eljutva egészen az emberi test lebontásáig („Saját tested / zajából majd / kiválik egy / hangsor”) – szorosan kapcsolódva e képpel is Marsyas történetéhez.

A zaj és a „kiváló” hangsor is utal arra a zeneiségre, hangzösságra, amelyet a *Marszüasz polifón* cikluscím hordoz. A polifónia az eddig leírt réteges, egymásra épülő szerkezetet teszi a hangzás szintjén is jelentéssé a zenei szaknyelv segítségével, hiszen a jelenséget az önálló szövegek együttese alkotja, ahol „A harmónia hiánya mindenestre / nem jelenti azt, hogy amit hallasz, nem zene” (x. *Idekintről nem*). A zeneiség bevonása szintén megidézi a mítoszt, Marsyas büntetése ugyanis éppen egy zenei versengés következménye, melynek során a szatír vakmerően vállalta az Apollóval szembeni megmérettetést. Minden esetben a halandók bukásával végződnek az efféle történetek, már csak azért is, mert céljuk elsősorban a hybristól való elrettentés. Ezért található Marsyas bűnhődése Ovidiusnál is a *Metamorphoses* hatodik könyvében, az istenekkel versenyre kelő, majd kegyetlen büntetést elszenvedő halandók sorában, többek között Arachnéval és Niobével együtt. A római irodalom egyetlen költői igényű Marsyas-feldolgozása lényegében csak a megnyúzást ismerteti, az előzményekről jóformán semmi nem derül ki.⁴ A zenei verseny mint művészeti-esztétikai vetélkedés, valamint a megnyúzás a történet rögzült elemeiként minden esetben szerepelnek, éppen ezért az adaptációk is rendszerint e mozzanatok köré épülnek, így elsősorban a testképpel és a művészet-felfogással kapcsolatos belátások kifejezőjévé vált a mítosz.⁵

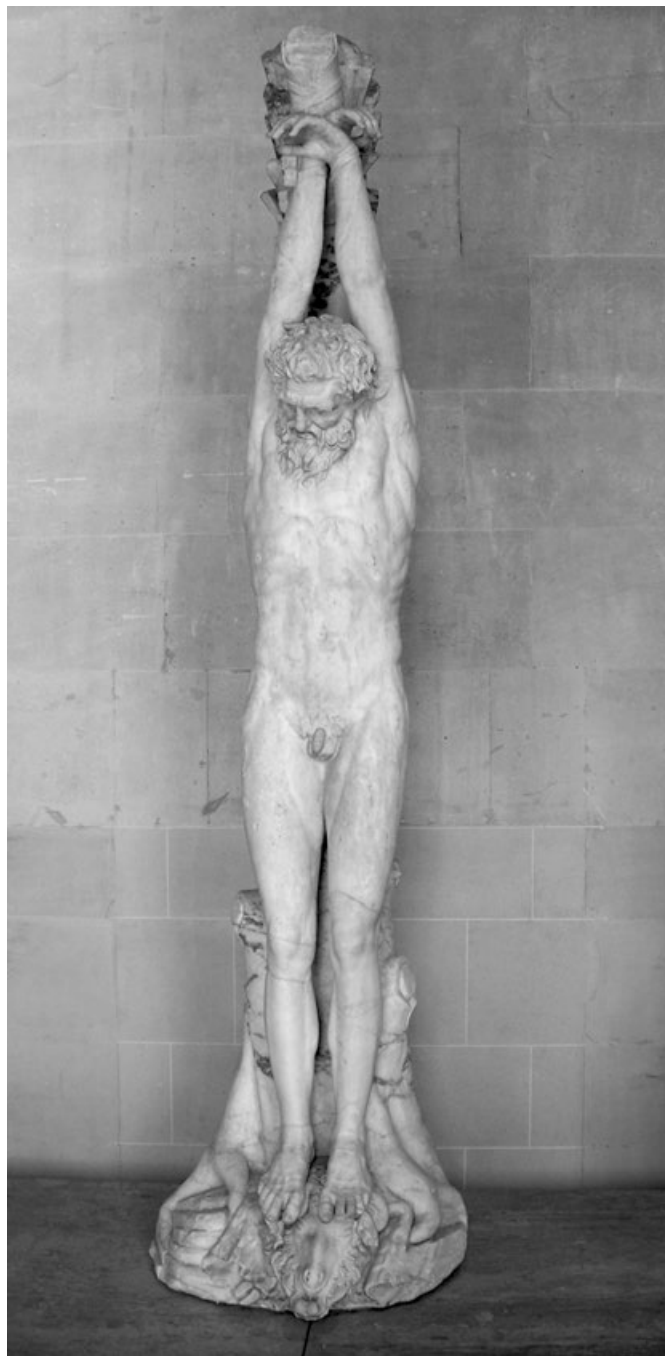
Ezzel szemben *A felesleges part* más működésmódot sugall, nem a mítosz nyelvén igyekszik megfogalmazni saját valóságát, a világról alkotott elképzeléseit, hanem határozott esztétikai koncepciójának válik kifejezőjévé, egyben eszközévé a szatír. A kötetben egyedül a *Marszüasz polifón* ciklus áll számozott versekből, amelyek az ismert elemek felmutatásával íródnak rá a mítoszsra, a versek háttértudásként építenek Marsyas alakjának ismeretére, amely megalapozza a kötet befogadhatóságát. A ciklus első verse rögtön markánsan megmutatja ezt: „A fenyőfa ágára akasztott emberi bőr / már egészen kiszáradt, viszont, / ahogy többen állították, a legegyszerűbb / furulyahangra is összereződült” (i. *Akár egy fenyőléc*). A mitológiai történet egyértelmű jelölői szerepelnek a szövegekben, mintegy nyomokként, maradványokként vannak jelen, amelyek felismerhető kapcsolatot teremtenek a mítossszal, ám sokkal erősebben a hiányra mutatnak rá. Vagyis maga a szatír és büntetése sosem jelenik meg a versekben, csak a bőr(e) mint anyag válik érdekessé. A *Szellős, árnyékos* című vers sem Marsyas esetét ismerteti, hanem szenttelen és precíz szaknyelven általában a megnyúzás folyamatát írja le.⁶ Egyértelműen a *technére* kerül a hangsúly, amely a tökéletesen kivitelezett eljárást állítja középpontba – ezzel mintha a megnyúzás gesztusát magát is leválasztaná a mítoszi büntetésről. Ez a szöveg igazán látványosan jelzi a kötet stratégiáját, amely megteremti a mitológiai kontextust mint lehetséges megközelítést, ám nem a szatír történetének újragondolása felől bír tétellel. Hiszen az említett vers ezen a ponton íródhatna rá legszorosabban Marsyas alakjára, de éppen a leginkább érzékeny, „húsbavágó” mozzanatnál hat elidegenítő effektusként, távolságtartásra késztetve az olvasót.⁷

Míg Ovidius a megnyúzást örökítette meg egészen átélhető, naturalisztikus módon, a meztelen inak és megrángó belek minden fájdalommal, addig Krusovszky éppen ezt az elementáris tapasztalatot hagyja ki szövegeiből, amelyeknek nem céljuk, hogy létrehozzák vagy újra-

alkossák a mítoszi szenvedést. Egyedül az ordítás visszatérő említése érzékelteti a történetben rejlő kint, ám ez is egyre távolodó, messzi hangként sejlik fel – jelezve egyúttal a mítosztól való távolodást: „és még egy elnyújtott, távoli üvöltés, / aminek már kideríthetetlen a forrása” (vii. *Kideríthetetlen a forrása*); „Mert lehet, hogy az ordításnak általában igaza van, / az viszont biztos, hogy mindig túl későn érkezik” (vi. *Megfelelő szégyen*). Miközben tehát különböző utalásokon keresztül megidéződik Marsyas, éppen ő maga nincs jelen a szövegekben, csupán memento marad a fenyőfa ágára akasztott bőre és távoli üvöltése. Ebből adódóan a mítosztól való megtisztításra is utalhatnak a következő sorok: „Egy életlen kés, egy tompa fadarab / talán pontosabban körül tudná írni / ezeket a mozdulatokat, / csakhogy a tisztogatáson már túl vagyunk” (xi. *A tisztogatáson túl*). E szöveg pozíciójából adódóan tovább árnyalódik, hiszen a *Marszúasz polifón* utolsó verseként átvezet *A régi jelentés* című ciklushoz,⁸ így a tisztogatás a ráakódott jelentések lehántásának, és a régi, az „eredeti” jelentés feltárulásának értelmezését is megengedi. Azzal a költői megoldással, hogy a megnyúzást „lecsupasztva”, pusztán *techné*ként ábrázolja Krusovszky, a *Marszúasz polifón* – és így az egész kötet – kívül marad a magyar irodalmi feldolgozások hagyományán, amelyek rendszerint a mítosz e szimbolikussá emelt momentumában találták meg előképüket,⁹ miközben a jól láthatóvá tett utalásokkal a szerző felkínálja a tradíció felőli értelmezés lehetőségét.

Ez az eljárás felveti a kérdést, hogy Marsyas leválasztása a mítoszból milyen nyelvi eszközökkel valósítható meg, ezt követően pedig milyen jelentéseket képes felvenni a test és a bőr. A *Szellős, árnyékos* című szöveg már megmutatta, hogy az eljárás szakszerű és akkurátus leírása jelenti az elmondhatóság egyik módját, amely egyúttal megnehezíti az olvasó bevonódását, távolságtartásra készíti a szövegtől. Hasonló megoldást alkalmaz *Az egész szerkezet* című vers, amely szintén a precíznek ható szóhasználatával verbalizál egy alapvetően érzéki tapasztalatot, disszonanciát teremtve ezzel. Itt azonban nem a(z emberi) test válik nyelvilleg nehezen megfoghatóvá, hanem egy műalkotás, méghozzá Anish Kapoor *Marsyas* című, 2002-es installációja. A londoni Tate Modernben kiállított munka látható a kötet borítóján is, még inkább kiemelve ezzel a verset, amely valóban meghatározó a kötet egésze szempontjából. A szöveg mindvégig hangsúlyozza az emberi test illúzióját keltő munka („Kapoor elképzelése szerint a gyűrűk közé / illesztett membránnak úgy kellett a látogatók / fölött lebegnie, akár egy óriási, lenyúzott testnek”, 47) mesterséges szerkezet jellegét, amelyet ismét a *Díztelen, praktikus* című vers címadó fordulatával teremt meg („majd felegyenesítették / őket díztelen, praktikus mozdulatokkal”).

Ugyanígy szerkezetként látatja az emberi testet a *Szellős, árnyékos* című szöveg precíz szóhasználatával, amelyben a megnyúzó szakszerű, fragmentáló tekintete bőrre, húsrá, csontokra és vérré bontja a korpuszt. *Az egész szerkezet* kitért helyzete miatt a vers első sorai az egész kötetre érvényes önreflexív gesztusként is olvashatók („Nem volt olyan nézőpont, amiből az egész / szerkezetet be lehetett volna látni”), azt sugallva, hogy nincs olyan értelmezői pozíció, amelyből az egész mű felfejthető volna. Mindvégig kontrasztot teremt a mitológiai kontextus miatt felsejülő elgyötört, megkínzott test és a precíz, szakszerű attitűd, így a *natura* és *creatura*, *techné* vala-



1. kép. Marsyas megkínzása. Kr. e. 250–200 körül készült görög eredeti római kori márványmásolata (Párizs, Louvre)

mint az elemi, érzéki tapasztalat és a szentelenség feszültsége egyszerre van jelen („ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húsrá”, *Az egész szerkezet*). A Kapoor-installáció részletekbe menő, technikailag pontos leírása egyúttal a kötet alkotásmódját is feltárja, kicsinyítő tükörként működik. E szövegen keresztül Krusovszky megmutatja, hogy a *Marsyas* című alkotáshoz hasonlóan a kötet is alaposan elgondolt elemekből, precíz számításokból épül fel, az így létrejött műalkotás tehát egyértelműen a *techné* eredménye.

A test és a bőr kapcsolja össze a ciklusokat, ez a tematikus, motivikus érintkezés teremt meg a kötet egységét. *A Mint egy vászonzsák* című ciklus Hart Crane és Chris Burden életművét mutatja fel látványosan, akiknek életútja és -műve rá-



2. kép. Tiziano: Marsyas megnyúzása. 1576, olaj, vászon (Kromeriz, Állami Múzeum)

íródik a mitológiai archetípusra. Mindvégig a test teremti meg az egységes keretet, amelyet a lenyúzott bőr metaforájaként megjelenő vászonzsák is jelez. Hart Crane esetében az életrajzi eseményekre épül egy fiktív életút, amely az Orizabára való felszállástól egészen a halálig tart, az utolsó útját írva le ezzel. A zaklatott életű költőnél (is) érvényesül, hogy a magánélet és a lírai mű a recepcióban nem vált szét, sokkal inkább a kettő összefonódása kapott hangsúlyt.¹⁰ Hart Crane utolsó hajóútja a(z) életrajzi és a fiktív) test változatos jelentéseit képes megmutatni. Ebben az ábrázolásban a homoszexualitás¹¹ mellett fontos szerep jut a bántalmazásnak és a megaláztatásnak, s mindez végül az öngyilkosságban és a soha elő nem került test felravatalozásának paradoxonjában kulminál. A test különböző módon történő felemésztése (pl. alkoholizmus, a szegénység miatti nélkülözés) elemi tapasztalatként tükröződik a meggyötört nyelv használatában, amelyet az önkényes asszociációk és a képzelet megragadhatatlan elemeinek kifejezésére való törekvés hoz létre,¹² ez az eljárás pedig küzdelmes befogadássá teszi Crane költészetét. A *Mint egy vászonzsák* egyes versei részekre tagolva, jelenetve alakítják ki az utolsó hajóút narratív szerkezetét. A test biológiai meghatározottságai válnak igazán hangsúlyossá Krusovszky Crane-szövegeiben: „Csupa nyál vagy- / ok, csupa szerelmes váladék” (*Hart Crane felszáll az Orizabára*); „Azt hiszem, a lélek egy sötét / kabinban reszket, miközben a testet / véresre rugdossák a fedélzeten” (*Hart Crane-t összeverik a fedélzeten*); „de lassan mindent megemészték, mintha / egy nagyobb test gyomra lennének” (*Utolsó hajnal az Orizabán*). A *Hart Crane felszáll az Orizabára* című versből idézett részlet a kötet egy tipográfiai sajátosságára is felhívja a figyelmet, mégpedig a tagolás segítségével előállított többértelműsége (pl. az *Utolsó hajnal az Orizabán* és az *Ornament* című szövegekben). Formailag is indokolt ez az eljárás, hiszen a Hart Crane-re íródott versek műfaja szonett, amely-

nek szerkezete erősen kötött. E szabályozott formát könnyen lehet azonosítani a korlátot jelentő testtel, amely megteremtí az egység lehetőségét egy lényegileg fragmentált személyiség számára – ahogyan ez a szövegek tagolásában is tetten érhető. Az összes előkép ennek a (hagyományos) egységnek a megbontását, szegmentálását járja körül, amelyet nyelviileg a kötött forma elhagyása képez le.¹³

A Hart Crane-témájú szövegekre felelve, mintegy azokkal párbeszédbe lépve épül be Chris Burden performanszművész életműve az első ciklusba. A performansz mint műfaj egyik alapvető témája és kérdése az emberi test, ennek jelenvalósága és anyagszerűsége, ebből következik, hogy Burden munkái már létmódjukból fakadóan is *A felesleges parthoz* hasonló problémákat járnak körül. A versek az egyes alkotásokat ekphrasis-szerűen dolgozzák fel, amelyet az állandó *Chris Burden-másolat* cím is jelez, zárójelben feltüntetve a konkrét performanszt. Így a ciklusnyitó *Hart Crane felszáll az Orizabára* című szöveggel a *Chris Burden-másolat (Deadman)* teremt dialógust, amely egyúttal előrevetíti a végkifejletet is. A *Hart Crane átveti magát a korláton a Chris Burden-másolat (Velvet Water)* című verssel (lásd a kezdő fordulatokat: „A víz fölé hajolok” – „Óvatosan a tartály fölé hajolok”), míg a *Chris Burden-másolat (Doorway to Heaven)* pedig *A matrózok felravatalozzák Hart Crane koporsóját* című szöveggel vonható párba.¹⁴ (Ezek mellett még hét számozott, *Könnyített változat* című vers alkotja a ciklust.) Chris Burden performanszai kivétel nélkül saját testét állították a középpontba, minden esetben annak megpróbáltatása, meggyötérése jelentette a művet, akár magára lövetett, akár felszegeltette magát egy Volkswagen tejetjére. E munkák – főként az utóbbi – erőteljes keresztény konnotációkkal bírnak, a kultúrának ezt a szegmensét is bevonják az értelmezés szempontjai közé.¹⁵ Am a kötetbe beépülve nem válik hangsúlyossá a performanszokban érvényesülő krisztusi szenvedés képe, sokkal inkább Marsyas alakja tűnik viszonyítási pontnak.

Hart Crane utazása már a kötet elején bevezeti a hajózást az élet allegóriájaként, amely *A felesleges part* cím interpretációjához is termékeny megközelítést jelent. A legutolsó, számozatlan ciklus tartalmazza a kötet címadó versét, ahol a mottókban megint csak a rétegek, a különböző jelentések egymásra rakódása jelenik meg. Az antik referenciájú Gottfried Benn-idézet („Fogalmazhatnánk úgy is: olyan a vers, akár a phaiákok / hajója, amelyről azt meséli Homérosz, hogy kormányos / híján is nyílegyenesen befut a kikötőbe”) Chris Burden *Ghost Ship* című munkájával egészül ki – egészen pontosan az alkotás adatain keresztül idéződik fel maga a mű. A 2005-ös akció keretében egy kizárólag automatikával vezérelt, legénység és utas nélküli hajó útját követhetjük nyomon,¹⁶ amely – a *Marszüasz polifón*hoz hasonlóan – az ember(i)t iktatja ki, átadva helyét ezúttal is a *technének*. Egyúttal izgalmas összefüggéseket enged meg nemcsak a phaiákok kormányos nélküli hajójára – így pedig a versre magára – vonatkozóan, hanem az Orizabára nézve is. Hiszen Hart Crane hajóútja során a legénység és a kapitány kiemelt szerepet kap (pl. *Hart Crane a matrózoknak udvarol*, *Hart Crane-t összeverik a fedélzeten*, *Az Orizaba kapitánya megállítja a hajót*, *A matrózok felravatalozzák Hart Crane koporsóját*), aktív, cselekvő alakokként vannak jelen. Ezt az is jelezi, hogy a példaként említett utolsó két szövegben a versbeszélő többé nem a szövegekben megképződő

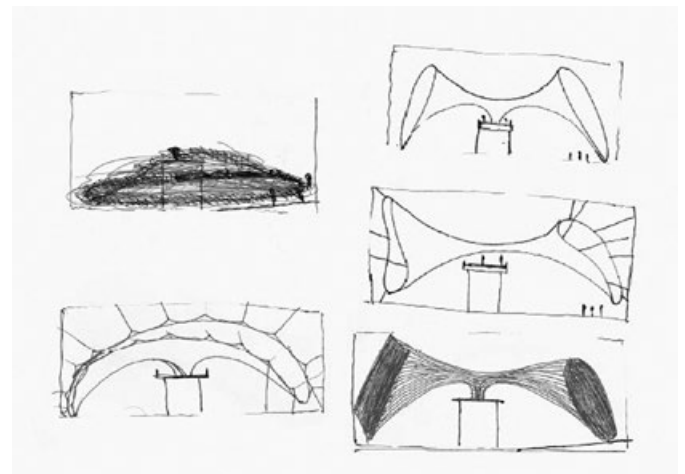
Hart Crane, hanem – a narratív szerkezetből is adódóan (vagyis senki sem lehet saját halálának az elbeszélője) – a hajó kapitánya, illetve legénysége. Ezzel szemben *A felesleges part* a hajó ember nélküliségét hangsúlyozza, a már ismert szófordulatokkal: „míg egy legénység / nélküli hajó halad át a horizonton, / mégsem egészen üres, / de amit visz, az ebből a pontból / nem belátható” [kiemelés tőlem: G. H.]. A kötet az ismétlődő motívumokkal és kifejezésekkel megteremt a szövegek koherenciáját, valamint segít kialakítani a – már emlegetett – egymásra épülő jelentések szerkezetét, összekapcsolódását.

Ha tehát a kormányos nélküli hajó a versnek felel meg, akkor – emberi jelenlét nélkül – a part mint tájékozódási pont válik feleslegessé, nem jelent viszonyítási alapot többé. Ez pedig alapvetően átírja az addig ismert, érvényes sémák alkalmazhatóságát. Ahogyan *A felesleges part* című versben olvashatjuk: „Mintha az egyensúly lassú / megvonására épülne a folyamat, / óvatosan torlódnak fel / a rétegek”. A lírai szöveg tehát önálló entitás, amely minden egyéb körülménytől függetlenül hat, mindenképp „célba ér”. Az idézet egyúttal utal azokra az előképekre is, amelyekre a szöveg épül, azokra a különböző jelentésrétegekre, amelyeket szükségszerűen hordoz. Hiszen Marsyas alakja hozza magával azt a mítoszi kontextust, amely teljes mértékben nem választható le róla: „A régi jelentés fagygyújt / úgy látszik, mégsem sikerült eléggé / letisztogatnunk” (*A régi jelentés*). E sorokat a nyúzás, húsfeldolgozás metaforikája is szorosan összeköti a korábbi szövegekkel, valamint a szatírral.

Hart Crane, Chris Burden és Marsyas alakja egyaránt a meggyötört testet állítja középpontba, ezen keresztül pedig a kötet lényegi kérdéseként merül fel, hogy a szenvedés esztétizál-e. Hiszen az előtérbe kerülő antik és keresztény példák, valamint művészeti továbbélésük esetében hagyományosan értelmet nyer a kín, így a magasztosság képzetével társul. A már említett szakszerű, szenttelen megszólalásmód látszólag az emelkedettség ellen hat, ám ezzel mégis mintha valamiféle tiszta esztétikát képviselne,¹⁷ amely magában a folyamatban, a *techné*ben lát(tat)ja a szépséget, nem pedig szimbolikus, elvont eszméket kifejező voltában. *A felesleges part*ban ugyanis nem Marsyas büntetésének története, vagy a személyéhez társított értékek, hanem ő maga, megnyüzött teste emelkedik műalkotássá. Az irodalmi recepció szinte kizárólag a történetre koncentrált; a szobrászat volt képes leginkább megvalósítani¹⁸ azt, amit Krusovszky a nyelvvel igyekszik megalkotni. Ezért is nagyon lényeges Kapoor munkájának hangsúlyos pozíciója, aki megint csak a matériában látta meg a történet és Marsyas újramondásának lehetőségét. A nyelv lehetőségei bizonyos szempontból korlátozottabbak e tapasztalat átadásában, másfelől azonban a szövegtest sajátos lehetőséget rejt a materialitás megmutatására. A betű formát, testet ad a hangnak, így nyeri el a nyelv is anyagszerűségét. A hang leggyakrabban üvöltésként van jelen a kötetben: „A legelső tiszta hangtól, a nézők, az utolsó üvöltésig meghallgatnak / mindent, mégis ők múlnak el hamarabb, nem a délután.” (v. *Nem ez a délután*). Innen nézve a hangzóság, zeneiség összefüggésében emlegetett üvöltés újabb jelentéssel bővül, amely a testetlen hang megnyilatkozása – nem véletlenül társul a megfosztás gesztusához. A hanghatásokhoz társuló szókészlet jellemzően a töredezettség, hasadás jelentésmezéjében mozog („ezek a hangok odakint újra összeállnak, / míg idebent a sajátom végighasad,

akár egy fenyőléc”; i. *Akár egy fenyőléc*). A meggyötört, megnyüzött test tehát nemcsak tematikusan jelenik meg, hanem a korábban emlegetett nyelvi fragmentáltság a hang testén létrehozott töréseken keresztül is képes előállítani a tapasztalatot.

Marsyas egyértelműen az elsők között van az európai kultúra történetében, akinél a művészet egzisztenciális tétellel bír, szó szerint húsbavágó kérdéssé válik. Ezért találhatta meg Krusovszky a szatír alakjában a kötetben exponált kérdéseknek, problémáknak az egyik legpontosabb kifejezőjét, amely magyarázza a *Marsyas polifón* ciklus centrumba helyezését is. Marsyas, Hart Crane és Chris Burden esetében a személyes és a művészi lét szorosan összefonódik, így minden művészeti megmozdulás a létezését magát érinti.¹⁹ E szemlélet nemcsak a hangsúlyosan felmutatott előképeknél és életműveknél érvényesül, hanem a többi szöveget is áthatja, megnyilatkozik más módon is. Innen van igazán jelentősége *A csontkapolna* című szövegnek is, amely némileg továbblép az egzisztenciális kérdésen, hiszen a halottak csontjaiból hoz létre (szakrális) építészeti alkotást: „Nem gondoltam a negyvenezer / ember közül egyre sem, akiknek a csontjait / František Rint rideg ornamentika alapján rendezte el. / Addigra már porig alázott giccsességgel pusztá létem” (*A csontkapolna*). Nem csupán a végletekig lecsupaszított ember és az esztétika összeegyeztethetősége válik fontossá, hanem ismét a jelentések egymásra rakódása, valamint ezek lehántása, lehánthatósága. Az osszárium jelenségének egyik legizgalmasabb aspektusa ugyanis éppen a minden „eredeti” értelmétől megfosztott csont felhasználása oly módon, hogy az (alakilag, elrendezésében) még csak fel sem idézi egykori önmagát – vagyis a csontvázat, ezen keresztül pedig magát az embert. A „rideg ornamentika” egészen eltávolítja a csontokat korábbi létmódjuktól, a *techné* nem emberi maradványokat lát benne, hanem eszközt, anyagot, amelyet teljes mértékben az esztétika szolgálatába állít. Am különös módon a ráismerésben, a ráismerés által mégis hordozója marad „elsődleges” jelentésének a csont, ahogyan azt az idézett rész is mutatja, így pedig képes szembesíteni szemlélőjét saját létével és elmúlásával, paradox módon tehát az egykori létezés jelölői fejezik ki az enyészetet, és éppen ezzel irányítják a létezésre a figyelmet. Az osszárium jelentéseket leépítő és újraalkotó, ezeket egymásra rétegző, magával ragadó jelensége Krusovszky későbbi prózájában is helyet kap, mindenképp *Az éjszaka vége* című elbeszélésben.²⁰ Különösen izgalmas



3. kép. Anish Kapoor: *Marsyas*. 2002, vázlat



4. kép. Anish Kapoor: *Marsyas*. 2002, installáció (London, Tate Modern)

A csontkáporna (és a kötet többi versével való viszonya) felől olvasni ezt a szöveget, amely az osszarium történetét dolgozza fel bővebb, kifejtettebb verzióban – az alapkérdések azonban megmaradtak.

Innen nézve az *Ornamens* című versek is más megvilágításba kerülnek, hiszen ezek összeállva hozzájárulnak a kötet ornamentikájához. Nem véletlen a pozíciójuk sem, hiszen az első és az utolsó *Ornamens* keretezi *A régi jelentés* című ciklust, utóbbi közvetlenül *A csontkáporna* után helyezkedik el. Nyelviileg is elkülönül ez a szövegcsoport, a többi versre ugyanis nem jellemző a rím vagy a ritmus, tipográfiája is más képet mutat. Ezzel egyrészt betöltik a címükben szereplő díszítő-funkciót, másrészt arra készítetik a befogadót, hogy egységként kezelje őket. Összeolvasva e verseket mintha kirajzolódna a kötet váza, felmutatva minden lényeges elemet, amely megjelenik a többi szövegben. Az első és utolsó *Ornamens* látványosan kapcsolódik egymáshoz: „Körbevesz / mégis a / hallgatás teste, / sértetlen / felület- / ével az este” (*Ornamens*, 53) és „Saját tested / zajából majd / kiválik egy / hangsor, / egy idegen / szempár nézi, / hogy ordítva / alszol” (*Ornamens*, 75). Mindkét idézett részletben akusztikus tapasztalatok társulnak a testhez, de míg az elsőben a hallgatás biztonságot adó, puha és andalító közeg, addig a zaj, a hangsor és az ordítás fenyegető fájdalom-má válik a második citátumban. A szövegek közti játékot az teremti meg, hogy ugyanabba a jelentésmezőbe tartozó szavakat használ a két vers, így hasonló képzeteket kelt (pl. este, alvás), végül mégis radikálisan ellentétes értelmet fejez ki. A sértetlenség éles kontrasztot képez a testből való kiválással, az üvöltéssel, amely hangsúlyozottan a másik jelenlétében történik.

Nemcsak a saját és az idegen jól ismert oppozícióját állítják fel ezek a sorok, hanem a látás dimenzióját is bevonják a percepció körébe, amely ez esetben a másik metsző tekintetét jelenti.

Az osszarium művészeti koncepciója Marsyas, Hart Crane és Chris Burden alakjához hasonlóan annak a kérdésnek a körüljárására teremt alkalmat, hogy az emberi test hogyan képes műalkotássá válni. A megnyúzott test vagy annak maradványai hogyan tudnak esztétizálódni, és ez összefügg-e a (művészi) szándékkal. A Kapoor-installáció azonban fordítva is megfogalmazza a kérdést: a műalkotás hogyan tud emberi testté alakulni? Főként *Az egész szerkezet* című vers foglalkozik e problémakörrel: „egy különleges anyagot tervezett a szoborhoz, / olyat, ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húsrá”; „Ha egészen közel hajoltak / hozzá, állítólag látszott, hogy az anyag folyamatosan remeg”. A kérdések egymásba fordítása, az ellentétes irányú mozgások mind leképeződnek a szövegekben, végig megtartva a testhez és annak megnyúzásához kapcsolódó szókészlet központi szerepét: „Amit tejjel üzentek, / rozsdára fordítom, amit bőrrel, azzal inkább csak / eljátszok az árnyékban, akár egy / bontókéssel a kíváncsi hentesgyerekek” (*Dísztelen, praktikus*). Az eddig említett képzőművészeti és építészeti vonatkozások mellett elszórtan más alkotások is feltűnnek, ezek a cím alatt fel vannak tüntetve: pl. *Fiú sebesült macskával*, *A kereszt bar-kácsolása*.

A test különböző megnyilvánulásait műalkotásként ábrázolja, állítja az olvasó elé Krusovszky ebben a kötetben, vagyis *A felesleges part* szigorú koncepciója, fegyelmezettsége – a versek nyelvezetében is megjelenő – precíz műgond építi fel a testet mint műalkotást.²¹ A szimmetria, az arányosság ezért is meghatározó a kötet szerkezetében, azt a hatást kelti, mintha egy képet néznénk, amelynek középpontjában Marsyas alakja tűnik fel, a két számozatlan ciklus pedig keretbe foglalja a teljes művet.²² Különböző irányú mozgásokkal jön létre ez a hatás, amelyek alapvetően a megnyúzás metaforájára épülnek – vagy legalábbis ezzel lépnek játékba. Hiszen a szerkezet centrumába helyezett szatírra íródnak rá az újabb jelentések, ez pedig a megfosztással éppen ellentétes folyamat (pontosan ezt örökíti meg *Az egész szerkezet* című, Kapoor-installációt feldolgozó vers). Ezzel szemben a befogadás során a ráakodott rétegek felfejtésére kényszerül az olvasó, egyenként hántva le a bőroket, míg eljut a *Marszúasz polifónig*. Ezzel az eljárással a kötet megteremti azt a narratív analógiát, amely nemcsak elbeszéli a tapasztalatot, hanem elő is állítja azt, részleteti benne a befogadót. Krusovszky tehát nem a gazdag utóélettel rendelkező mitológiai történet feldolgozására, átértelmezésére vállalkozott, nem a mítosz vagy Marsyas készítette újramondásra, újszerű megközelítésre, hanem saját, markáns koncepciója vált kifejezhetővé a szatír alakjának segítségével, mintegy benne tudott testet ölteni. Egészen más tehát a megközelítés téje, amelyet az is kiválóan érzékeltet, hogy Ovidiustól kezdve a feldolgozások jellemzően a cselekményre, a mítosz elmondhatóságára koncentráltak. Ám *A felesleges part* esetében mindezt az esztétika, még inkább a *techné* szolgálatába állítja a szerző, vagyis a megragadni kívánt tapasztalat maga is megváltozott. Kapoor installációjához vagy Rint osszariumához hasonlóan éppen az válik érdekessé, hogyan tud „puszta” eszközként, anyagként működni egy kulturálisan rendkívül terhelte, alapvetően érzelmileg-etikailag megközelített entitás – vagyis az em-

beri test és annak részei. A kérdésfeltevés miatt eddig főként a képzőművészetben – azon belül is a szobrászatban – érvényesített törekvés ez, amelyet Krusovszky a líra nyelvén igyekezett megszólaltatni, egészen újszerű megjelenítést adva ezzel a témának. Így *A felesleges part* maga a felidézett életművek és

alakok ellenére sem az egzisztenciát érinti, Krusovszky nem válik egyé művével, kívül marad a kötetben, precíz alkotói műgonddal tervez és „rideg ornamentika alapján” rendez, hogy „a megalázott emberi hús” mint esztétikai minőség érvényesüljön.

Jegyzetek

- 1 Lásd a *Der kleine Pauly* „Silenos–Satyros” szócikkét, amely nem különíti el a két fogalmat. A szatír és szilén kifejezést írásomban szinonimaként kezelem.
- 2 Platón: *A lakoma* 215b–d, ford. Telegdy Zsigmond. Idézi Darab 2015, 299.
- 3 „[É]ltre kelti az ókorban Silenos vagy szatír arcúnak nevezett és akként ábrázolt Sókratést” (Darab 2017, 61).
- 4 Marsyas mítoszának alakulásához és az ovidiusi feldolgozás alapos elemzéséhez lásd Darab 2015, 297–319. Nem érdektelen megjegyezni, hogy miközben Ovidiusnál nagyon is hangsúlyos Apolló kegyetlensége, és a teljes leírás ennek igazolásaként olvasható, addig a görög mítoszvilág alapvető magyar nyelvű kézikönyve, a Kerényi-féle mitológia ennek szinte az ellenkezőjét állítja: „Kiszásiában meséltek egy szilénről, akit ittasan elfogtak, s mély bölcsességeket nyilatkoztatott ki; meg egy másikról, Marsyasról, aki olyan ostoba volt, hogy Apollóval akart a muzsikában versenyre kelni, az legyőzte s lehúzta bozontos bundáját – amiből nem kell az isten különös kegyetlenségére következtetnünk, mihielyt csak álhúsdit látunk az állati megjelenésben.” (Kerényi 1977, 120.)
- 5 A magyar irodalmi utóélethez lásd Darab 2017, 58–72.
- 6 Az elidegenítést tovább erősíti, hogy a vers a házi nyúl kikészítéséről szóló vendégszöveg (Darab 2017, 48. lábjegyzet). Ez némileg átértékeli a kötetben *Jegyzetek* címen feltüntetett intertextusok listáját is, ahol ez a szöveghely nem szerepel. Így a segítségként értelmezett kiegészítés próbatételül alakul.
- 7 „Krusovszky számára azonban az eltávolítás nem csak költői eszköz, hanem cél is – már ha célnak nevezhetjük azt a pontot, amit nem érhetünk el soha” (Koncz 2012, 98).
- 8 Az első két ciklus feszes, precízen felépített szerkezetéhez képest *A régi jelentés* kevésbé sikerült, leginkább a kompozícióban elfoglalt helye miatt nélkülözhetetlen. Nem véletlen, hogy míg az említett két ciklus alapos elemzése megtörtént Hart Crane, illetve Marsyas alakja felől, addig az utolsó inkább csak elmarasztaló szavakat kapott: „A lényegét gondosan lecsupaszította Krusovszky, így az utolsó ciklusra már csak a jelentés bevallottan céltalan boncolgatása maradt. (A régi jelentés).” (Koncz 2012, 99.)
- 9 Darab 2017.
- 10 Ferencz Győző utószaván kívül Krusovszky is utal erre egy interjúban: „Ez egy nagyon bonyolult ügy, de éppen Hart Crane példája mutat rá arra, hogy van, amikor nem hogy nem kell, de nem is lehet szétválasztani a művet és a sorsot. Ebben is hasonlítanak a korábban már említett József Attilával egymásra.” *Az élet értetlensége – Krusovszky Dénes Hart Crane-ről*, litera.hu, 2014. augusztus 22. <http://www.litera.hu/hirek/az-elet-elerhetetlensege-krusovszky-denes-hart-crane-rol> [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- 11 Kifejezetten a homoszexualitás szempontját érvényesíti elemzésében Csehy Zoltán, a víz szerepét a női princípium felől közelítve meg ebben a kontextusban (Csehy 2013).
- 12 Ferencz 1989.
- 13 Marsyas mítosza nem először találta meg formáját a szonettben, hiszen Weöres Sándor *Marsyas és Apollon* című verse is az *Átváltozások* szonettciklus részeként jelent meg, lásd Domokos 2012, 427–428.
- 14 Talán annak a párhuzamnak a felvillantása sem érdektelen, hogy Hart Crane 1930-ban megjelent, *A híd* című kötete egy szétdarabolt világról szerzett töredékes tapasztalatokat közvetít (Ferencz 1989, 111), ennek a nyelvi építménynek akár a más eszközökkel való előállítását is láthatjuk Chris Burden egyik munkájában. Ennek során gyerekeknek szánt építőjátékból készített hidat az East River fölé Wards Island és Queens között, amely – a kötethez hasonlóan – egységében is felmutatja fragmentáltságát, darabosságát.
- 15 Ennek részletesebb kibontását lásd Csehy 2013.
- 16 Chris Burden, *Ghost Ship*, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=qjUMPaWgv5I> [hozzáférés: 2017. 09. 12.].
- 17 Hasonlót fogalmaz meg Horváth Györgyi is kritikájában: „Krusovszky ezúttal is egy szépen formált, megnyugtató költői nyelven tudósítja az olvasót szorongáskeltő vagy felkavaró hangulatokról, kérdésekről, történetekről és provokatív művészeti koncepciókról. Nem véletlenül fogalmazok így: a kötet egyik újdonsága ugyanis a metapoétikusként értelmezhető elemek erőteljes jelenléte, a művészet határaitra való folyamatos rámutatás és reflexió, és a harmónikus szépség koncepciójának szelíd, de határozott perbe vonása.” (Horváth 2012.)
- 18 Marsyas mítoszána írott és képi elbeszélése egy időben jelent meg, textuális és szobrászati, ikonográfiai alakulásához lásd Darab 2015. Érdemes megjegyezni, hogy Hart Crane életművének leírásakor leginkább szobrászati metaforikát érvényesít a szakirodalom, amely utal a korpusz különböző jelentéseire, valamint a testnek az alapvetően nem a verbalításban fellelhető létmódjára. Például: „Egy sokszorosan traumatikus megszólalásmód retorikai transzformációjának lecsapódása ennél a lehetetlenségénél alkalmasabb formát aligha nyerhetett volna. Modern szobor vagy archaikus torzó?” (Csehy 2013.)
- 19 Ebből a szempontból kiemelt jelentősége lehet a *Szabad-ötletek jegyzékéből* származó intertextusnak („mindenki elhitte, hogy annyit szenvedtem”), amely némileg ironikus távlatba helyezi a problémakört, bevonva a hitelesség problematikáját is.
- 20 Krusovszky 2014, 169–220.
- 21 A precizításra és szimmetriára László Emese is felhívja a figyelmet: „Krusovszky tudatosan kimunkált szimmetria mentén építi föl kötetét, amelyben a harmónia és az arányok gyakran fölülírják az egyes versek logikáját” (László 2012).
- 22 Ehhez lásd Csehy Zoltán észrevételét: „Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötete egy hármás mártíriumot, egy a művészi lét megszenvedettségét ábrázoló triptichont jelenít meg. A matematikailag szabályosan megkonstruált első struktúra (*Mint egy vászonzsák*) a költő Hart Crane és a kezét átlövető, önnön testét egy autóra felfeszítő, álhullaként meghurcoló (stb.) Chris Burden művészportréit rajzolja meg, Marszúasz pedig egy külön ciklust kap (*Marszúasz polifón*).” (Csehy 2013.)

Bibliográfia

- Csehy Z. 2013. „A kegyetlen tengerfenék. Homotematikus síkok és a nemi ambivalencia mintázatai a modern és a kortárs költészetben – 1. rész”: *Műút portál*
<http://www.muut.hu/?p=2613> [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- Darab Á. 2015a. „Marsyas metamorfózisa”: Tóth O. (szerk.): *Tempora mutantur. Tanulmányok az időről és bűnről*. Debrecen, 297–319.
- Darab Á. 2015b. „Marsyas és Apollo: két paradigma”: *Ókor* 14/2, 33–40.
- Darab Á. 2017. „A szatír bőréből a *Kitömött Barbárig*. A Marsyas-mítosz alakváltozatai a magyar irodalomban”: *Alföld* 2017/8, 58–72.
- Domokos M. 2012. *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*. Budapest.
- Ferencz Gy. 1989. „Utószó”: Hart Crane: *Mindenkinek neve*. Szerk. Ferencz Gy. Budapest, 107–114.
- Horváth Gy. 2012. „Kizökkent, kérdez, összeroppan”: *Magyar Narancs* 5. szám, 2012. február 2.
<http://magyarnarancs.hu/konyv/kizokkent-kerdez-osszeroppan-78570> [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Budapest.
- Koncz T. 2012. „Lehúzott bőrök – Krusovszky Dénes: *Felesleges part*”: *Bárka* 20/3, 98–99
http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_201203.pdf [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- Krusovszky D. 2014. *A fiúk országa*. Budapest.
- László E. 2012. „Hogyan kormányozzunk verset?»: *Élet és Irodalom* 65/32, 20.