

TANOS MÁRTON

A befogadás kínjai

Művészetproblematika Krusovszky Dénes

Múzeum, nappal és *Múzeum, éjjel* című verseiben



TANOS MÁRTON (1986) Budapest

MÚZEUM, NAPPAL

*Ahogy a tárgy küzd a térrel,
ezért vagyok itt én is,
fogadásokat kötök, melyik bírja tovább.*

*A fehér falak szorongó jólneveltségében
a puszta forma perverz öröme,
miközben komótosan meglóbálja magát.*

*Az acél, a kátrány a zománccfesték.
Köszönettel tartozom azért,
hogy könnyebben bomló anyagból vagyok.*

MÚZEUM, ÉJJEL

*Az anyag sötét önarcképe,
nem igaz, hogy nem mutat
meg semmit önmagán túl.*

*Elképzelem ezt a termet
éjszaka, ahogy a sötétben
egyszer csak felragyog a sötét.*

*A kátrány hirtelen megszólal,
és amit akkor rólunk állít,
azt jobb lenne meg sem hallani.*

„Mert most tükör által homályosan látunk [...]”, hangzik Szent Pál szállóigévé lett gondolata – Károli Gáspár fordításában (1Kor 13,12) –, egyik első fönmaradt példajaként azon szövegeknek, amelyben a tükör ismeretelméleti metaforaként szerepel. A tükör – hol felületének ambivalens volta, azaz a testtől elkülönülő kép okán, hol a „torzító tükör” jelensége által – a dolgokra irányuló megértésünk egyik legalapvetőbb alakzatává vált, legyenek azok konkrét vagy akár elvont természetűek. Elemi befogadási sémánk például a művészettel kapcsolatban, hogy a műalkotásra mint a világ vagy legalábbis valamilyen reália – jelenség, eszme, probléma – tükrére tekintünk, de nemritkán egy műalkotásban egy másikat pillanthatunk meg, amely mozzanatban egyszersmind föltárul kapcsolatuk lényege is.

A Páltól vett idézetben azonban nemcsak tükrőről, hanem látásról is olvashatunk. Ha a gondolatot allegorikusan értelmezzük, a tükör metaforája mögött a megértésnek egy még alapvetőbb metaforáját, a látást találjuk. A látás és a megértés metaforikus összefüggése számos nyelvben – köztük a magyarban is – jól dokumentálható. Úgy vélem, Krusovszky Dénes két verse, a *Múzeum, nappal* és a *Múzeum, éjjel* egymáshoz való viszonyának jellemzéséhez a tükör, közös értelmezésükhöz pedig a látás és a fény megértés-metaforái felőli megközelítés vihet közelebb. A két vers, mint címük és kötetbeli elhelyezésük¹ is magától értetődően intencionálja, párba rendeződik, ebben a viszonyban azonban – a tükör-párhuzamnál maradván – egyszerre van jelen az ellentétes szituáltság is.² De mint látni fogjuk, a versek éppen nem reprodukálják, sokkal inkább fölül-, sőt újraírják az értelmezés e jól megszokott vizuális sémáit.

A TÁRGYIASSÁG KÉRDÉSEI

A fentiekkel összefüggésben áll az a szerző eddigi kötetein alapuló olvasói tapasztalat, hogy Krusovszky költészetét az elvontság, a gondolatiság és a tárgyiasság fogalmai írják körül, tehát leginkább a tárgyiasság költészet hagyományába illeszthető bele. A tárgyiasság fogalmát azonban sokan és sokféleképpen alkalmazták már különböző szerzői poétikák leírásához, így értelmezéstől függően (látszólagos transzparenciája ellenére) eltérő referenciák alakultak ki e meghatározásra vonatkozóan. Ennek ellenhatásaként az utóbbi időben egyre többen kísérlik meg a tárgyiasság

használatának reflektálttá tételét – jellemzően a Nyugat vagy az Újhold szerzőire koncentrálna – és jelentésének pontosabb körvonalazását.³ Szabó Zoltán például megemlíti 1998-as összefoglalásában, hogy a kanonizált irodalomtörténet stílusirányzatként nem is számol a „tárgyas-intellektuális” költészettel.⁴ Egyértelmű azonban, hogy az irodalomtudomány mégis ekként alkalmazza számos szerzői életmű jellemzésére, megértésére, tehát mind gyökereinek földérite, poétikai vizsgálata, mind a világirodalom hatástörténeti láncába való beillesztése valamilyen formában megtörtént már.

A fogalom körül mostanság is bonyolódó diskurzus alakulásába való betekintés tehát nem csupán a két vizsgált vers, a *Múzeum, nappal* és a *Múzeum, éjjel* megértése szempontjából lehet hasznos, hiszen úgy tűnik, a tárgyalt Krusovszky-versek beszédmódja erősen kötődik Nemes Nagy Ágnes és az Újhold fémjelezte lírahagyományhoz, de ez az eddigi verskorpusz más darabjairól is elmondható.⁵ Hernádi Mária a Nemes Nagy prózaverseinek szentelt monográfiája elméleti bevezetőjében a következőképp állítja szembe az általa vallomásosnak nevezett hagyományos és az ezt „meghaladó” tárgyas költészet irányait:

„A vallomásos lírában, bármilyen külső tényező is legyen a vers »tárgya«, a lírai szubjektum érdeklődése eredendően a saját belső történéseire és állapotára irányul, a szövegben megjelenő külvilág pedig mint ezeknek a belső folyamatoknak a tükré, leképezése vagy egyenesen projekciója kap szerepet. A lírai én tehát saját állapota tükrözésére használja mindazt, ami a nem-én. A »külvilág«, vagyis az énen kívüli létezők adott csoportja tehát nem célja, hanem eszköze az önábrázolásnak. Ezzel szemben a tárgyas költészet lírai szubjektumának figyelme olyan kizárólagossággal irányul a versben megjelenített »külső« valóságra, hogy ő maga mint beszélő, mint megfigyelő alany gyakran még nyelvtani értelemben is eltűnik a versből. Az »én« érdeklődésének fókusza tehát nem önmaga, hanem a tárgy, a »Ding an sich« értelmében, úgy, ahogy az van. A tárgy mint »másik« nem eszköze, hanem célja az ábrázolásnak: nem kifejez, nem tükröz, nem szimbolizál valami saját magától különböző dolgot, hanem *mint önmaga* van jelen.

A vallomásos költészet esetében a lírai szubjektum figyelme csak bejárja az énen kívüli világot, a tárgyakat, de ez a figyelem nem állapotodik meg rajtuk, bennük, hanem visszatér saját magához: célja és nyugvópontja önmagában van. Ezzel szemben a tárgyas költészet beszélő szubjektumának figyelme a tárgyban mint »másikban« talál nyugvópontot, s nem tér vissza önmagához [...]”⁶

Az idézet nagy vonalakban számba veszi a kétfajta költői megszólalásmód különbségeit. A tárgyas költészet meghatározásában azonban egy alapvető probléma is lappang: az önmagát axiómaként föltüntető „Ding an sich” fogalma a 20. és 21. század filozófiai és pszichológiai tapasztalatai féltől tekintve nem tűnik fönttarthatónak. Véleményem szerint a lírai alany befolyásoló jelenléte akkor is szükségszerű, ha csupán rejtett formában, grammatikai megnyilvánulás nélkül van jelen, hiszen az alany és a verstárgy viszonyát az előbbi sajátosságaként definiálható – szorosabban vagy átvittem is érthető – perspektíva jelöli ki. A versek elemzése is e megfontolás figyelembevételével történt.

Természetesen korai lenne szilárd poétikát megfogalmazni egy olyan alakulófélben lévő költői pálya esetében, mint amilyen Krusovszky Dénesé, de kétségtelen, hogy lírájában a tárgyas költészetre jellemző hangoltság már első kötetétől kezdve egyértelműen jelen van. Krusovszky költészete esetében azonban másról van szó, mint csupán a magyar tárgyas líra hagyománykövető folytatásáról. Két vizsgált szövege megszólalásmódjában – eltérve némiképp a Hernádi fölvázolta tárgyas („újholdas”) hagyománytól – nincs elrejtve a versbeli szubjektum, sőt karakterisztikusan jelen van, nemcsak az igeragokban, hanem a személyes névmás testesült jelenléte által is („ezért vagyok itt én is”). E jelenléte pedig egyúttal az a nyom, amely rávezetheti az értelmezőt, hogy valójában (a szövegek eltávolító effektusai ellenére is) a szükségképp szubjektum szemszöge (és értelmezési kerete) uralkodik, még ha azt impliciten már a *Múzeum, nappal* kezdősorában is mint önmagától függetlent érzékel(tet)i. A versbeli beszélő azonban mindezek ellenére sem csupán önmagáról – sőt nem elsősorban önmagáról – beszél a műtárgy és a tér küzdelmén keresztül.

De nemcsak a szubjektum és a tárgy viszonyában tapasztalhatunk eltérést az újholdas tárgyas poétikához képest. A lírai alany explicit jelenlétéből fakadóan nincs a versekben olyan Hernádi említett „nyugvópont” sem, amely véglegesen háttérbe szorítaná a versbeli szubjektumot, a versek fókuszának változása sokkal inkább egy folyamatos oszcilláló mozgásként határozható meg (a személyes és az általános, illetve a konkrét és az elvont pólusai között – e megállapítás pedig a versvégi konklúziók szempontjából lesz fontos). A verseknek eszerint végső soron sem a lírai alany,

sem a szemlélt tárgy nem képezi szilárd és elsődleges középpontját. (A két vizsgált versnél ráadásul valójában a tárgy és a tér *viszonya* áll a szubjektum pólusával átellenben.) Krusovszky tehát úgy valósítja meg a tárgyias líra hagyományának továbbvitelét, hogy közben a lírai alany érzékelhetően erősebb jelenlétével kell számolnunk.⁷ A két vers középpontját bár korántsem a szubjektum alkotja – még rejtetten sem –, ellenben az sem áll, hogy figyelme teljesen nélkülözné az önreflexiót. Ezt a köztességet mutatja a versek beszédmódja, amely pontosan a szubjektivitás és objektivitás határmezsgyéjét célozza meg, egyszerre mutatva mindkét irányba.

A MÚZEUMI TÉR ONTOLÓGIÁJA

A szerző egyébként is filozófiai nyitottságot mutató költészetétől korábban sem volt idegen a művészeti problematika szerepeltetése, amely azonban sosem csupán az önmagában álló „l'art pour l'art” esztétikum, hanem a műalkotás jelentéséhez való egzisztenciális kötődés szintjén valósult meg.⁸ Krusovszky *Chris Burden-másolata*iban például tematizálódott az eredetiség és utánpótlás problematikája, valamint – jelen tanulmány témájára reflektálva – leginkább az alkotás kínjai. Míg tehát *A felesleges part* kötet említett szövegeiben a performansz esztétikájának és etikájának az alkotói oldal felőli kérdései domináltak, addig jelen vizsgálat tárgyainál egy (csak utalásszerűen vázolt) képzőművészeti tárgy befogadása tételeződik egzisztenciális kérdésként. A szerző *Elégiazaj* című kötetében több helyütt is előkerül a múzeum motívuma, hol személyesebb, hol elvontabb kontextusban, ezért egy tágabb, a kötet egészére nyíló megértési kísérlet szempontjából is fontos lehet a múzeumi tér ontológiájával való foglalkozás.

Mint a szövegekből látható, Krusovszky két verse egyetlen múzeumi befogadáshelyzetet eltérő aspektusokból vázol föl: a két vers fő tematikáját a *Múzeum, nappal* első sora jelöli ki. A versek egyes szám első személyű lírai alanya, beszélője a befogadó pozíciójában szemlél, ami dikciójának jellegét is alapvetően meghatározza, a két szöveg pedig más-más módon mutatja be a befogadó, a műtárgy és a tér viszonyát.

A múzeum egy különleges tulajdonságokkal felruházott hely, hiszen kitüntetett szerepet tölt be a kultúra előállításában és közvetítésében. Mióta a művészet (kultikus jellegéből vesztve) a kultúra önállóult jelenségévé, megválaszolandó kérdéssé, sőt a 20. század eleje óta önmagát folytonosan megújító és újradefiniáló diskurzussá vált, azóta a képzőművészet esetében elsődlegesen a múzeum tölti be a műalkotások és a befogadók speciális találkozási helyének szerepét, a látogató a műveken keresztül itt szembesül e kérdéskomplexummal. Ez a reflexió, ha tudat alatt megy is végbe, a köznapitól különmű térként a múzeum egymással akár ellentétes emocionális hatásokat is képes kiváltani. Peter Sloterdijk filozófus érzékletesen fogalmazza meg ezt a múzeumhoz fűződő alapvető érzelmi ambivalenciát, amely a befogadókban kialakulhat:

„A muzeológia az idegenség-tudomány, a xenológia egy formája – a múzeumtudomány az idegennel való érintkezés kulturális stratégiájának fenomenológiájához tartozik. Ez megmagyarázza a *muzeális* szó mélyen gyökerező ambivalenciáját. Ha a múzeum per se xenologikus intézmény, úgy szükségszerűen részese az idegenség kétértelműségének. Mint az idegen szépséggel való találkozás helye xenofil, idegenbarát tapasztalatokat közvetít, [...] a csúf idegen bemutatásának helyeként pedig a múzeum xenofób, idegengyűlölő tapasztalatokhoz kapcsolódik, a nem-énnel szembeni védekező reakcióhoz. [...] Ezen ambivalencia teszi a modern múzeumot neuralgikus ponttá, ahol a kultúra munkáját egyidejű elsajátításként és elutasításként tanulmányozhatjuk.”⁹

Az önelvű, modern művészet tehát új típusú, önállóbb hozzáállást követel meg a befogatótól, hiszen választás elé állítja: az értelmezés során vagy elutasítja az értelmezés feladatát, vagy pedig vállalja az intellektuális kihívást, és erőfeszítéseket tesz a mű jelentésének megalkotása érdekében. Hans-Georg Gadamer találó megfogalmazása szerint „A polgári műveltségkultusszal s annak műélvezet-szertartásaival [sic!] való egyfajta szembenállás volt az, ami a mai művészt így vagy úgy arra az útra csábította, hogy a mi aktivitásunkra is igényt tartson [...]”¹⁰ A versek értelmezése szempontjából azonban a Sloterdijk kifejtette kettős viszony azért bír alapvető jelentőséggel, mert elméletében a befogadó és a műtárgy viszonyának alakulása határozza meg a múzeumhoz mint speciális térhez fűződő viszonyt is.

A párversre vonatkoztatva az eddigi tapasztalatokat elmondható, hogy a lírai szubjektum számára egyértelműen a befogadási aktus kétféle lehetséges idegensége közül a negatív oldal mutatkozik meg. Ennek ellenére kétségtelen, hogy a versbeli beszélő számára a befogadás élménye ugyanúgy feltétlenül esztétikai jellegű, ez azonban nem azt jelenti, hogy a szemlélt tárgy – köznapi értelemben – „esztétikus”, ahogy erről az első vers végén álló befogadói reakció is tanúskodik. A Sloterdijk említette idegenség tehát itt semmiképpen sem xenofil jelleget mutat, sőt ellenkezőleg, elidegenedésként fogható föl a műalkotás irányában.

A TÁRGY ÉS A TÉR KÜZDELME – A BEFOGADÓI PROJEKCIÓ

A versek szorosabb elemzésére áttérve, a tárgyias költészettel kapcsolatban egy vitatott fogalmat, a projekciót alkalmaznám, bízva abban, hogy a két szöveg poétikai eljárásának ismertetése később igazolni fogja ezt az elemzői döntést.¹¹ Előfeltevésem szerint ugyanis a befogadás élményszerűségét a két versben a projekció adja.

Kenyeres Zoltán egy 1971-es tanulmányában, amely az Újhold szerzőinek és poétikájának egyik első kanonizációs kísérlete, számot vet az általa elvont tárgyiasságként definiált költészeti irány és az élményszerűség kapcsolatával. Meglátása szerint az újholdasok „[...] létük élményeinek olyan mélyrétegeibe buktak alá, amely eddig jobbra csak a filozófia bűvárharangjával volt lehetséges. Ez okozta a kritika zavarát, amikor az ún. intellektualizmusról beszélt. Az elvont tárgyiasság ugyanis nem az élményköltészettel számolt le, hanem csak a látványköltészettel [...]” Nem sokkal később e megállapítást így nyomatékosítja: „Verseikben nem az intellektuális tartalom volt új, hanem az, hogy az intellektualitást sikerült bevonniuk az élményköltészet körébe.”¹² Az élmény mint a vers forrása Kenyeres véleménye szerint tehát az Újhold szerzőinél is alapvető fontosságú volt. Krusovszky két versében pedig azt tapasztalhatjuk, hogy az élménynek még nyilvánvalóbb szerep jut: bennük kifejezetten a befogadás aktusa tematizálódik élményként, mégpedig a maga folyamatszerűségében, a beszélő tudatán és nyelvén keresztül. Krusovszky tárgyiassága véleményem szerint e versekre vonatkoztatva elsősorban abban nyilvánul meg, hogy az ambivalencia gyújtópontjaiba látszólag nem a befogadó kerül, hanem a tárgy és a tér. Azonban a versek (a diszharmonikus viszony ábrázolása révén) mégis a befogadás folyamatának belső mozgását közvetítik. Ennek tükrében egyik elemzési előfeltevésem, hogy a szöveg maga a befogadói projekció nyelvi terméke.

A projekció aktusa azáltal lehetséges, hogy a befogadás szubjektív jellege a versbeli beszélőben nem tudatosul. Azonban érdekes módon már az első vers felütésétől (első két sorától) kezdve mégis nyilvánvaló, hogy a lírai alany egyfajta médiumként tekint önmagára a tárgy és a tér küzdelmében betöltött szerepét illetően („ezért vagyok itt én is / fogadásokat kötök, melyik bírja tovább”). Befogadását aztán a nyelvi produkció során kivetíti a fizikai térre, ezzel hozva működésbe a szöveget. Véleményem szerint a versbeli műalkotás – sejtetőleg szobor – befogadásának személyessége érzékletesen nyilvánul meg a mozgás versbeli képzelet által: az első versben beszélő szerint a forma „komótosan meglóbbálja magát”; e térbeli mozgást azonban maga a tárgy mozgásaként, nem pedig a saját tudatműködéseként érzékeli. A projekció aktusa azonban a második versben még nyilvánvalóbbá válik a képzelet síkjára helyeződés és a fény-sötétség ellenpontosító működése által, amely azonban már továbbvezet a látás és tükrözés ismeretelméleti metaforáinak konkrét versbeli működése felé.

A TÜKRÖZÉS ÉS A LÁTÁS METAFORÁI

Első látásra is szembeűnhet az olvasónak, hogy a két vers formailag tökéletes tükörképe egymásnak – három versszakuk három-három sorból áll, szedésük is teljesen megegyezik; de emellett gondolati szerkezetükben is van hasonlóság –, mindezek ellenére lényegében külön-külön belső logikát követnek, amelyek eltérősége már inkább a látással áll összefüggésben. A két vers végig ellentétekkel, paradoxonokkal és hiányokkal terhelt, ezek határozzák meg gondolati szerkezetüket. A továbbiakban azt fogom megvizsgálni, hogy a két vers miként működhet a fiktív befogadáshelyzet két stációjaként.

Múzeum, nappal: 1. fázis – elutasítás

Az iménti megállapításhoz igazodva, a sorrendben elől álló *Múzeum, nappal*-nak mindhárom strófája egy-egy ellentéppárra épül. A paradoxonokra alapozó felépítés belső feszültségét tovább fokozza, hogy a vers egészének – a lezáratlanság, a bizonytalanság érzékeltetéseképp – a jelen idő grammatikája kölcsönöz dinamizmust. Már az első versszak legelső sora mintegy tételszerűen definiálja a kiállítótér és a múzeumi tárgy feszültséggel teli viszonyát – amely föltevés szerint tehát a projekció aktusának megnyilvánulása. A második, kifejtő logikájú versszak antropomorfizált fogalmak segítségével szemlélteti a küzdelem forrását, a tárgy és a tér között fennálló erős diszharmoniót: a statikus falak fehér színének semlegességével éles kontrasztban áll a műtárgy formájának dinamizmusa. Ezt az ellentétet a „szorongó jólneveltséggel” szemben álló „perverz öröm” jelzős szerkezetei teszik reprezentatívvá. A versbeli beszélő, a klasszikus poétikai eljárás szerint, ekkor is (akár az első versszakban) saját gondolat- és érzésvilágát vetíti bele a tárgy és a tér kontextuális viszonyába. A harmadik versszakban azonban, követve a befogadás hermeneutikáját, kicserélődik az ellentét egyik pólusa, ugyanis ott már a narrátori test és a műtárgy viszonyában képződik meg az alapvető ellentét, amelynek alapját az élettelen és az élő dolgok hangsúlyosan különemű anyag-szerűsége képezi; a műtárgy anyaghasználatának ridegségével szemben a biológiai test (itt fanyarul pozitív jelentésű) „könnyebben bomló” anyagisága áll. Ez az ellentéppár képezi egyúttal az első vers konklúzióját is, amelyben a beszélő befogadási eredménye tulajdonképpen mindössze az, hogy az elutasítás gesztusaként fizikai és filozófiai értelemben egyaránt élesen elkülöníti önmagát a műtárgytól.

Itt érdemes egy rövid kitérőt tenni, hogy összehasonlításként megnézzük, Krusovszky szövegéhez képest Rainer Maria Rilke híres, *Archaikus Apolló-torzó* című versében hogyan alakul a befogadó és a műalkotás viszonya, hiszen a költemény – bár teljesen transzparens vizuális közegben – szintén egy szobor olvasását tematizálja. Ha visszaemlékszünk a szövegre (amelynek zárlata Tóth Árpád fordításában így szól: „[...] mert nincsen helye egy sem, / mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!”), azt tapasztalhatjuk, hogy Rilke versbeli beszélője a műtárgy anyagának a kidolgozásból fakadó életszerűségét értékeli, valamint a töredékessége ellenére létrejövő organikus teljességet, amely aztán továbbvezeti az idézett bölcséleti önfelzólítás, a ráébredés katarziséhoz. E versben a befogadás pozitív oldalával szembesülünk, hiszen a lírai alany, miután befogadta a szobrot, létrehozta a műalkotás jelentését, afirmatív módon képes önmagára vonatkoztatni azt. Ezzel szemben az első Krusovszky-vers zárlatában egyértelműen ennek ellentéte valósul meg, sőt, föltevés szerint a *Múzeum, nappal* verszárlatában létrejövő hiány teremt meg a lehetőséget a szimmetrikus, kétpillérű, kifejezetten a fény és a sötétség bináris ellentétére épülő verskompozíció létrehozására.¹³ A félúton elakadt befogadás csak egy másik stratégia szerint folytatódhat.

Múzeum, éjjel: 2. fázis – megértés

Megfigyelésem szerint a *Múzeum, éjjel* szerkezetét is, párverséhez hasonlóan, a feszültségek határozzák meg, ezek azonban más természetűek, mint a *Múzeum, nappal*-ban tapasztalt kiélezett, kifejezetten ellenétező szerkezetek. Az első versszak feszültségét a benne megmutatkozó kettős tagadás okozza („nem igaz, hogy nem mutat / meg semmit [...]”), amely azonban logikai értékében egyértelműen burkolt, indirekt állításnak minősül. Ezt csak még inkább nyomatékosítja az első versszakot alkotó mondat meglehetősen szokatlan szófűzése. A vers tehát azzal a premisszával indít, hogy az anyag önmaga „sötét önarcképeként” valójában túlmutat önmagán – vagy másként fogalmazva: önmaga *felszínén* –, de csakis akkor, ha *láthatatlan*. Ezt az anyagiságon túlmutató referenciát azonban a beszélő egyelőre nem határozza meg közelebbről, csak evidenciaként közli, hasonlóan járva el, mint az első vers felütésében. A *Múzeum, éjjel* második versszakának feszültségét egy önmagában is kettős paradoxon hordozza, amely révén a már elemzett tükörviszony nemcsak a kétpillérű kompozíció makroszerkezetében erősíti meg, hanem egyúttal a második vers mikroszerkezetében is érvényre juttatja a tükröző működést. A sötét egyrészt paradox módon önmagát tükrözve, azaz önmagában ragyog föl, amely vizuálisan lehetetlen tapasztalat, csak a metafora nyelvi világában értelmezhető. A sötétség tehát látszólag a fény tulajdonságaival telítődik, de egyúttal – a világosság és a sötétség pólusaihoz kapcsolódva – e szöveghelyen válik explicitté a látás és nem látás motívumának fontossága, oppozíciójuknak pedig az első versre visszamenőleg is hatása van.¹⁴ Ekképpen pedig a korábbiaknál látványosabban jelentkezik a projekció mozzanata: a sötétség

ugyanis a versben a fénynek nem a fizikai, hanem a metaforikus tulajdonságaival ruházódik föl, méghozzá azon jelentéseivel, amelyek a megértésre utalnak. A projekció tevékenységének eluralkodását a versszaknyitó „Elképzelem” ige vezeti be, amely után a vers fokozatosan egy interiorizált, belső, képzelt térbe helyeződik át, amely mégis tükörképe a *Múzeum, nappal* valóságú(bb) terének.

A második versszak elejétől tehát határozottan képzelet- vagy álomszerűséget tapasztalhatunk a szövegben. Ennek a produktív képzeletműködésnek legfőbb hatása, hogy a szemlélt múzeumi tárgy a versbeszédben fokozatos antropomorfizáción megy keresztül, ami a második verszárlattal be is tetőződik. Az antropomorfizációs folyamat azonban tulajdonképp már az első versszakban megkezdődik az önarckép metaforikus fogalmának megjelenésével. Az élő és élettelen minőségek határának elmosódásaképp a szobor később további antropomorf jegyek birtokosává válik, amikor „a kátrány hirtelen megszólal”; érdemes megfigyelni, hogy ahogy a vers az elképzelt fénytelenességben folytatódik, a befogadás folyamatában már nem a látás, hanem a hallás érzéke válik uralkodóvá. Az antropomorf tulajdonságokkal felruházott szobor pedig határozottan ellentétbe kerül a *Múzeum, nappal* rideg, életteleniséget érzékeltető anyagleírásával (a harmadik versszak első sorában, amely végül az első konklúzió levonásához is vezetett). A *Múzeum, éjjel*-ben megkezdődött folyamat eredményeképp azonban a megelevenedett műalkotás végül mintegy automatikusan beszélni kezd egy közelebről nem meghatározott ágensől, azaz „rólunk”, amely egyértelműen általánosságban az emberrel azonosítható (egyik versben sem jelenik meg ugyanis olyan címezett, ami leszűkítené, konkretizálná a többes szám első személyű ragozott személyes névmás jelentését). A konklúzió azonban sem tartalmában, sem formájában nem nevezhető épp szokványosnak.

A HIÁNY KOMPOZÍCIÓS EREJE

Láthattuk tehát, hogy az első vers konklúziója ellenére a második szöveg végére valamiképp mégis betetőződik a jelentésalkotás folyamata. A verstárgyként kibomló befogadástörténet során azonban a műalkotás végül nem a fényben, hanem a sötétségben, azaz valójában a múzeumi kontextuson kívül esve, a lírai alany egyénített belső terében tárja föl önmaga működését – még ha ez csupán a befogadó képzeletének kreatív működéseként történik is meg. A sötétben való megszólalás mozzanata végül egymáshoz közelíti a befogadó és a műtárgy az első versben még olyan távolinak tűnő minőségeit, hiszen egyfajta „azonosulás” megy végbe köztük. A versbeli beszélő számára eképpen a nem látás vagy pontosabban a belső képalkotás révén válik elérhetővé a műalkotás jelentése. A küzdelem és a megértés konklúziója azonban túllép a szubjektum keretein, és Rilke verséhez hasonlóan jelentésdimenziója általános érvényűvé tágul: a befogadási folyamat tétje ugyan a személyes jelentésalkotás, de ettől függetlenül a létrehozott jelentés a szubjektum határain túlmutató hatókörrel rendelkezik, kinyitva az objektivitás felé a konklúziót – mint azt a „rólunk” személyes névmás sugallja is.

Krusovszky kettős verskompozíciójának zárlata azonban mégis teljesen másképp alakul, mint Rilke verséé, amit, úgy vélem, elsősorban a szemantikai és szerkesztéstechnikai hiány használatának szempontjából érdemes megvizsgálni. A műtárgy jelentésének váratlan létrejötte, mint Rilke versében, itt is heurisztikus, azonban ennek ellenére korántsem pozitív kicsengésű – de csupán ennyit tudunk meg a beszélőben végbement befogadási aktus végeredményéről.

A világirodalomban Rilke versén kívül is számtalan példát találhatunk olyan szövegekre, amelyek a művészet és az élet vagy létezés viszonyát a műalkotás szempontjából boncolgatják. A tematikailag összevethető művek azonban általában valamilyen konkretizált – nemritkán erkölcsi – üzenetet hordoznak. (Hogy egy pozitív és egy negatív példát is említsünk: gondolhatunk például a *Dorian Gray képmására*, amelyben ha nem is a szűzsé, de az erkölcsi példázat betetőzése szintjén kézzel fogható konklúziót kapunk, vagy akár a Pügmalión-mítosz meglepően pozitív végkicsengése is eszünkbe juthat.) E verseknél az előbbi példákkal szemben mindössze annyi bizonyos, hogy a műtárggyal való *azonosulás* meghökkenítő, fordulatszerű módon, egyszerre paradox *elidegenedésként* is jelentkezik. Azaz e megállapítást kissé pontosítva, a versekben *kétfajta*, de egyként a műalkotás kiváltotta elidegenedést tapasztalhatunk: az első vers konklúziójaként a *nem értésből* fakadó elidegenedést, míg a másodikéban a *megértés*, a pontosan belátás elidegenítő hatását figyelhetjük meg.

A jelentésalkotás konklúziójának rafinált elhallgatása azonban nem az egyetlen komponált hiány a versekben: Krusovszky szikár, nominális stílusának köszönhetően több helyütt találkozunk verseiben hiányzó állítmánnyal vagy hiányzó tagmondatokkal; ez itt legszemléletesebben a szobor anyagának felsorolásában mutatkozik meg. Olvasatom szerint ugyanis az anyagok is csupán nyomként helyettesítik a szemlélt szobrot. Ebből következhet Krusovszky két versének egyik legnagyobb érdekessége: hogy valójában *hiányzik* belőlük az ekphraszisz mozzanata, azaz nem történik meg bennük a konkrét tárgyleírás, amely például segítene az olvasóban megrajzolni a szobor mentális képét. Ebből következhet tehát, hogy a végső, verbalizált formába öntött következtetés is csak hiányként, illetve nyomként lehet jelen.

Azonban az olvasó számára valójában ekkor nyílik meg a jelentésalkotás tere a maga teljességében, hiszen az állítás, amely „rólunk” szól, a személyes névmásban rejlő jelentéslehetőségből fakadóan kiutal a szöveg szűkös teréből az olvasó valóságának terébe is. S bár ez az elhallgatott üzenet sugalmazottan pesszimiztikus színezetű, sőt, kifejezetten a lírai alanynak az embertől való elidegenedését sugallja, mégis, a műalkotás mondanivalójának, állításának referencializálása, legyen akár a fiktív szobor vagy a róla szóló két szöveg, már a versolvasó személyes – kinnal járó – feladata.

JEGYZETEK

¹ Krusovszky Dénes, *Elégiazaj. Versek*, Magvető, Budapest, 2015, 36–37.

² Az *Elégiazaj* kötet 36. és 37. oldalán található versek átellenes elhelyezésükből adódóan konkrétan is vizualizálják a tükör-metaphorát.

³ KENYERES Zoltán, *Az Újhold költészete*, Kritika, 1971/11–12, 22–29.

⁴ SZABÓ Zoltán, *A magyar szépirodai stílus történetének fő irányai*, Corvina, Budapest, 219.

⁵ Ennek ellenére Krusovszky verseire is igaz az a megállapítás, amit Lapis József a legújabb líra megszólalásmódjáról tesz: „[...] a sorok, szótagok, ritmusok és összecsengések által szabályozott formaváltozatok helyett inkább a beszéd-forma szintaktikai alapú megköttése látszik dominálni. A sornál fontosabb lesz a mondat, a metaforánál gyakoribb a kimondás aktusához és a mondás alanyához érzékenyebben kötődő, zavarba ejtő, nemegyszer homályos hasonlat, háttérbe szorul a paródia, s előtérbe kerül a beszéd – játszi – komolysága.” LAPIS József, *Enyhe mámor. A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2009/12, 79.

⁶ HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012, 10.

⁷ A szerző utolsó előtti (*A felesleges Part*) és a legutóbbi (*Elégiazaj*) kötetében uralkodó beszédmódok összehasonlítása is egyértelművé teszi az objektumtól a szubjektum felé való elmozdulást.

⁸ Jó példa erre az előző kötet középpontjában álló görög mítosz, amely egy olyan művészeti versenyt tematizál (Marsziasz szatír és Apollón között), amelynek kimenetele a történet alapján szó szerint élet-halál fölött döntött.

⁹ Peter SLOTERDIJK, *A múzeum – megütközés iskolája*, ford. JUHÁSZ Emese = *Múzeumelmélet*, szerk. PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kijárat Kiadó, Budapest, 19.

¹⁰ Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep*, ford. BONYHAI Gábor = *Eszétikai olvasókönyv a szép aktualitása kérdéséhez*, vál., bev., jegyz. ORBÁN Gyöngyi, Polisz, Kolozsvár, 1999, 21.

¹¹ A szakirodalomban nem egységes a fogalom státusa: míg Hernádi Mária a „vallomásos” költészethez kapcsolja a fogalmat, addig Schein Gábor a tárgyiás költészet klasszikus felfogásának fogalmaként említi: „Így válik fontos fogalomná Kosztolányinál is a tárgyé, amelynek értelemmel telítettségét a személyiség projekciós aktusának tulajdonítja.” SCHEIN Gábor, *Kitérő: Az intencionált tárgyiasság kezdeti hagyományai a modern magyar költészetben* = *Uő, Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 133.

¹² KENYERES, *i. m.*, 28.

¹³ A két vers tematikus-formai tükörviszonya, elhelyezése egyúttal ráirányíthatja a figyelmet a szöveg materialitására is. A tárgy és a tér tematizált küzdelme ugyanis nemcsak a verstörténés narratív szintjén, hanem a szöveg fizikai megvalósulásának szintjén, az írott szöveg és a hordozója között is folyik: a versekben domináló színnek, a fehér és a fekete hangsúlyosan ellentétező megjelenítése metaforikusan is kifejezheti ezt. Ez a jelentésmező azonban csak a vers terén kívül álló olvasó számára hozzáférhető, a lírai alany számára nem.

¹⁴ A Krusovszky-versek ugyan kifejezetten nem utalnak bibliai szöveghelyekre, de mégis idekivánczik fogalmazásmódja, képi fölépítése révén *János evangéliuma* első fejezetének ötödik verse, amelyet Nadas Péter is mottóul választott az *Egy családregény végéhez*: „És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.” A jelentésben itt is egyszerre van jelen a párhuzamosság és az ellentétesség mozzanata.