

*agyő embersírású majmok
elefántléptű jambusok
lepke-halk rímek szárnyain
a harmónia szétsusog.*

Ezekben a játékos és groteszk dalokban bontakozik ki egyszersmind a költészet értelméért megvívott küzdelem, az a meggyőződés, hogy az ironikus és tragikus szellemű leszámolás után a költő mégis vállalni kényszerül az ősi küldetést. Nem először vagyunk tanúi annak (például a magyar költészetben), hogy valaki magánemberként (vagy éppen a társadalmi lényként) vállalhatatlan cselekedetekre kényszerül, költőként mégis meg tudja őrizni integritását. Igaz, tüzetesebb vizsgálódás nyomán ennek az integritásnak a sérült voltát is fel lehet fedezni. Mindenesetre kétségtelen, hogy Szilágyi Domokos kényszerek között tétovázó emberi sorsa ellenére is megőrizte művészi integritását – mindez talán a költészet ősi rejtélyei közé tartozik.

PATAKI VIKTOR

A próza és a líra határán

AZ EKPHRASZISZ LEHETŐSÉGEI ORAVECZ IMRE *HALÁSZÓEMBER* CÍMŰ KÖTETÉBEN

Oravec Imre *Halászóember* című művének recepciója a leírások szerepét szinte kivétel nélkül két meghatározó tárgykör vizsgálatára szűkítette. Az egyik kritikai séma szerint a lírai szöveg, a verseskötet itt egy nem létező, hiányzó regény helyén áll, vagyis a regényként, narratívaként való olvashatóság kérdését,¹ a másik – Kulcsár-Szabó Zoltán interpretációi és korrekciói nyomán – az idő, valamint a felejtés és emlékezet reprezentációs formáinak vizsgálatát² jelölte ki a *Halászóember*-értelmezések centrumaként. A kötet versei nyolc ciklusba rendeződnek, ez a kötetkompozíció pedig felismerhetővé tesz egy tematikus elrendezésre való igényt is: a versek folyamatosan a nyelv által konstruált és rekonstruált képeket (tárgyakat, fotókat, játékokat, használati tárgyakat) állítanak a befogadó elé. Így a kötetben található tárgy-, kép-, fotó-, vagy tájleíró szövegek a költészettörténeti hagyományban is jelentős klasszikus retorikai alakzatnak és szerkezetnek, az ekphraszisznak a figyelembe vételét egyértelműen implikálták. Ezek a *Halászóember* képszerkezeteinek értelmezésében mindaddig egyáltalán nem játszottak szerepet – vizsgálatuk ezért is indokoltnak tűnik.

1.

Az ekphrasziszok interpretációját tehát az emlékezéstechnika és a műfajiság ellentmondásoktól sem mentes viszonyainak (melybe a próza-vers, prózavers-hosszúvers, valamint a narráció-líraiság dichotómiája is beletartozik) vizsgálatával össze-

kapcsolva, annak figyelembe vételével érdemes megkísérelni. A kötet kritikai fogadtatása már megelőlegezte, hogy az alcím (*Szajla Töredékek egy faluregényhez*) egy olvasói utasítás mellett műfaji önmeghatározást is jelöl. Az alcím azonban azt is megköveteli, hogy az olvasó konstitutív módon használja az olvasói utasítást a szövegek interpretációja során. A „regény” és a „töredékesség” adekvát módon felidézi a verses regényt,³ melyet akár az eposzi hagyomány iróniája, akár az eposz megújításának kísérlete felől értelmezünk, minden esetben formai és műfaji szempontból is, az újraértelmezés szándékával lépett fel. Ezzel párhuzamosan olvasva a *Halászöembert* meglepően sok közös vonást ismerünk fel a verses regényekkel. A szövegek beszélője egy faluregény narratívájának elbeszélője és a versek lírai énje is egyszerre, erre példa a *Miki sírjánál* című vers, mely a ciklust tekintve egy sírvers, míg a kötet kompozíciójának önértelmezése szempontjából egy narratívának a része. A szándékolt töredékesség egyrészt azt jelzi, hogy a befogadó irodalmi művet olvas, tehát a kompozíció „megalkotottságával” szembesül. Másrészt, hogy a kötet szövegei töredékesek, és amit a leírások megjelenítenek, legyenek azok tárgyak, fotók, személyek, mind töredékesek. A beszélő minden ciklusban más szemszögből beszél, azonban a ciklusok, valamint a kötet egésze is lezáratlan, befejezetlen. Éppen ez lehet válasz arra, amit Esterházy észrevesz: „*Két apró dolog zavart, zárójelbe is teszem. Nem értem, mért van ott némely vers végén a keletkezés dátuma, és többnyire nem értem a kurziválásokat...*”⁴ – ez ugyanis a töredékességet jelzi, mely a verses regényekhez hasonlóan a szerzői intenció része.

A *Halászöember*-kötet szövegeiben fellelhető leírások megfelelnek a Steiner által leírt narratív festészeti hagyomány három szignifikáns ismertetőjegyének,⁵ hiszen itt a nyelvből kirakott képek egynél több temporális pillanatot merevítenek ki, a minimálisan realiztikus környezetbe ágyazottság általában az egykori használati tárgyak, állatok, gépek, játékok alakjában nyeri el formáját, a szubjektum vagy annak hiánya pedig szekvenciálisan jelenik meg, illetve állandó jelleggel visszatér.

2.

„...siroki nagyanyám meggy görnyedten a fák alatt,
kezeiben avarpizskáló bot, de nem gombázik,
Szűz Máriát viszi a hátán,
ki annyiszor megkérte,
hogy vegye fel...”⁶

A *Örök társak*⁷ szövegének harmadik szakaszában ábrázolt személyt az olvasó már a *Siroki nagyanya*,⁸ és a *Nagyanyám az útmenti gombázásról*⁹ című versek refigurált alakjaként¹⁰ is azonosíthatja. A tárgyalt versekben megjelenő alak képi reprezentációja azonban nem lehet teljes, mert a deiktikus aktus a *Grandma's secret*¹¹ című szövegben tovább folytatódik, méghozzá azért, mert idáig az olvasó a nyelvi jelölés és az emlékezés folyamata között nem talált ekvivalenciára, az ábrázolt kép nem ültethető rögzített keretbe, a nagyanya alakjának története pedig nem teljes. Azonban a nyelvi jelölés eddigi processzusa megszakad, talán mert a megmutatás

aktusa nem talál többé biztos jelöltre, vagy a vers beszélője számára a történet, vagyis az emlékezés nem folytatható, ezért egy másik nyelvi regiszterhez, kultúrához fordul, hogy az emlékezet képét felidézhesse.

Az *Örök társak* szövege továbbá egy olyan kép, emlék- és történetrészletet sűrít, ölel fel parcialitásában, melyet *Az öregek távozása* című ciklus már részletesen, „tablóként” modellált. A pars pro toto trópusának működése egy verbális képnek, egy nagyanya képének nyelvi tolmácsolását célozza. Ez a kép így egy ekphrasziszt alkot, melyet a vers beszélője emel az elbeszélhetőség, leírhatóság szintjére. Ha azonban a kötetkompozíciót mint narratívát olvassuk, akkor e kép kimerevíti a diegetikus tér narratív idejét, és a hüpotüposzisz alakzataként olvasható. A kötet angol nyelvű versei hasonló intencióval lépnek fel, akár a *Grandma's secret* című versben tárgyaltak. Így a *Father's song*¹² szövegében az aposztrophé vocativusa¹³ egy olyan diszkurzív teret nyit, melyben a megszólító – ami a versben beszélő apai hang – újra kilép a ciklust végig jellemző nyelvi térből, és egy másik nyelvi kultúrára bízva a megszólítás anyagát. A megszólító nem talál megfelelő nyelvi jelet saját közösségének nyelvhasználatából, nyelvi jelkészletéből ahhoz, hogy fohászatát („...*Son, let us live on this earth...*”)¹⁴ kifejezhesse. Ez erősíti annak a problémának az érvényességét, hogy az emlékező számára nem közvetlenül férhető hozzá sem az emlékezés, sem a felejtés.¹⁵

Az *öregek távozása* című ciklus tablóihoz hasonlóan működik a fotóleírások struktúraalkotó folyamata is. Az *Egy fényképre*,¹⁶ valamint a *Donna June Ewing fényképe*¹⁷ című versekben képződő ekphraszisz a mnemotechnika egy-egy módszerét demonstrálja. A lírai én, leíró tevékenysége által, a fotók teljes képi- és narratív reprezentációjára törekszik. Az *Egy fényképre* esetében a fotót mint illuzórikus képdolgot¹⁸ egyáltalán nem mutatja be a leírás, míg a másik szöveg éppen ezzel indítja a deskriptív processzust. Érdekes, hogy a *Donna June Ewing* versének esetében a cím megalkotásának eredménye a képdolog részletes vizsgálatával sem megy végbe, ugyanis a címben szereplő név nem jelenik meg a sem a fotó képi terében, sem a képdolog azon felületén (háttoldalán), ahol a notációnak egyébként indokolt helye lenne. A vers beszélője egy a kötetben szereplő másik szövegben (*Apám fizikakönyve* című versben) található hiányos emlékre (a Donna June Ewing névre) támaszkodva végzi el a névtulajdonítást. Így a leírás a két „talált”, nem-saját emlék fragmentális adatainak addíciójával készül el, tehát a fotó és a név nem válik koherens emlékké, összekapcsolásukat az emlékek hiányától való félelem, a felejtéstől való menekülés, valamint a nem saját emlék megragadásának lehetetlensége motiválja. Az *Egy fényképre* című szöveg beszélője kizárólag a képen szereplő alakok külsejének cizellált analízisét végzi, a képen látható alakok kapcsolatát modellálja. A vers hangütésének „idilli” regiszterét és a leírás potenciális linearitását töri meg az utolsó sor („...*Még azt hiszik, hogy minden mindig úgy lesz, mint a felvétel készítésének idején*”)¹⁹ – ezzel ismét nyomatékosítva az előző vers esetében is prezentált emlékezet hiányának jelenlétét, visszaírását az ábrázolt próza-vers térbe.

3.

A *Halászóember* ciklusban található *Jani bátyám*²⁰ című versben az ekphraszisz egy személy leírását végzi. A versben ábrázolt alak jegyei, környezetének reprezentáns tárgyai feltűnő rokonságot mutatnak a ciklus címadó szövegében megjelenő alak tárgyi, strukturális vonásaival. A beszélő mindkét esetben egy fiatal fiú pozíciójából interpretál. A versek alakja egy ősz öreg, többnyire fehér ruhákban feltüntetett „apó”. A vers beszélőjének leíró tevékenysége a megjelenített alakot csak több reprezentációs próbálkozás eredményeként juttatja kifejezésre, ezt a két vers refigurált alakjának összevetésével modellálhatjuk. Az olvasó idő- és térorientációját egyrészt a házak alakjainak egyeztetése, valamint az ábrázolt alak ruházatának, környezetének strukturális hasonlósága segítheti. Másrészt pedig, hogy a versekben szereplő alakok nem szólnak meg, a beszélő sem ad szót alakjainak, a képek befogadója így csak a nyelvi jelölők által megfestett alakok rögzített tekintetéből olvashat, melyet vers beszélője képszubsztrátumként²¹ alkotott. A vers beszélője a *Jani bátyám* című szöveg ekphraszisa esetében egy olyan deixisz használ („...*mint egy 48-as honvéd a régi kalendáriumokban...*”), mellyel a saját emlékezet képét nem egy művészeti kánon segítségével alkotja meg, hanem a kalendáriumok anyagának kollektív ismeretében bízva próbálja meg az olvasó számára elérhetővé tenni. Ugyanez a processzus dominál a *Halászóemberben*,²² azonban ott a deixisz („...*mint egy népszínműben...*”) a népszínművek alakjainak széleskörű ismeretét implikálja, hogy az alak teljes térbeli reprezentációját lehetővé tegye. Az allúzió azért igen szignifikáns mindkét esetben, mert a művészettörténeti kánonban rögzített szerepű portré- és tájképek befogadási konvencióját²³ dekonstruálja. (Ezt a versnyelv a *Halászóember* szövegében a „...*csak a frissen festett léckerítés hiányzott előle...*” sorral explicit módon is artikulálja.) A szövegekben használt hasonlító elemek így olyan szerepkörhöz jutnak, melyek egy szűkebb kulturális közösség számára ismert anyagok segítségével beleírják magukat az ekphraszisz által felhasznált, értelmezett befogadási konvencióba. Ez alátámasztja jelen írás azon állítását, mely szerint az Oravecz-szövegek leírásai olyan képleírások, melyek az ekphraszitikus hagyomány anyagát (képek, használati tárgyak, sztelék stb.) felülvizsgálják, és a nyelvi jelölés aktusában megképződő, sajlai emlékezet tárgyait emelik azok helyére.

4.

A *Buksi-versek*²⁴ és a *Játékok*²⁵ darabjai három szöveg összekapcsolásának eredményeként jöttek létre, és a *Baji-pást* cikluson belül külön kisebb tematikus egységeket alkotnak. Ezek a szövegek az ekphraszitikus és festészeti hagyomány ikonikus tárának alteregóiként is értelmezhetők, ugyanis mindkét esetben kirajzolódik, hogy a három szöveg konfigurációja egy triptichont alkot. A keresztény ikonológiában a szárnyas oltárok jelentésköre a transzcendens abszolútum két aspektusa köré épült fel. Az egyik aspektus az isteni titkokat, a misztérium láthatatlan helyét jelölte ki, melyet a szárnyak bezártsága jelzett, míg a másik aspektus a kinyilatkoztatást jelentette, melyet mindkét szárny kitérésével lehetett ábrázolni. A *Buksi-*

versek esetében az ekphraszisz egy kutya (Buksi) halálának és temetésének három fázisát állítja a kép terének középpontjába. A triptichon megalkotásában a *Buksi II* szöveg lehet az oltár középső táblája, a másik két (*I* és *III*) vers pedig a két szárnya. Ez természetesen következik abból a beszédpozícióból, melyet a vers beszélője a képszüzsé²⁶ leírásának aktusában kijelöl: vagyis mind a *Buksi I*, mind a *Buksi III* szövegek esetében a temetést végző alak megegyezik a vers beszélőjének alakjával, amit az igék birtokos személyjelei generálnak. Ez a kongruencia azonban a *Buksi II* versében élesen megtörik, ugyanis a versek beszélője kilép a temetést végző alak beszédteréből és idejéből, kívülre helyezi saját beszédpozícióját. Ez egyrészt az emlékezetnek (Gedächtnis), magának a nyelvnek a projekciója, mely már egy megalapozott eszköztárként funkcionál. Másrészt az emlékezésnek (Erinerung) mint nyelvi folyamatnak a reflexiója, mely teremtő aktusként működik.²⁷ A *Buksi*-szövegek ennek a problémának a differenciáját és találkozási pontjait modellálják. Ezen kívül a versszöveg alapján a szakrális esemény a kereszt készítésével és leszúrásával történt meg, tehát a triptichon fő táblája a szárnyak nélkül csupán a síremléket mutatja, míg a szárnyak kinyitása ábrázolja az elmúlás összes fázisát, narrációt kölcsönöz a szövegnek.

Az oltár már említett pozíciója zárt állapotban a misztériumra utal, vagyis ez esetben a síremlék a *Buksi II* versével a képi többértelműség helyeit tematizálja, ezzel szemben a nyitott állapot, a kinyilatkoztatás szimbóluma az elmúlás determinációjára zárja a jelentéspotenciált. A *Buksi*-versekhez képest a *Játékok* triptichonja nem egy bizonyos esemény három mozzanatát mutatja be, hanem három különböző játékot. A *Játékok III* itt is különbözik a többi szövegtől, mert a vers beszélőjének pozíciója szintén eltávolodik a versben cselekvést végző alaktól – ahogyan azt a *Buksi II* esetében is láthattuk. A *Játékok I* szövegétől a *Játékok II* szövegén keresztül a *Játékok III* beszédpozíciójáig azonban fokozatos linearításban megy végbe az eltávolodás. Ezt az E/1. személyű leírásból a T/1. személyű leírásba való átmenet érzékelteti egészen addig, míg a leíró már nem részese többé az ábrázolt cselekvésnek. A szövegek a *Buksi*-versektől eltérően egymással nem kauzális láncba rendeződnek, hanem a veszteség motívuma fűzi össze őket. Minden egyes játék vége valamilyen élő organizmus elvesztésébe, hiányába fordul. A *Játékok III* itt nem csak a beszédpozíció okán válik a triptichon középső táblájának ekphrasziszává, hanem azért is, mert a játék okozta veszteség szétterül az időben. Ez a kár nem csupán a cselekvőt, az ábrázolt alakot sújtja, hanem a veszteséget okozó alakok hozzátartozóinak akkumulált értékeit és közvetlen környezetüket is. A rombolás, destrukció egy közösség hosszantartó munkájának eredményét egy képi középpontba sűríti, így a triptichon a szárnyak kinyitásával (a *Játékok I* és *III* bevonásával) ismét kirajzol egy narratívát, mely az egyéni elmúlástól és hiánytól a kollektív elmúlásig tart.

5.

„Ujizskóban az erdő alatt, a magaslestől lőtávolságra van egy etető.”²⁸ – ez a *Vesztőhely* című vers, a kötet egészének legrövidebb ekphrasziszja. A leírás ez esetben csupán a tárgyak és a tér kijelölését végzi. A szöveg az idő- és az alakrepresentációk nélkül hiányos, talán éppen ezért általános érvényű. Már a vers címe

erősen megköti a leírás értelmezési horizontját, ugyanis megállapítja, hogy az ábrázolt hely, maga a vesztőhely. A vers elemei közül minden a halál helyére utal, kivéve az „etetőt”, mely az élet forrása. Ez a paradoxon csak addig tart, amíg a leírás az *’ételosztásra szolgáló tárgyat’* a halál reprezentációs terének középpontjába nem helyezi. Az „erdő” a léleknek, az ismeretlen veszélynek a helye, de az erdőbe lépni, vagy abból kijönni a határ átlépésének helyeként is interpretálható. Az „erdő” alatt lenni annyit tesz, mint átlépni egy határt, kivinni a halál, vagyis az elmúlás helyét az ismeretlenből, áthelyezni egy addig szokatlan, ismert helyre. Az „erdő” a halál helye is, amit a versszöveg felszámol, vagy a pozícióáthelyezéssel egy másik helyre Ujizskóra, az ismertre terjeszt ki.

Érdeemes összevetni a „magaslest” és az „etetőt” nem csak funkciójuk, de formai jegyeik alapján is. A „magasles” *’egy vadász helyét jelöli, aki az állatokra fedezékből nyit tüzet’*, így a célpont védelme szempontjából intranszparens hely, míg az etető az állatok táplálékkal való ellátásért tartott eszköz, mely a vadász szándékának megfelelő, transzparens hely. A két tárgy az alaki jegyeik összevetése során feltűnő azonosságokat mutat. A vadetető és az egyszerű magaslesek fából emelt építményei külső jegyeik szempontjából megegyeznek, csupán a térben egymáshoz viszonyított fent (magasles) – lent (etető) pozícióval rendelkeznek. Az „erdő” ismeretlenjéből az ismertbe való áthelyezés, a tárgyak külső jegyeinek azonossága és a „lőtávolság” hatókörzete is biztosítja, hogy az „etető”, az élet metaforája a halál-metafora elemeit magára öltse. Az értelmezést a vers címével összevetve az értékválság és a teljes kollapszus állapotát kapjuk, mert a vesztőhely reprezentáns tárgya az „etető” lett. A *Halászóemberben* a vesztőhely csupán egyszer jelenik meg, azonban helyszíne világos: az ujizskói „erdő” „etetője”, az a hely, ahol eddig életre kaptak, s ahol most halálra lelnek.

6.

BITÓ

*Fából készült egykarú emelő,
de nem emelésre szolgál,
hanem kendert törnek vele,*

*két része van,
egy középtájt tengelyre járó felső,
és egy lábakon nyugvó, fecskefarkú alsó,
és úgy működik,
hogy az ember harántterpeszben a felsőre áll,
és lábával hátul hol lenyomja, hol felengedi, azaz tapossa,
mitől az eleje szájszerűen tátog,
és minden összecsucodáskor nagyot harap a keresztben beletolt
kendercsomóba,*

*legjobb boldogasszonyzilvafa árnyékában felállítani,
a taposónak ilyenkor nincsen szüksége külön kapaszkodórúdra,*

*egyik kezével egyszerűen megfog egy lehajló, vastagabb ágat,
a szabadon maradó másikkal pedig időről időre leszakít egy-egy hamvaskék
szemet,
és vidáman csemegézik,
mialatt a lába munkája nyomán ropogva törnek a szálak.²⁹*

A vers címében jelölt tárgy válik az ekphraszisz témájává. A vers első szakasza a címben megjelölt tárgy jelentésköréből a *'kendertörésre szolgáló eszközt'* emeli ki, teszi a képleírása témájává. A leírás az emelő, egy másik tárgy analógiájának beemelésével próbálja modellálni a hasonlított tárgy használatát. A leírást végző, aki a vers beszélője, a szöveg második szakaszában a tárgy részletes leírása helyett annak „használati utasítását” adja meg, vagyis a nyelvi jelölés folyamata áll a cselekvés, a használat helyén. A kendertörésre használt eszköz alakja alapján két részre osztható, ahogyan a textus ezt egyértelműen meg is különbözteti egymástól. A kettéosztott tárgy szemantikai jegyei feltűnő rokonságot mutatnak egy emberi test alakjának külsődleges, formai jegyeivel. A középtáj tengelye az emberi törzs, melyen járó felsőrész a felsőtest, míg a lábakon nyugvó alsó rész az emberi medencétől a lábfejjig tartó szakaszt öleli fel. A translációt hozza létre a „nyugvó” jelző és a „fecskefarkú” jelzős szerkezet is, mely a metaforaképzésben a lábak helyzetére, szándékolt tartására, pozíciójára utalhat. A „bitó” az emberi test metaforikus kiterjesztésévé válik, mely nem törik meg azáltal, hogy a képleíró az eszköz, struktúra működésének leírásába kezd. Éppen ellenkezőleg: a második szakasz ötödik sorában használt megjelölés, tárgyat használó személy testtartása dúsítja a figuralitást azáltal, hogy az említett jelzők szemantikai jegyeit egyeztetni a szerkezetet használó személy „harántterpeszben” álló pozíciójával. Ugyanezen szakasz hatodik sora a fekvő pozícióban lévő testet annak mozgástartományába is transzponálja. Interpretációnk homlokterébe a „láb” további jelentésterét is be kell emelnünk, hogy a metaforának az egész szövegre gyakorolt kiterjeszhetőségét ábrázolhassuk. A „láb” a perspektívától függően fejezi ki valaminek a kezdetét és végét, ez esetben az emberi testre vonatkoztatva artikulálódik. A „láb” azonban valamire vagy valakire (főleg ellenségre) helyezve a hatalom és alávetettség jeleként konfigurálódik. A metafora kiterjesztéséhez ezen a ponton fontos ismét a címben jelölt tárgy további jelentéseire utalni, amelyet a vers beszélője a leírás kezdetén látszólag leszűkített. Az olvasó így a „bitót” már nem mint a kendertörés eszközt, hanem mint a *'kivégzések helyszínét, eszközét, végrehajtójának személyét'* ismeri fel. A „bitó” egyrészt régi értelmében azt a törvényszolgát jelöli, aki a vétkekre kirótt büntetéseket végrehajtja. Ennek a jelentésnek az átvitele történt a bitófa esetében, amely azt az eszközt jelöli, melynek segítségével a halálraítéltet kivégzik. Másrészt a „bitó” annak a kivégzési módszernek is a megnevezése, mellyel a halálraítéltet életétől megfosztják. Ezen jelentéskomplexum számbavételével kijelenthetjük, hogy a textus a „bitó” metaforikus terét multiplikálja, ezért a „bitó” már nem csak az ember, hanem a halál metaforájává is válik. A vers második szakaszában a nyelvi jelölés aktusában minden az emberi test és a halál szemantikai jegyeivel kezd rendelkezni. Egy fekvő test, ami már csak szerkezetként (a halálraítélt kivégzésének eszközeként) működik; egy explicite is megjelölt, aki a cselekvés végrehajtója (a

kivégzést végző hóhér); valamint a „kender”, amibe „harapnak”, aminek szálai törnek, a cselekvés elszenvedője (a halálraítelt).

A szemantikai horizont megnyílását, a metafora totális kiterjeszhetőségét a második szakasz hatodik és hetedik sorának E/3. személyű igealakjai is biztosítják. A „tapossa” tranzitív és „tátog” intranszitiv igealakok a cselekvő és az elszenvedő alakok tevékenységének folyamát jelölik. A tapos ige a *'nedvet kinyom'*, vagy az *'erősen nyom, nyomása anyagát megtöri'* jelentései a cselekvés végrehajtójának metaforikus tevékenységére utalnak. Ezen kívül a módhatározóval („szájszerűen”) nyomatékosított „tátog” ige a *'levegőért kapkodó'* áldozat szájának halál által metaforizált mozgását jelölheti. A tátogás végzője, a taposás és a harapás elszenvedője az első versszakban már megjelölt „kender” szemantikai jegyeivel itatódik át, kerül folytonos egyeztetésre. A keresztbe lefektetett kendercsomó értelmezési horizontja szűkülhet az emberi nyakra alaki egyeztetés okán, amely lehetőséget a „harap” ige *'torokot átbarap'* jelentése tovább fokoz, megtartva az ember és halál szemantikai jegyeinek eddigi kontextusát. A már említett „kender” mint az halálraítelt ember, emberi nyak metaforája a harmadik szakaszban nyer további korrespondenciákat.

A vers harmadik szakaszában kezdődik meg a címben jelölt tárgy teljes térbeli reprezentációja, a „boldogasszonyszilvafa” és az „árnyék” helyének kijelölésével, összekapcsolásával, ami az eszköz teljesítményének maximalizálására található *'legjobb'* hely – ahogyan erre a textus is rámutat. A szakasz második sorával az ekphrasziszt végző alak, az eszköz működési helyének indoklásába kezd. Az eddig kimutatott metaforakomplexum további szemantikai terhelést kap, mikor az értelmezés központjába a vers harmadik szakaszának első sorát állítjuk. A boldogasszony a magyar ősvallás nőistensége, a termékenység megtestesítője, akinek alakját a hagyományozódás Szűz Máriával mosta össze. A fán termő szilva etimológiája a boldogasszony ünnepekre vezethető vissza. Az aratás időpontjának kezdetén érő (Sarlós Boldogasszony napján) és Szűz Mária mennybemenetelének napjára (Nagyboldogasszony napjára) beérő szilvafajtát jelöli. Mindkét boldogasszony ünnep összefügg a versben tematizált elmúlás, halál, valamint emberi test metaforájával, egyrészt azért, mert az aratás és a sarló is a halál szemantikai terét dinamizálják. Másrészt, mert Nagyboldogasszony ünnepének latin elnevezése (*dormito sanctae Mariae*), a szent szűz elalvása is a létből a nemlétbe tartó folyamatot jelöli.

A versben jelölt tárgy a „boldogasszonyszilvafa” így a vers tropológiájának sűrítési pontjává válik, a metaforikus multiplikáció erősödik. A nyelvi jelölés aktusában a szövegben jelölt tárgyak egytől egyig a halál és az ember metaforikus kapcsolatát illusztrálják, a verstér nem engedi kilépni a befogadót ebből az értelmezési horizontból.³⁰ Ezt a versszöveg is jelzi az utolsó szakasz második sorától kezdve, ugyanis, az eddig kibomló szemantikus terek olyan bázismetaforává váltak, hogy ettől a ponttól kezdve a versben jelölt cselekvést végrehajtó alaknak nincs szükségére további eszközökre aktusának véghezvitelében. Az ekphrasziszt az utolsó szakasz utolsó sorában visszatér az említett korrespondenciák leírásához, és biztosítja, hogy az ítéletet elszenvedő emberi test halála elkerülhetetlenül bekövetkezzék. Az eddigi „taposás” és „harapás” aktusa a kíméletlen törés állapotába fordul. A „szálak” kifejezés pedig visszautal a kendercsomó szálaira. A „bitó” már említett

negyedik jelentése mint az *'áldozat kivégzési módszere'*, ami egyben a metafora utolsó szemantikai jegye itt dinamizálódik, ugyanis az áldozat gerincvelője és a nyakcsigolyák szálak mintájára szakadnak el.³¹ Az ekphraszisz ezen a ponton teljesíti ki a metaforikus multiplikációt, ugyanis a termés leszakítása a fáról szintén az élettől való megfosztást jelöli. A leszakítás aktusát „szabadon maradó másik” kezével teszi, tehát a teljes emberi alakot a halál reprezentációs formáival kapcsolja össze, melyet a szöveg a boldogasszony hagyományával már a szakrális térbe is beemelt. A leírás feszültségét egyrészt az teremti meg, hogy a metaforikus és a literális olvasat közötti értelmezési horizont folytonosan oszcillál, mivel a cím nyelvi jelölője által jelölt tárgyak elnevezései homonimák. Másrészt, hogy itt a használati tárgy akkurátus bemutatását a használat leírásán keresztül teszi meg a vers beszélője. Ezt erősíti a szöveg utolsó két sorának hangulata, ugyanis a versszöveg eddigi komor légkörét az *„és vidáman csemegézik”* sor töri meg azzal, hogy derűs hangulatot áraszt. Vagyis az eszköz és a használat egy olyan világ részét képezi, egy olyan életterre utal, amelyben minden a helyén van.

BORDA

*A pincében a mennyezetre erősített deszkáról kétoldalt, szinte függőlegesen
lelóg egy szövőborda két vége,*

*akárba rongy lenne,
vagy mintha megolvadt volna,
mint Dali tészta módjára elfolyó zsebórája,*

*anyám tartalék csigatésztakészítője lehetett,
de megpubult, és meggörbült a nedvességtől,
mielőtt még befoghatta volna.³²*

Már a cím is kijelöli, hogy az ekphraszisz ebben az esetben egy tárgy leírását viszi véghez. A címben megjelenő tárgy szemantikai határait a szöveg első sora látszólag egy szövőbordára szűkíti le, mely teljes térbeli reprezentációt kap, ezáltal a megjelenő kép központi motívumává válik. A vers beszélője a megmutatás aktusában kijelöli saját rögzített szemszögét, térbeli pozícióját is. A vers első szemantikai diszkrepanciáját, paradoxonát az okozza, hogy a jelölt tárgy egy fából készült merev szőnyegszövésre használt eszköz, ha a textuális megjelölés mintájára lógna, hajlana, akkor eltörne. Az első szakasz harmadik sorában megjelenő hasonlat a lelógó szövőborda alaki jegyeit, annak jellegzetességét egy másik tárgy, a rongy alaki jegyeivel egyezteti. Az első tárgy anyagi struktúrája, a hasonlított tárgyának külső, formai elemeit vehetné át, amennyiben a szakasz negyedik sorának elején lévő választó kötőszava nem bizonytalanítaná el a beszélőt abban a választásban, melyet a már laza, de még önmagától is egyben lévő szerkezet és a megbomló struktúra között tesz. A vers ötödik sorának „deixise” az említett választást egy másik tárgyra, jelesül egy műalkotás megidézésére bízta, hogy az „emlékezés” képét, ami elvileg a saját múltat hivatott felidézni, egy műalkotás hasonlító elemként való használatával világítsa meg a beszélő számára. Vagyis aki a hasonlítást elvégzi, az

egy műalkotást használ fel a „valóságot” felidéző emlékkép leírásához, pontosításához. Ez természetesen a befogadó szempontjából is érdekes, hiszen a beszélő egy olyan kánont használ, amelyről azt feltételezi, hogy segíti a szöveg olvasóját a képalkotásban. A vers első szakasza így önmagában is posztulálja annak a problémának a relevanciáját, hogy az emlékezet az emlékező számára nem közvetlenül hozzáférhető, hanem a maga idegenségével lép fel. A tárgyak, gépek, játékok, portrék, fotók – mint az emlékezet nyomai – múltként öltenek alakot, éppen ezért igyekszünk felidézni és próbáljuk újra és újra rekonstruálni. Ebben az esetben a szövborda képének leírása a tárgy környezetét és használatának történetét egyszerre igyekszik felidézni, de ez egy fáradtságos processzus. Egyrészt azért, mert a versben jelölt tér, vagyis a pince csupán homályosságot áraszt, melynek fény nélküli terében az emlékező idő- és térérzékelései sem működnek pontosan. Másrészt mert az eszköz használata, kettős funkciója miatt egyáltalán nem világos. Az erre való reflexió nyelvi jelölői, vagyis a „lehetett”, valamint a „befoghatta volna” feltételes módú igealakok is ezt erősítik. A *Borda* szövege is rögzíti a hagyományos ekphraszisz egy darabját, hiszen ezen a ponton utal egy műalkotásra. Azonban e leírás célja nem Dali képének tematikus összefoglalása vagy parafrázisa, hanem éppen egy grafikus, képi ábrázolás nyelvi átfordítása, azonban itt a metafora intermediális kiterjesztésének, továbbá a leírás befogadóra tett hatásának fokozása céljából.

A vers második szakasza az ellipsis retorikai alakzatának móduszából, valamint a „befoghatta volna” igealak szemantikus kiterjeszhetőségének vizsgálatából artikulálódik. A második szakasz első sorában megjelenő tárgy visszautal ismét a szövbordára. A látszólag zavaros azonosítás feloldása a szövborda szövesen kívüli funkcióinak bemutatását implikálja. Valamint ismét – mint az első szakasz tárgyainak esetében – azok külsődleges, formai jegyek alapján való összehasonlítására szólítja fel az olvasót. A „csigatészta-készítő” párhuzamosan futó barázdái éppen úgy néznek ki, mint a szövborda két vége közt kifeszített fonalak. A „borda” ezért alkalmas a csigatészta elkészítésére. A vers utolsó sora az egész konstrukció értelmezésdinamikai súlypontja. A vers utolsó sorában található „befoghatta volna” feltételes módú, múlt idejű igealak váltja ki az ellipszist, ugyanis az állítmány kötelező bővítményei nélkül szintagmatikus hiátussal rendelkezik. Azért kiemelten lényeges ez a képleírás szempontjából, mert ezen a ponton készíti a befogadót arra, hogy a nyelvi jelölők szekvenciális olvasását feladva, a keresés aktusában némi distanciát vegyen fel, és a képet mint egészet, már szimultaneitásban is vizsgálja.

Elsősorban az támasztja alá e feltevést, hogy a szöveg egyébként is itt ér véget, ezen a ponton kezdődhet az újraolvasás. A másik ok a cím és szöveg kapcsolatának versnyelvi szintjén keresendő, ugyanis a nyelv által megidézett tárgyak (*A lelőgő szövborda, a rongy, a tészta, Dali zsebórája, a csigatészta-készítő*) mind az „elfolyó idő” metaforái. A translatio a tárgyak nemcsak formai, strukturális, hanem szemantikai szintjén is megjelenik. Fontos odafigyelni arra, hogy a címben jelölt tárgy is éppen ilyen formai jegyeket hordoz. A borda, bordák, bordázat az élőlények, főként az emberi test hosszú, meghajlott csontjai. Elsődleges szerepük a tüdő és a szív védelmében áll. A szövegben megjelenő anya képének emlékét, vala-

mint az oldalborda biblikus konnotációit nem is szükséges értelmezni ahhoz, hogy kijelentsük a „borda” a felejtés elkerülhetetlenségét demonstrálja. Az újraolvasás folyamatában ezúttal már nem csupán a vizsgált emlékezet közvetett hozzáférhetőségének problémáját veti fel a vers, bár a „befog” szavunk *'fog'*, fogást kifejező jelentése még ezt az értelmezést legitimálja, ahol a szövegben megjelenő tárgyak képei, vagyis az anya használati tárgyai, melyek egyben az emlékezet szemantikai jelölői, azokat nem sikerült befogni, vagyis az emlékeket szorosan megőrizni. Ezt az interpretációt erősíti és gondolja tovább – főként a leírást végző nézőpontjából kijelölhető – az az olvasat is, mely ennek a folyamatnak az elkerülhetetlenségét sugallja, ugyanis már az anya sem tudta befogni, tehát időről időre megismétlődik.

Az újraolvasási tevékenységben a borda, immár életmetaforaként való olvasását szintén a „befog” szavunkkal, de más, a *'használ, használatba vesz'* jelentésével igazolhatjuk. A vers olvasható úgy, mint a használatban lévő eszköz, mely a használat processzusában még él, de már meggömbült, megolvadt. Másként szólva a „borda”, vagyis az élet megragadásának lehetősége elveszik, megszűnik mielőtt használnánk, vagy a befog szó újabb, *'felfog, megért'* jelentésének értelmében – felfogtuk, megértettük volna. A versnyelv az ellipszis alakzatával erősíti, hogy a versben megjelenő tárgyak folyamatos destrukció alá esnek, tehát a bordák eltörnek, az élet metaforája a halál metaforájába fordul át.

A képleírás homályos, akárcsak a perspektíva, az ábrázolt tartalmat így nem lehet keretbe ültetni. A kép központi motívuma is csak nehezen – a beszélő nyelvi hasonlításai és deskriptív próbálkozásai révén – jelölődik ki. A látvány és narratíva egyensúlya olvasatonként változó. Az ábrázolt tér és idő pedig megismerhetetlen, vagy éppen ezért általános érvényű. Világos, hogy a kép nincs készen, a festés folyamatban van. Az újraolvasás aktusa és a szimultaneitás igénye kínál fel egy olyan lehetőséget a befogadó számára, melyben eldöntheti, hogyan tekinti a szövegeket, milyen utakat jár be az olvasás során, avagy melyik médium szempontjából közelít a szövegekhez. Az újraolvasás aktusában válik lehetővé egyrészt az, hogy a befogadó az ekphrasziszok által megjelenített fotókra, tárgyakra, játékokra használatuk történetének szempontjából kérdezzen rá, és ebben az esetben a *Halászember* könyvkoncepciója olvasható narratívaként. Másrészt a versek, főként a vizsgált vers trópológiájának különböző módú olvasata, szintén több narratíva lehetőségét vetheti fel, akár egyazon verstéren belül. A nyelv és kép elméleti irodalmának a percepció aspektusából főként egy igen szignifikáns érve van ezen médiumok szétválasztására. A befogadás idejének szempontja, ami nem más, minthogy a néző a képet szimultaneitásában vizsgálja, az olvasó pedig a nyelvi jelölőket szukcesszivitásukban percipálja. Ezt a differenciát nyilván nem lehet elvitatni, azonban annyit érdemes megjegyezni, hogy a *Borda* című vers vizsgálataiban kimutatott, az ellipszis alakzata által kiváltott kutató figyelem a nyelvi jelölők keresésére indul, azzal a szándékkal, hogy a szöveg vélt értelmét konkretizálja. Ez a művelet szimultán, akár a képi értelem szerveződésében faktum és hatás. A kép mint vászon befestése éppen az olvasóra vár, a megfestés aktusa viszont szukcesszív folyamat.³³

7.

Az ekphraszisz „eredetileg olyan pontos leírást jelentett, amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgál.”³⁴ Tágabb értelemben az ekphraszisz különböző művészeti ágak közt fennálló intermediális³⁵ rendszerek összefüggése, a különböző művészeti nyelvek egymásba való átfordíthatóságának módszere. A klasszikus értelemben vett ekphraszisz, de a fiktív ekphraszisz is a megmutatás, rámutatás aktusában megy végbe. Így természetesen egyszerre vonatkozik arra, aki megmutat, és arra is akinek meg lehet mutatni. Tehát a leírások esztétikai és nyelvi-poétikai aspektusból is két horizontot aktiválnak: alkotóét és befogadóét. Másképp szólva: „A sikerült leírások kettős feladatot oldanak meg: elmondják, mi »van«, ugyanakkor azonban azt is elmondják, hogyan »bat« a kép, visszanyúlhatnak a tényállásra és a képre jellemző érvényre juttatási formára is.”³⁶ Az idézet jól prezentálja, hogy Lessing óta ennek szellemében interpretálódik és jelölődik ki az ekphraszisz létrehozási, strukturális „szabálya”, egy „minél részletesebb, annál sikerültebb” egyenlet szellemében elgondolt maximaként. A képleírás eljárása mind a költészetben, mind a prózában létező retorikai-alkotási stratégia. Azonban az aprólékos kidolgozottságot, részletességet, a verbális elemek „érthetőségét” könnyebben kapcsoljuk a prózához, valamint a narratív megszólalásmódhoz, ezért hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy kidolgozottság a kötött formában nem igen, valamint a lírai megszólalásmódban is csak nehezen működik. Ezt a hipotézist támasztja alá, hogy az utóbbi időszak irodalmi diskurzusaiban az ikonikus³⁷ és nyelvi képek³⁸ kutatása intenzív érdeklődést váltott ki, de csak az elbeszélés-kutatás, valamint a hermeneutika területén.³⁹ Továbbá, hogy a fiktív ekphrasziszok – de sokszor a klasszikus értelemben vett leírások is – kizárólag prózai formát öltenek Apuleiustól kezdve Cervantesen át egészen Bodor Ádám vagy Garaczi László képleírásaiig. A versformájú képleírások pedig Horatius után egy temporális hiátust felvéve jelennek meg újra Keats vázájától kezdve W. C. Williams-en vagy Rilken keresztül egészen a kortárs amerikai Randolph College poétikai tevékenységében is. Tehát a prózai jelleg dominanciája egyértelmű.

Az ekphrasziszok leglényegesebb alkotásbeli divergenciája azonban az, hogy míg a versformájú képleírások kivétel nélkül létező festmények, vizuális ábrázolások, vagy azok parafrázisainak leírásai, addig a *Halászóember* képleírásai a nyelvi-poétikai alkotásban megképződő nyelvi képeknek az ekphrasziszai. A kötet ekphrasziszainak tárgyai már nem vázák, sztélék, hagyományos freskók, táblaképek, hanem a szajlai eszközöknek, tárgyaknak és tájaknak, személyeknek, az emlékezetnek és felejtésnek, valamint egy adott közösség hagyományozta életnek a nyomai.

Jelen írás címe pontosan azt jelöli, hogy a *Halászóember*-kötet szövegeinek besorolása – a próza-vers, avagy a narráció-líra mentén – tehát mind formailag, mind a megszólalásmódot tekintve kétséges. A szövegek irodalmi szempontból, de a képi ábrázolás aspektusából tiszta kategóriába, műfajba való besorolása lehetetlen. (A *Halászóember* angol nyelvű versei, az intertextusok, a kurzivált szavak, az utalások egy másik nyelvi kultúrára, valamint a *Borda* versben is megjelenő műalkotásra mutatók éppen ezt tematizálják.) A szerzői intenció is a formai és műfaji határok újragondolását dinamizálja. Éppen ezt a problémahalmazt érzékelhettük

az intermediális viszonyok kérdéseiben az ekhpraszisz formai kérdésességének nyomán is. Talán Pfeiffer felvetését érdemes komolyan megfontolni, miszerint már nem képzelhetőek el tiszta értelemben vett, hagyományos műfajok. Pfeiffer ezt nevezi intermedialitásnak.⁴⁰

JEGYZETEK

1. „Azt mondtam egyszer, hogy ez lesz az a parasztregény, amelyet olyannyira vártak. Nem lett az, ez nem regény, de pontosan annak a helyén áll. Az, aminek mondja magát: töredékek egy faluregény-bez, és én hozzáteszem: amely maga a faluregény.” – Esterházy Péter. Lásd: Esterházy Péter, *A szabadság nehéz mámorra*, Bp., Magvető, 2003, 307.
2. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Az emlékezet könyve*, Tiszatáj, 1999/10, 89–94.
3. Alexa Károly, „Már nincs más, csak ami volt” (Oravecz Imre: *Halászóember*), *Kortárs*, 1998/10, 75–80.
4. Lásd: Esterházy, *i.m.*, 308.
5. Wendy Steiner, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1988, 9–40.
6. Oravecz Imre, *Halászóember. Szajla. Töredékek egy faluregény-bez (1987–1997)*, Pécs, Jelenkor, 2006², 519.
7. Oravecz, *i.m.*, 519.
8. *Uo.*, 240.
9. *Uo.*, 444.
10. Lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Beleírás és kitörlés = K.-Sz.Z., Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK-Kijárat, 1997, 109–121.
11. Oravecz, *i.m.*, 451.
12. *Uo.*, 489.
13. Jonathan Culler, *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*, New ed. London; New York: Routledge, 2001, 149–165.
14. Oravecz, *i.m.*, 489.
15. Kulcsár-Szabó, *Az emlékezet... i.m.*, 91.
16. Lásd az *Egy fényképre* című verset = Oravecz, *i.m.*, 422.
17. Lásd a *Donna June Ewing fényképe* című verset = Oravecz, *i.m.*, 321.
18. Edmund Husserl, *Fantázia, emlékezet, képtudat = Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat Kiadó, 1997, 9–47.
19. Oravecz, *i.m.*, 422.
20. Oravecz, *i.m.*, 165.
21. Husserl, *i.m.*, 30.
22. Oravecz, *i.m.*, 133–134.
23. Vö.: Mitchell, W. J. T., *Mi a kép?*, ford. Szécsényi Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla. Bp., Kijárat, 1997, 338–369.
24. Oravecz, *i.m.*, 11, 22, 25.
25. Oravecz, *i.m.*, 16–17, 34–35, 46.
26. Husserl, *i.m.*, 30.
27. Vö.: Kulcsár-Szabó, *Az emlékezet... i.m.*, 90.; J. Assmann, *A kulturális emlékezet*, ford., Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, I-II. fejezet.
28. Lásd a *Vesztőhely* című verset = Oravecz, *i.m.*, 511.
29. *Uo.*, 212.
30. Olyannyira nem lehet kilépni a prezentált értelmezésből, hogy a kendertörés másik, ismert használati eszköze a bitón kívül a tiló, ami kapcsolatba hozható a nyaktilóval mint a halálra ítélés folyamatainak egy másik végstadiumával, a halál eszközével.
31. A bitóval való kivégzés esetében a hóhér tartotta az áldozat nyakát, míg a lábait kötél segítségével feszítették.
32. Oravecz, *i.m.*, 219.

33. Vö.: Gottfried Boehm, *A képi értelem és az érzékszervek*, ford. Poprády Judit = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat Kiadó, 1997, 242–253.; Max Imdahl, „Gondolatok a kép identitásáról”, ford. Babarczy Eszter = *Athenaeum*, 1993/4, 112–140.
34. Kibédi Varga Áron, *A szó és kép viszonyok leírásának ismérvei*, ford. Somlyó Bálint = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat Kiadó, 1997, 311.
35. Lásd: Ludwig K. Pfeiffer, *A mediális és az imaginárius: egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. Kerekes Amália, Bp., Magyar Műhely – Ráció kiadó, 2006, 20–49.
36. Gottfried Boehm, „A képleírás”, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, szerk. Thomka Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 26.
37. Max Imdahl, *Ikonika*, ford. Hegyessy Mária = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997.
38. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago, 1994.
39. Oskar Bätschmann, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába: képek elemzése*, ford. Bacsó Béla és Rényi András, Bp., Corvina, 1998.
40. Pfeiffer, *i.m.*, 43–49.

L. VARGA PÉTER

A „vetített emlékezet” beszéde

FILM(KÉP), OPTIKA ÉS NYELV VIDA GERGELY *HORROR KLASSZIKUSOK* CÍMŰ VERSESKÖTETÉBEN

Look
Take a look inside the horror
Visualize the horrors inside
Chimaira

„Azt hiszed, mindent láttál”

Engedjék meg, hogy írásomat a mottó kontextualizálásával kezdjem. Az *Inside the horror* című dal a Chimaira nevű amerikai extrém metál zenekar harmadik, 2005-ben megjelent lemezén hallható,¹ és mint az a hasonszórú kemény muzsikát játszó csapatoknál gyakori, a dalszöveg a fizikai erőszak egy (horrorfilmes) közhelyszámba menő *képét* vetíti a hallgató elé; nevezetesen azokat a momentumokat, amikor a kés pengéje az áldozat bőréhez ér, majd annak nyomán a vér patakzani kezd, a sértett összerogyik, és utolsó, fölfelé irányuló pillantásával magát Istent látja meg, amint az kezét nyújt neki. A dalszöveg a horrorba, a rémületbe való *bepillantást* ígér, azaz vizuális hatásra készít fel – ebben Isten alakja, illetve az Istent megtaláló tekintet ugyanúgy benne van –, melynek médiuma a lírai világban a szem. A „képzeld el [alkosd meg képként, vizualizáld] a horrort” sor is ezt hangsúlyozza. Arról a belső horrorról beszél, amelyet a megszólított – vagy egy pragmatikai én – érzékel, és amely a hallgatóra vetül: a testi fájdalmat, a korporális kínt, a széthullást, fölfeszítést, interpenetrációt látványként kell megélni és többek közt ezt: *elszenvedni*. Ami belül van, kívülre kell, hogy kerüljön; a horror igazán *képként*, filmkockaként, látványként hat, egyszerre klisékből építkező studium, valamint a tapasztalat individualitásában rejlő punctum (Barthes kifejezéseivel élve).²