

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 kezet 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

Elszenvedője számára pillanatnyi és megismételhetetlen, továbbá folyamatos ismétlésre szoruló projekció annak, akinek nemcsak értenie, megértenie kell (nyelvi közlésként), de elképzelnie, látványvá alakítania. Inherens, immateriális transzformáció, valódi kinná tenni a nyelvi közlést, és képpé a belső fájdalmat – azaz valószínűleg *belsőnek, belül lévőnek* az átfordítása, közvetítése történik, amelynek csak egyik mozzanata a szem. Ráadásul nem csupán *egyetlen* szemről van szó: a fikció elszenvedőjének szeméről, illetve a szenvedés projekciójának valóságos alanyáról ugyanúgy. A zene ráadásul darabokra szaggat, az üvöltés a fájdalom hangjainak metonímiája, ami egyúttal katarzisz, amely fölemeli a padlóról a feszült, kínját a zenében, a zene által oldó hallgatót.

E helyütt azonban kitérőt kell tennünk, és föltehetjük a kérdést, miben állhat a horrorfilm „esztétikája” vagy, fogalmazhatnánk így is, immár időzjelek nélkül, bizonyosan tudva annak egyszerűségéről és kalkulálhatatlanságáról: *eseménye*. A fentiek alapján mondhatnók, hogy a „belső horror” külsővé tételében, transzformációban és transzgresszióban, látványban, pontosabban a látás felfüggeszthetlenségében áll: hogy minden egyes pillanatban oda akarunk nézni (a vászonra, a képernyőre, a valóság szövetére), még ha nem akarjuk is látni vagy érteni, ami történik vagy történni fog. Továbbá a hallásban: egy sikoly észlelésében vagy a zenében, amely azt a bizonyos *belső*t hangolja. A James Wan által rendezett, 2004-es, *Fűrész* (*Saw*) című filmben a fináléra tartogatott muzsika a mozgókép poétikája szempontjából sem elhanyagolható jelentőségű. Az egyébként kiváló hangzással kiadott mozi zenei hatáskeltése kiélezett, miként maga a film is poentírozott: a központi téma egészen a csattanóig a vezérdallam motívumának egy-egy rövid részletében bukkan csak föl, a cselekménybonyolítás, a történet feszültsége, a képi megjelenítés mintegy eltereli róla a figyelmet. Egészen a záró jelenetig, a felismerésig, amikor az indusztriál-elektro alapú „nagyzenekari” mű roppant hatásos – egyesek szerint hatásvadász – módon kiteljesedik, hogy a monumentális zárlatot követően átadja a helyét – a vége főcíme alatt – a Fear Factory *Bite the hand that bleeds* című halk, borongós metál darabjának. (Talán nem teljesen véletlen, hogy a populáris műfajok horror iránti vonzalma valamiként a szélsőséges hangzású zenékben is megmutatkozik. Másik gondolatmenet témája kell legyen az agresszió, az erőszak zenei és képi asszociációinak hagyománya.)

A zene elhelyezésének módja utal a film szerkesztésére, illetve annak struktúrájára. A történet egy meglehetősen leamortizált alagsori mosdóban veszi kezdetét, ahol két férfi, Adam, a fotós, valamint Lawrence Gordon onkológus doktor lánkra verve találja magát, a helyiség közepén pedig egy vérbe fagyott, szétlőtt fejű ember fekszik. Hamarosan rájönnek, hogy a „Jigsaw” („Kirakós”) becenevre hallgató sorozatgyilkos játékának lettek szereplői; a „kirakósé”, aki valójában soha egyetlen embert sem ölt meg: áldozatai a lehetetlennek tetsző szituációkban maguk végeznek önmagukkal vagy a másikkal. Gordon doktor számára sem kevesebb a tét, mint megmenteni saját és családja életét azzal, hogy záros határidőn belül megöli Adamet.

A kirakós játék itt veszi kezdetét. A film a sorozatos flashback technikájával fejt föl a közelmúlt szárait, és így mind jobban megismerhetővé válik a rejtélyes „Jigsaw”, illetve kiválasztott áldozatainak élete. A mozi alapsztorija, történetvezetése

és képi szerkesztése ily módon öntükröző: egy puzzle darabjainak kereséséről és a darabok összeillesztéséről szól. Amint az eseményekben csak részlegesen szerepet játszó szerszám, a fűrész a test egy darabjának eltávolítására lesz alkalmas, úgy a „jigsaw” betűsorban benne rejlő fűrész (saw) és a *lát*ni ige múltideje egyszerre jelöli a horrorra egyébként jellemző borzalmas testi interpenetrációt, valamint a flashbackek szerepét a film jelenidejében. Azoknak az eseményeknek a bemutatását, amelyek „már megtörténtek” (miként dr. Gordon fogalmaz), és amelyeket a szereplők – fölidézve – újra látnak. A nézés, a látottság múltideje egyúttal a narráció itt preferált technikájában csúcsondik ki. Mint a történetből kiderül, „Jigsaw” szereti „az első sorból végignézni” áldozatai küzdelmét (ami legtöbbször a haláltusájuk is egyben), ezért a történetet és a filmet záró „végső jelenidő” az események végigkövetésének, élményének, tehát a kukkolásnak, a látásnak, valamint a látottságnak az „esztétikai” tapasztalata. E tapasztalat részese a néző is, aki a kirakós játék legfontosabb darabjának helyrerakása pillanatában hátborzongató zenei élmény részese. A zene katarzisa az utolsó puzzle, amely szinte fölemeli a fürdőszoba padlójáról a szétlőtt fejű hullának álcázott „Jigsaw”-t, hogy aztán az végleg rázárja az ajtót az immár egyedülként bent rekedt Adamre, elsötétítve a mozivásznat. Adam visszhangos üvöltése távolról még hallatszik, amikor halkan fölcsendül a *Bite the hand that bleeds* dallama.

Vida Gergely negyedik verseskötetének, a *Horror klasszikusoknak* a borítója egyértelműen a *Fűrész* című film moziplakátját, illetve a DVD-kiadvány címlapját idézi.³ A mattfehér alapon sötétkezet látunk, amint véres kaparásnyomot hagy egy vásznon; a vásznat egy láthatatlan figura tartja a néző-olvasó elé, akinek csak az ujjait látjuk kétoldalt. Ugyanígy tartja a kezében az olvasó a négyzet alakú kötetet, és így tárja elé különös nyelvét és optikáját a kötet, amelynek címlapján a szerző neve és egy kanonizált darabokból álló potenciális gyűjtemény jelölése olvasható: a lírai alany lehetne akár transzparens is, aki e darabokat összerendezi (a horror mindig darabokban táruul föl: „the only way to exit / is going peace by peace”, miként a Slayer mondotta az ugyancsak műfaji klasszikusnak számító *Reign in Blood* – újfent a vér, az uralom – című lemezének egyik dalában, ahol a terrorizáló karmaiból való szabadulás egyetlen lehetséges módjáról, nevezetesen a darabokban történő kijutásról értekezik a zenekar). A borító mint vizuális alkotás, valamint az általa fölidézett médium, a film látszólag olyan elvárásokat teremt, amelyeket a versek csak részben teljesítenek. Mert ugyan ez a líra olvasható a tömeg-, zsáner- és szerzői filmek interpretációjaként, de az azokból kölcsönzött tematikus és képi elemek dacára az olvasás mégis inkább a versek filmes emlékezete és a szövegek poeticitása, textualitása közti feszültségben szembesülhet a filmek előzetes ismerete által keltett lehetséges elvárások korlátozhatóságával.

Mindez betudható természetesen az alanyi költő szelektív emlékezetének, a kiragadott momentumok „házi” újrahasonosítása során keletkező deformációknak, az egyéni (mikro)történetek ismerősséget, a filmes emlékezetet fölülíró működésének. A mindennapiban észlelt borzalom elsősorban az én–másik kapcsolat boncolásának eredménye, amelynek legyen mégoly banális konzekvenciája: „Hányszor láttalak már ilyennek, ki tudná nálam jobban, / nem új műfaj a háztartási horror.” (A *zsánerköltészet megújítása* [1.]), rendre a beszélő és a másik elkülönböződését,

ugyanakkor az ismert és az éppen íródo komponensek összetartozását, összetartottságát eredményezi: „Te folytatást mondasz, én ismétlést. / Bár van igazság abban, hogy / az idézeteket semmi értelme kurziválni.” (*Sziclák szeme* [2.]

A kötet olvasásának izgalmát – többek közt – az adja, hogy a versek meglehetősen reflexív viszonyrendszert alakítanak ki, mégpedig éppen egy másik médium emlékezetének szétírásával. Ez a memória azonban nyelvi természetű, így tehát, miközben a versek azt az illúziót is keltik, mintha filmekről lenne szó, az emlékezet darabjainak nyelvi – és materiális – „rendjét” viszik színre. A kötetbeli zsánerköltészet innen nézve a sajátjának és az idegennek ama különös megmutatkozása, amelyet a beszélő csak a horror(film) médiumán, valamint a vers optikáján keresztül képes megérteni és megértésre kínálni.

Amennyiben a klasszikus modern költészet líraiságának egyik centrális elemként a megbonthatatlan, zárt esztétikumú műalkotás eszménye említhető, úgy az ennek az esztétikumnak a materiális értelemben is vett megbontásakor nemcsak az alkotás fenomenális és poétikai, illetve mediális-materiális egységébe vetett bizalom megkérdőjelezésével, de a klasszikus modern olvasáskultúra esztétikai tapasztalatának átalakulásával ugyanúgy számolni kell. H. Nagy Péter irodalomtörténeti munkája nem véletlenül *kánonmódosításként* rögzíti e költészet vers- és olvasáshagyományhoz való viszonyát, hiszen Vida Gergely már a második kötetével, a *Rokoko karaokeval* is „olyan poétikát [valósít meg], amely többszörös rálátást biztosít a nyelv modernitás-keretén túli anyagságára. S teszi ezt úgy, hogy közben produktívan kihasználja például a tömegkultúra és a filozófiai tradíció, a szociolektusok és a kanonizált irodalmi beszédstílusok találkozásából adódó feszültségeket (...) Ez a kitűnően alkalmazott önironizáló technika is része annak a diszjunkciónak („szétszalazásnak”), mely a látszólag referenciálisan hozzáférhető képeket is kiszolgáltatja a retorikai olvasásnak”.⁴

A szóban forgó „látszólag referenciálisan hozzáférhető képek” a *Horror klasszikusok* darabjai esetében két – nem teljesen egyenrangú – olvasási lehetőséget kínálnak. Egyfelől a konfesszionális magánbeszéd diszkurzív keretei közt az alanyiságra nyitnak horizontot, másfelől lépten-nyomon horrorfilmes pillanatokat, képkockákat, kamerabeállításokat, mozgóképi perspektívákat és ismert vagy kevésbé ismert fölvételeket idéznek meg, amelyek *optikai* kiemelés híján – azaz nem kurziválva – jelennek meg a lapok felületén. Tehát az olvasás ki van szolgáltatva a filmes retorikának és emlékezetnek is, míg a fenomén elrejtje a maga eredetét, képi referenciáját, citátumjellegét. „Bár van igazság abban, hogy / az idézeteket semmi értelme kurziválni”, olvasható a már említett *Sziclák szeme* (2.)-ben, amelynek a kötet egészére is kiterjedő centrális fogalma az *ismétlés*. A „Te folytatást mondasz, én ismétlést” kijelentés az eredet(i)től való elkülönböződés, valamint az azzal való azonosság közti differenciát létesíti, amelynek kiasztikus struktúrája a szembenálló konstatívumok párhuzamosságát teremti meg, hiszen egyszerre viszi színre az én és a másik alapvető elcsúszását és az ebből eredő feszültséget, illetve a sorozat vagy a frenchise darabjaiként megjelenő prequelek és sequelek befogadásának lehetséges attitűdjeit. Miként egy második rész, egy folytatás viszonyulhat produktívan, innovatív módon vagy fokozó hatást elérve a megelőzőhöz képest, addig az ismétlés identikusságot vagy a már látottak, a hallottak, a tapasztaltak a hason-

lóságokon keresztüli történését feltételezi. Mindez az alanyiságon keresztül föltá-
rulni látszó életút során két, radikálisan különböző perspektívát vetít előre: a mási-
két, amely folytatást – illetve valaminek a megszakítatlan továbbvitelét – jelenti be,
valamint az énéét, aki az *ugyannak* a tapasztalatát már előzetes tudásként értékeli
és érti meg. Ami tehát azonos a korábban ismerttel, nem szorul hangsúlyozásra,
sem kiemelésre, poétikai tekintetben azonban bejelentheti az elkülönöződés ese-
ményét, amennyiben a történeti és transzmediális jelenség, legyen az a költészeti,
a filmes vagy az imaginárius emlékezet terméke, sohasem mutatkozhat meg
ugyanabban a formában és értelemben az aktualizáló mű szövetében. S még csak
nem is az ismételt anyag funkcióváltásáról beszélhetünk, ha az ismétlés ugyan
materiális egybeesésen alapul, viszont önálló és önmaga addigi kontextusaitól el-
szakadó potenciálként létesül.⁵ Egy rövid gondolatmenet erejéig azonban térjünk
vissza ennek kapcsán a verseskötet borítójához.

A Hrapka Tibor tervezte fedlap (riktán hangzik el azok neve, akik egy könyv
anyagának, küllemének megtervezésében és kialakításában szerepet játszanak,
Hrapka borítóit azonban mindenképp érdemes megemlíteni, hiszen a cover nem
csupán a kötet atmoszféráját prefigurálhatja, hanem az értelmezést is),⁶ mint emlí-
tettük, utal a filmre és annak nézőjére, de a mozivászonra és a mögötte lévő alanya-
ra – legyen az az alkotó vagy a rápillantást lehetővé tévő alak – egyaránt. A vász-
nat egy test és arc nélküli figura tartja elénk, akinek csak az ujjai látszanak kétol-
dalt (a hüvelykjével a vásznat támasztja), alkalmasint tehát metonimikus viszony
tétélezhető az arctalan alanyi beszélő és az anyagi-optikai szöveget a befogadó elé
állító alak közt. A vásznon ugyancsak egy kéz látható, amely a főtebbiek ér-
telmében a *Fűrészes* című slasher moziplakátjainak és DVD-coverjeinek világát idéz-
heti (miközben a horror zsánerének sémáját alkotja meg a véres kaparásnyom-
mal), egy további adalékkal. A vásznon véres nyomot hagyó sűrű kéz gyűrűs-
ujján karikagyűrű látható. Ironikus távlatban mindezt érthetjük a házas fél szenve-
désének parodisztikus allegóriájaként, ugyanakkor fölfedezhetünk egy további ér-
dekes mozzanatot: a vásznat tartó kezek, amelyeket az imént metonimikus vi-
szonyba helyeztünk egy lehetséges versbéli megszólalóval, illetve a verset elénk
állító retorikai énnel, nem visel karikagyűrűt. Azaz újabb *difference*-t érthetünk tet-
ten, amennyiben – ha helyesen következtetünk a kép logikája alapján – a pragma-
tikai és a retorikai én nem esik egybe. Mindez egybevág a versek és a filmes emlé-
kezet játékaival, hiszen az alanyiság által föltároló emlékezetmunka a filmes citátu-
mok *morájában* konstituálódik – ahogyan a fülszöveg fogalmaz: „a horror mindig
valami lehetőség inkább, háttérzaj a koponyában” –, tehát a médiumok ama „fehér
zajában”,⁷ melyek végül saját (kereszt)referenciájukká válnak.

*Lassú, szadista halállok,
sok zoommal.
A testnedvek átszűrődnek az időn,
mint egy nagy lyukú szitán.
Annak örülni, ami marad,
vagy ami átmege?*

*Így készül az emlék,
a nagyagy roppant semmijében.
Legtöbbjét megtalálni a youtube-on,
onnan már valóban nincs visszaút.
(Holtak naplója)*

*Tágra nyílt szemek,
nem marad mögöttük világ,
előttük is alig.
(Az élőhalottak éjszakája)*

Miként tehát a borító színre viszi a darabokban történő megmutatkozást, mégpedig a testrészek „valódi” látványa és a filmkocka citátuma által, elveszejtve a pragmatikai, illetve a retorikai ént a referenciák és a metareferenciák közti játékban, az alanyiség narratívái és diszkurzív lehetőségei a szóban forgó anyagi és vizuális morajban képződnek. Mit jelent mindez? Azt, hogy többek közt a szerelmi diskurzus is azoknak az ismétléseknek és elnyújtásoknak van kitéve, amelyeket egy bevégezhetetlen pillanat, jelesül egy trauma, majd az elmúlás melankóliájának kime-revítése, valamint színre vitele eredményez. Materiális és immateriális fenoménok olyan összjátékáról van tehát szó, amely a szubjektum–objektum relációban biológia (agy, elme, szem) és medializáció (kép, mozgókép, tekintet, emlék) anyagi és nem anyagi eseményeit teremti meg. Innen nézve a kamera, amely perspektívát kínál, rögzít, tárol, de szűr és közvetít is, azokat a mozzanatokat nyomatékosítja, amelyek valamilyen deformálódást, roncsolódást, alakváltozást érnek tetten, és ezek képei a filmes emlékezet, vagyis a mozgókép médiumának morájában kelet-keznek.

*A kilassítás vájatot mélyít a koponyába,
felgyūri képeden a bőrt.
A szemet elnyújtja, mint egy szemtanúét.
(Sikoly [2])*

*Düledtebb a szem, de gömbölyűbb is. A gőzelszívó szűrőkellő
krómfelületére maszatolódhat valami a végtelenségből.
Ami persze, igazad lehet, ebből a perspektívából csupán
elnyújtottság, de azt is el kellene kapni.
(A zsánerköltészet megújítása [1])*

*Ha csak a modort nézed, a sok nagytotált,
az elnyúlt perspektívát,
amit bintaként háztömbnyi fejem himbál,
a manhattani barokkot,
könnyen bedőlhetsz a szemnek.
(Cloverfield [1])*

*Az arcot nem csak csempe roncsolhatja részt,
vagy kádszél.
(Tükrök)*

A versek centrális fogalmai tehát az elnyújtás, az ismétlés, valamint a szem. A médiumok morájában a látvány, az anyag és az idő (pillanat) kimerevítése, az ismerősnek az ismeretlen formában történő visszatérése,⁸ valamint a tekintet kétirányúsága játszik meghatározó szerepet. Mindez szintén metonimikus relációba állítható a kötet borítójával: az olvasó *nézője* a képnek, miközben ki van takarva előle mind a retorikai, mind a pragmatikai ének a (feltételezhető vagy „implicit”) arca. A szem azonban – mintegy identitás nélkül – a világ *hiányává* válik, amelyet számos nyelvi eldöntetlenség és a föntartott poliszeimiozis effektusa alaptapasztalattá emel, legyen az a beismerés aktusa, az egymásra pillantás vagy a kamerával való szembesülés, továbbá az írott szöveg instrukciós-interpretációs előfeltevése: „Szembenézésünk meg van írva, / a dramaturgia csak látszólag idegen.” (*Cloverfield [1]*); a tekintet kiáramlási pontjának akadályai: „a perspektíva elveszejtí a szemet” (*Egy estém otthon*); az arcot pásztázó szem *nyomai* az élő anyagon: „elveszett estékre visszanéző szem / kidekázott paraméterei az arcon” (*A zsánerköltészet megújítása [2]*); vagy éppen a látásnak való kitettségekben meglévő nyílt erőszaké, a privát és nyilvános szféra közti határ felszámolódásáé, ami egyúttal a verseskötet öntükröző alakzatává emelkedhet: „Meghalsz a sok kíváncsi szemnek, / erről szolt.” (*Cannibal holocaust*)

A szem nagyításánál, elnyújtásánál fogva *világ* nélküli, az ismert idióma alapján az ént körülvevő érzéki környezet pedig fel-, illetve megismerhetetlen lesz, csupán a médiumok immateriális és anyagszerű jelenléte hagy nyomot a beszéden.⁹ A tárolás, rögzítés és közvetítés triviuma még kitermeli, majd megismétli a konfesszionális diskurzust – ha tetszik, kivetíti és megjeleníti azt –, nyomai azonban láthatólag túl vannak az *emberi* horizontján. Ebben rejlik e költészet ijesztő embertelensége: nem a közlés humán eredetének (gépi vagy mechanikus, illetve anyagszerű-multimédiális) fölszámolásában, hanem az iterabilitás mindig technikai és idegen feltételrendszerében.

A kettős közvetítettség pedig akkor is megmutatkozik, amikor a testi-interperszonális viszony látszólag fönmarad, a képkötés viszont a premier plan kameraperspektíváját hozza játékba, és a test alkatrészének megnevezésével a hang és a beszéd képződésének immár nem emberi ismétlésére nyit horizontot:

*El lehet jutni a semmiből is,
csak próbáld ki. Mit veszíthetsz, marad a száj,
hogy felmondja a történeteket
nélküled is.
(Üvöltés)*

A száj egyfelől tehát a történetmondás, a megszólalás médiuma, amely a borító – és a versek – figuráihoz hasonlóan elhagyott vagy elválasztott, kiszakított része a testnek, azaz szinekdochikus nyoma, és pusztán azért rendelkezik a beszéd képes-

ségével, mert annak kiáramlási pontjaként, eredeteként határozható meg. Mivel azonban a film épp azt a metamorfózist mutatja be, amely az emberi karakter elvesztéséhez, valamint a száj artikulációképtelenségéhez, továbbá sebző eszközzé válásához vezet, a „mit veszíthetsz” kérdésre a nyelv humanista perspektívája kínálkozhat válaszként, ahol is az ember (és világa) *hiány* („felmondja a történeteket / nélküled is”). A humánus vagy a szolidaritás egyebekben akkor sem válik a versek világának meghatározó tapasztalatává, amikor éppen a test anyagának – vagy médiumának – *moraja* a halál végtelenbe vetített reményét inszcenírozza egy ugyancsak frappánsan közbeiktatott zsánerfilmes mozzanat emlékezetbe idézésével és kontaminációjával.

*Valahol Floridában lehetünk. A hűsből,
hasonlóan egy vizes törülközőhöz,
még itt sem
csavarható ki minden.
De ennek nincs köze valamiféle
pozitív életfilozófiához,
a reményhez,
a másokon látott halál is véges.
(A holtak napja)¹⁰*

„katalógusba szeded, íme ami kellhet”

Hogy a médium sebet ejt a retorikai és pragmatikai énen, illetve elszakítja a testet a világtól, a szemet a környezettől, önmagát pedig előtérbe helyezi úgy is, mint immateriális és mint anyagszerű *esemény*, annak, miként főntebb utaltunk rá e líra *embertelensége* kapcsán, költészettörténeti következményeit is számba vehetjük. A legszembeötlőbb alkotás a *Horror klasszikusokban* ebből a szempontból *A zsánerköltészet megújítása (2)*, valamint a *Lefolyás – Jegyzetek A zsánerköltészet megújítása (2) című vershez* címet viselő ciklus, mely utóbbi az ismétlés, az elnyújtás, a perspektíva és a tekintet anyagszerű kiterjesztéseként is értelmezhető, mégpedig nyelv és optika viszonyrendje felől. *A zsánerköltészet megújítása (2.)* széttartó, nyelvtanilag és jelentéstanilag is csupán halvány kapcsolatokat fölmutató komponensei, amelyek ugyanakkor reflexívek mind a szerkezetet, mind a horrorfilm témáját illetően („ezek a darabok itt / ezek a darabok itt mintha nem lennének / eljátszhatók”), végül a kötet középső ciklusának (*Lefolyás*) alapjává válnak, ahol az újra- és újravágott filmhez vagy a szelektív és konstruktív emlékezethez hasonlóan mind több jegyzet, kiegészítés épül nemcsak a főszövegnek tekintett kiinduló sorba, de magukba a jegyzetekbe is. Az olvasást meglehetősen próbára tévő, ám messterien fölépített és kivitelezett ciklus úgy gondolja újra a versről (és annak közlőképességéről) tudhatókat, hogy a memória működését is a már látotthoz, a már megértetthez viszonyítva képezi le, ily módon mnemotechnikájában, de a költészet önreprezentációját tekintve szintén kiemelkedőt hoz létre.

A zsánerköltészet megújítása (2) mindössze tördelésével emlékeztet versszerűségére, 19 számozott passzusa, melyek közt akad egy, de hét sor terjedelmű is, elsősorban absztrakt vagy éppen pontosságra törekvő kijelentések kontingens – és lehetséges – elhelyezését inszcenírozza. A töredékek sem grammatikailag, sem szemantikailag nem foglalnak el kizárólagos helyet az optikailag egységesnek tűnő szövegtestben, ezért nem is feltétlenül válik a korpusz *olvashatóvá*: „ezek darabok itt / ezek a darabok itt mintha nem lennének / eljátszhatók” – [6.] Az idézett passzus első sora a deixisekkel az önmagával való azonosságot, valamint egy meghatározást tartalmaz (a „darabok” hangsúlyozásával), majd a következő sorban a „mintha nem lennének / eljátszhatók” válik nyomatékosá, azaz világszerűségük, utánképezhetőségük lesz viszonylagos. Végül ugyanez egy különös optikai effektussal mégis megerősödik. A „darabok”, töredékek, anyagi részek egyfelől saját létükben is kérdőjelesek, hiszen a második és harmadik sor törése hangsúlyos különbséget ír be az „egész” értelmezhetőségébe: „mintha nem lennének”, vagyis feltételesen nem léteznek (valóságosként). Másfelől az utolsó sor állítása („eljátszhatók”) önmagában egyfajta konzisztencia, narratíva lehetőségét vetíti előre. (A 8. passzus akár erre is reflektálhat: „nem gyerekjáték[ok]”). Tehát a kontingenciában meglévő széttartás vagy olvashatatlanúság tartalmaz valamiféle nem-véletlenszerűséget, logikát, amely a darabok kapcsolódását rendszerbe illeszti, ekképp a grammatikai-szemantikai esetlegességen túl jelentéssel telítődnek, ha nem is a „darabok” mint materiális kimetszések a jelenlét és a jelentés oszcilláló dimenzióiból, de mint *retorikai* kapcsolódások és mediális hurkok. (Persze, mindezek kiszámíthatatlansága – retoricitásuk okán – éppen az irodalmi esemény akcidentális jellegét nyomatékosíthatja, vagyis a közlési szándék sohasem áll ellentmondásos viszonyban a recepció horizontot meghatározó, de az irodalom sajátosságaként értett véletlenszerűséggel.)¹¹

A médium/anyag koherenciát, értelemegészt, zárt műalkotást darabokra szedő jellegére – a *Lefolyás* ciklusra vetítve – legalább két, hagyományosan önreferenciális felhívás is figyelmeztethet a ciklust megelőző versekből. Az ismétlés és az elnyújtás borzalma, amely a médium rettegésévé fokozódik, a médium félelmet keltező és egyben behatoló, interpenetrációt végző, fölszakító hatalmát demonstrálhatja. A megakasztás, a kommentár, az anyag *metapillanatainak* megjelenése – miközben a verstest egzakt fogalmi részeként határozható meg – jelzi a memória és az értelem materiális széttartását.

*Egyszerre felgyorsul az egész.
Tekersz vissza, az ismétlés
legyengít és szétszaggat.*

*Hogyan nézek majd tükörbe,
ha ezek után futni hagylak.
Nincs alternatív vég.
(Sziklák szeme [1])*

18) *nem minden kaphat
pipát sorszámot dobozt bejegyzést
satírozást sárga filccel négyzetet
karikázást nyilat margón zöld színt
felkiáltójelet kérdőjelet
aláhúzást hullámos vonallal
felső indexet cédulát csillagot
(A zsánerköltészet megújítása [2])*

A *Lefolyás* ciklus tizenkilenc darabja identikusan megismétli *A zsánerköltészet megújítása (2)* mind a 19 passzusát úgy, hogy az egytől hét sorig terjedő fragmentumok mindig a következő lapon szerepelnek. Ezek a fragmentumok a *Lefolyás* során csillagozott jegyzetekkel telítődnek, amelyek optikailag nincsenek elválasztva a főszövegtől (tehát az adott passzustól). A felső indexben szereplő csillagok egy szerre jelennek meg a főszöveghez fűzött kiegészítések vagy továbbírások, alternatívák és közbevetések, esetleg parodisztikus kifordítások formájában, ugyanakkor, mivel csillagok találhatóak a jegyzetként, továbbírásként, közbevetésként, kiegészítésként (stb.) beírt textusokban is, az olvasás lépcsőzetesen omlik be, míg a végén – ha tetszik – vissza nem tér a kiinduló pontok egyikéhez-másikához, létrehozva ily módon egy kizárólag az optikai befogadás logikájával és erőfeszítéseivel működő alkotást, amely folyamatosan mozog és elsziklik.

1) *úgy kellene élni mint
(A zsánerköltészet megújítása [2])*

1)
úgy kellene élni** mint
*úgy csúszik alá a bőrülő
mintha valami trükk*** lenne
olyan... olyan magától értetődően
az időnk most talán rajtakap végre
Engem Veled in flagranti
a arcunkba nyomja a kilencset
nem lehet sokáig visszatartani**
*** CGI nyilván mi más
de Te azt szoktad mondani mégis mintha
örökre kék háttér előtt ülnénk bazmeg
****egyre gondolunk?
(a *Lefolyás* ciklusból)*

6)
*ezek darabok itt
ezek a darabok itt mintha nem lennének
eljátszhatók*
*ülünk ebben az üres** jelenetben*

*könyök a karfán így stabilizált a törzs
 élvezgetjük az elbomló testek*** melegét
 amit kiad
 **eret rágni át zsigert tépni
 ahogy szokás hasfalban dagonyázni
 vékonybelet ujj köré csavarni
 ütőérből nyakláncot kötni****
 ujjbegyekkel epét fagyasztani
 mirigyeket dörzsölni szét
 szájjal szemmel füllel orral*****
 felfogni a test kibomló melegét
 arcot beletartani
 aztán mikor végleg összekeverhető lesz
 minden mással kézfejjel
 lebúzni a szájról a vér babját
 a maradék dzsuvát
 kivikszolt padlóra köpni egyet
 igen így tenni
 *** „Fedezze fel újra a testét!”
 ****de mi lenne a medál? a szív?
 *****Babits Mihály: Éhszomj
 (a Lefolyás ciklusból)*

A *Lefolyás* darabjainak olvasása nemcsak a testről, illetve a borzalmasról, a terrorizáltról való beszédet¹² teszi parodisztikusan tárgyává – hiszen a nyelv még elviekben sem azonos a testtel –, hanem a vershagyományt, a líra médiumát is. A nyelvi ugyan nem azonos a test(i)vel, azonban optikai-materiális grafémák sorozatából áll, amelyek meghatározott nyelvtani-szemantikai sorrendben követik egymást; a darabokat, egységeket szétszedő jegyzetek viszont a mentális szótárunkkal egybeeső pontokon iktatnak be hol továbbírt, koherens szöveggkomponenseket, hol idézeteket, amelyek a korábbi, megbízhatatlan lírai megszólaló állításával szemben – e helyütt legalábbis – kurziválva vannak. A korpusz darabjai mindenütt optikai reflexiót hajtanak végre, amire az olvasást is rákényszerítik, a költészet hangzó médiuma vizuális effektussá alakul. A nyomkeresés, az értelem helyreállításának látvány és matéria által irányított műveletei, a nem szövegszerű textuális jelek (indexek, hivatkozásokat jelölő jelek, emlékeztetők, tipográfiai megkülönböztetések) helyei az új filológia dilemmáira emlékeztetnek olyan mediális környezetben, amelyben nem(csak) a roncsolódott textus helyreállítása vagy (szöveg és jelentés)változatok létrehozása irányítja az olvasó tekintetét, de annak említett embertelen vagy nem-hermeneutikai tapasztalata is, hogy a transzmediális képződmény közlés- és kifejezőerejének számba vehetősége akár kudarccal is végződhet. A filológus szövegmunkája ennél fogva az olvasás munkájának változó feltételeire reflektál, vagyis költészettörténeti vonatkozásokkal és belátásokkal szembesül.¹³ A vers határainak fölbontása, valamint az anyag olvashatóvá tétele az emlékezet szilánkjainak allegóriájaként fogható fel, a test részeinek kifordítása, a belső külsővé

tétele ugyanolyan folyamata, lefolyása a memóriának, mint az alanyiség vagy a szerelmi költészet diskurzusának egzakt, de hasonlóképp látványos beíródása (a *Lefolyás* konstrukciói közt materiális-mediális hiperbolaként például szonettforma vagy elégia is fölbukkan).

„Hisz a szemekbe mégiscsak belevés / valami, ami talán sose én vagyok.”

Említettük, hogy a tekintet kétirányúsága – retorikai/pragmatikai alany, illetve megszólított, továbbá olvasó/néző, szöveg/könyv/film –, valamint ennek a kétirányúságnak a megtöbbszöröződése a beszéd és a kép emlékezetmunkáját hívja elő, még ha annak a feledés, például a költészet hagyományos médiumának felejtése is az egyik komoly tétje és következménye. Az én mint centrális alakzat az olvasás során talán éppen ezért az alanyiságnak csupán a diszkurzív-poétikai effektusait képes fölidézni, hiszen ha igaz az, hogy „csak a kommunikáció kommunikál” (és nem az ember),¹⁴ akkor a verseskötet megértésre szoruló aspektusait az anyagi-technikai-virtuális hordozók felől lehet körvonalazni. Az „én” legalábbis – innen nézve – ezek mediális összefüggései közt alkotható meg, következésképp nem létezik e szövevényes közvetítési szisztémán kívül, illetőleg előtte. Hogy mindennek költészettörténeti egyedülállósága milyen távlatosabb eredményekkel kecsegtet a szubjektum humán tudományi, antropológiai vagy kultúrkritikai távlatait illetően, azt a médiumok gyorsan változó hatáseffektusa tekintetében nem könnyű megítélni, annyi azonban bizonyos, hogy a kötet versei nem keletkezhetek volna e tapasztalat híján, amint az is, hogy az „ember” vagy a „történelem” írott-diszkurzív komponenseinek analízise a technológiai médiumok története előtt befejeződik, miként arra Kittler utal Foucault archeológiai vizsgálódásai kapcsán.¹⁵

A *Horror klasszikusok* meghatározó sajátossága, sőt tapasztalata tehát, hogy a tömeg-, zsáner-, illetve szerzői filmekből kölcsönzött tematikus és képi világ nem csupán a műfaji emlékezetet mozgósít(hat)ja, de a lírai közléshez való viszonyt szintén átalakítja. Mindez kétirányú játékot jelent: egyfelől – látszólag – az olvasás tétjévé avatja a konkrét előzetes ismereteket mind az egyes darabokat, mind a műfaj jelenetetését és vizuális világát illetően, másfelől – ettől eltekintve – a versek textualitására irányítja a figyelmet akkor, amikor mediálisan a képet „fordítja”.

Azt hiszed, mindent láttál.

*A sivatag elég méretes, bármi akadhat,
babahaj, bányászbarakk,
naptej, csecsszopó mutáns,
szószerint, vetített naplemente,
kinnfeledt nyugágy
stb.
(Sziklák szeme)*

sa a döntő, hogy még a filmet vagy a filmezettséget reflektáló momentumok is inkább a képek olvashatóságáról (nem pedig a nyelv „képiségéről”) beszédesek, legalábbis ami a látáshoz és a megértéshez való viszonyt illeti. A fent idézett strófa emlékezetbe idézheti például Ady Endre híres versének (*Óh, furcsa élet!*) középső szakaszát, amelyben a névhez köthető jelölt egy felsorolás részévé válik:

*Be jó, hogy valaki majdnem kell,
Be rossz, hogy én egy tréfa,
Hiúság, Ady, senki sem vagyok,
Csak egy ötlet,
Egy fogás néha.*

Az „Ady” jelölő öt különböző instancia közé illeszkedik, amelyek közt ugyan a szó, illetve betű szerinti jelölő hozzávetőlegesen a vers (szemantikai sorrendjét illető és optikai) centrumában helyezkedik el, minőségét mégsem lehet pontosan és egyértelműen megadni: hol viccként tételeződik („tréfa”), hol fölnagyított, kizárólagos figuraként („Hiúság”), máskor viszont „senki” vagy nem permanens módon valami, ami nem öltött végleges alakot („ötlet”) – továbbá trükk, csel, megoldás és alkalmazás: „fogás”. Utóbbi természetesen a „fogódzó”, „kapaszzkodó” értelmében szintén jelentéssé válik, azaz a jelölősor darabjainak egyenrangúsága közt akár központiként is meghatározható: ott is van, illetve nincs ott. A *Sziklák szeme (1)* mind optikájában, mind nyelvtani-retorikai alakítottságában fölidézi Ady klasszikusát – ilyenként látható, hogy nem csupán horror klasszikusok léteznek: előzményként számolni kell e „klasszikusok” gyűjteménye számára a „klasszikus” fogalmának médiumközi átjárhatóságával. A sivatag exponált terében elférő holmik – „bármilyen akadhat, / babahaj, bányászbarakk, / naptej, csecsszopó mutáns, / szószerint, vetített naplemente / kinnfeledt nyugágy / stb.” – ugyanúgy a véletlenszerűség vagy az esetlegesség felől koncipiálódnak, az instanciák egyenrangúságának hatását keltik, mint Ady versében. A szcenika ugyanakkor a *Sziklák szeme* című film első részét idézi, a kamera a „sziklák” szemeként pozicionálódik, kívülről, a nem látható szférájában. Ez a tekintet pedig egybeesik a nézőével vagy az olvasóéval. A megfigyelő, amint végigpásztázza a jelenetet, a versben az „Ady” jelölőhöz hasonló önreferenciális mozzanatot érhet tetten, hiszen a „szószerint” literális játéka igazolja is egy már fiktív epikus világ kellékeit, de azzal szemben a vers szavainak optikáját-matériáját legitimizálja. (Mindezt erősíti a „vetített naplemente” művisége, valamint e mesterségesként előállított fenomén kétirányúsága: a vetítés az epikus világ része, ám annak alkotóeleme is lehet, összerosva-fölcserélve beszélő/szereplő és hangot kölcsönző/olvasó helyzetét.)

A *Horror klasszikusok* darabjaiban ráadásul a filmek szcenikájába – helyenként a történet ívébe – illeszkedő lírai közlés nem annyira a film esztétikai tapasztalatát, mint inkább jelenet és asszociációs mező feszültségét közvetíti, pontosabban e feszültséget tölti ki olyan közlésekkel, amelyek jellegzetesen az én és másik viszonyára vonatkoztatják a szabad asszociációs teret. Ez lehet az oka – többek közt – annak is, hogy e versekben egyrészt a személyes megszólalásmód dominanciája a kötetlenebb, hétköznapi beszéd regisztere felől képződik meg, másrészt a lírai

alany ön- és világertelmezése a képek „olvashatóságának” értelmében mindig túl is lép az aktuálisan a vers terébe vont film (és annak médiuma) szemhatárán.

Ha pedig a lírai közlések túlmutatnak a képek „olvashatóságán”, de az asszociációs mező előtti filmes reflexiókat sem vonják ki az értelmezés játékeréből, úgy a *Horror klasszikusok* líraiságát az a befogadói magatartás körvonalazhatja, amely észleli és játékba hozza a megengedhető utalásokat (tematikus-képi és narratív értelemben úgyszintén), ám egy megváltozott, intermediális *effektusokkal* is élő, ugyanakkor textualitásával kitüntetett versbeszéd által lépteti be az olvasót a hagyománnyal és műalkotással folytatott dialógusba. Hogy mindez maga mögött hagyja-e az iróniát vagy annak másfajta minőségét teremti meg – mint főntebb *A zsánerköltészet megújítása (2)* és a *Lefolyás* ciklus kapcsán rámutattunk –, az attól az olvasói aktivitástól is függ, amely egyensúlyban tarthatja a beemelt és átalakított kontextusokat. Így például *A lény* címet viselő darab az azonos című film szcenikájának profán szeretkezésbe való átírásával („Pedig már testem része voltál / s a rettenet, a francba, / fekete lyukként szippantott ki. / Leváltak a finom hárttyák, a félkész szövetek, / így hagytál ott, / megroncsolva engem gyávaságodban.”) olyan ironikus fordítássá, asszociációvá, illetve magánbeszéddé válik, amely a többszörös regiszterkeveréssel egyszerre más és más olvasói elvárásnak tud úgyszólván megfelelni.

*Az orrodig sem látsz. Csak vaksötét, tele a láthatatlannal.
A nyelv, gondolod, az majd megoldja, elkeni az egész tablón,
ha közben elharapod a zsibbadt részt, már nem számít.*

Így az *Ismétlés (2)* című versben.

*Ami másfél óránál több,
neked az már a semmi.
Szemeid az üres teret kémlelték,
a buckás széleket,
azt gondoltad, ez már így kívül fekszik.
Kívül a térerőn, természetesen.*

Így pedig a *Sziklák szeme (1)*-ben. Előbb a látástól és a látványtól való megfosztottság képezi a horror alapját, amelyet a nyelv közvetít, a nyelv azonban zsibbadt húsba harap; a darabok játéka ez, amelynek a torzulás, a deformáció ad formát. Utóbb a reflexív tekintet keretezi a képmezőt, mint a *Sziklák szeme* című filmben a sivatagot pásztázó távcső, midőn a képernyőn kívül rekedt néző föllélegzik, mert az utolsó lány, a *final girl* megvívta harcát az emberi torzókkal. Valaki azonban őt is figyel, és ez a tekintet, miként említettük, egybeesik, de nem föltétlenül azonos a néző tekintetével. A vers díszletterének alkotottsága, a műviség reflexiója és a költemény materiális optikája vetül egymásra, a filmes emlékezet a vers terébe íródik és fordítva. „Képzeteletileg – írja Barthes –, imagináriusan a Fotográfia (az intenció szerinti) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemé (spectrum) válok.”¹⁶

„Take a look inside the horror” – ezt a belső horrort tessék elképzelni, a *horror* belül. Azokat a *darabokat*, amelyek, akár e gondolat kísérletben az egészként tételezett és nyomtatott versek a kötetből, szétszakítva és különböző helyeken bukkantak föl, csakúgy, mint Jigsaw puzzle-jei és a *Fűrész* történet számai, hogy az optikát és a matériát a memória és a szem működésének logikája felől igyekezzék megragadni.

*Szemet adtál nekem, hogy lássalak.
Igaz, sokáig csak a pergő vért néztem,
a kapkodó orvosokat,*

*aztán életlen arcod egy kirakatiúvegen.
(A szem)*

Ha, tesszük hozzá, létezik egyáltalán technikai, sőt technológiai értelemben az arc; vagy csupán a szem és a száj, amelyek felvillantják és megmutatják a médiumok zörejét.

JEGYZETEK

1. Chimaira, *Chimaira*, Roadrunner Records, 2005.
2. Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 2000, 30–31.
3. Kalligram, Pozsony, 2010. A borítót Hrapka Tibor tervezte.
4. H. Nagy Péter, *Hagyománytörténet. A „szlovákiai magyar” líra paradigmái 1989–2006.*, AB-ART, Pozsony, 2007, 49–50.
5. Buñuel klasszikusában, *Az öldöklő anygában* például az a fölismerés vezet a szobából történő szabaduláshoz, hogy a társaság valamennyi tagja véletlenszerűen megismétli a térben elfoglalt előző esti pozícióját, amelynek értelmében bizonyos cselekvéseket az azonosság helyzetébe való (akaratlan) belépést követően akarattal meg kell ismételni. A fölszabadító hatás nem marad el, a térváltoztatásban eladdig korlátozott testek pedig oly módon válhatnak ismét a szabad akarat végrehajtóivá, miként – az allegorézis értelmében – a szabad akarat veti le ideológiai béklyóit a test és a tér újonnan nyert különös tapasztalata által.
6. Lásd többek közt Jerome J. McGann, *Szövegek és szövegiségek*, ford. Danyi Gábor = Déri Balázs – Kelemen Pál – Krupp József – Tamás Ábel (szerk.), *Metafilológia 1.*, Ráció, Budapest, 2011, 47–61, 56–57; George Bornstein, *Hogyan olvassuk a könyvdalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. Vince Máté = *Metafilológia 1.*, 81–117. Utóbbi szerző a „könyvészeti kód” jelentőségére, jelentésképző szerepére hívja fel a figyelmet az új (meta)filológia és a hermeneutika aspektusaiból.
7. Friedrich Kittler kifejezése, lásd *Signal – Rausch – Abstand*, = Uő, *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 217–218. Lásd még Kittler, *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.
8. „Film és irodalom ilyen radikális, véletlenszerű találkozásának viszont számos következménye lehet a versek befogadása és értelmezése során. A két szemiotikai rendszer keveredése okán minden jelszerűvé, értelmezhetővé válik: jelenetek, kameramozgások, szó szerinti és metaforikus jelentések, s gyakran a megszólalás pozíciójának azonosítása is kétséges. A technikai nyelv pedig a beszélő szubjektum önértelmezésének szótárává alakul.” Gaborják Ádám, *Horrora akadva. Adaptáció, ismétlés, kísérleties Vida Gergely Horror klasszikusok című könyvében* = Apertura, <http://apertura.hu/2011/tel/gaborjak>, 2011.
9. „Akár a gyilkos, a szubverzív nyelv is belevés, nyomokat hagy, sebeket ejt a szubjektumban azáltal, hogy lehetetlenné teszi a beszéd eredetét és az én azonosságát. Ennek következtében mindig az én és a nyelv bizonytalanságaival és határaival szembesíti az olvasót.” Uő. Térbeli metaforáink tréfája, hogy a *szembesüléshez* látószervünket kell használni, jöllehet az értelem munkájáról van szó.

10. Természetesen itt szintén a cím prefigurálja a versvilág értelmezhetőségét, jóllehet annak kellei nélküle is földézhetik Romero klasszikus alkotását. A kötet mint gyűjtemény értelemléteége így tekintve is „diszjunktív”, ugyanakkor a gyűjtemény etimológiája szerint egybegyűjtő, rendező, rendszerző és válogató erővel bír.

11. Ehhez lásd: David E. Wellbery, *Az írás külsőlegessége*, ford. Kós Krisztina = Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás (szerk.), *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Ráció, Budapest, 2005, 416–430. Wellbery többek közt szintén Barthes *studium- és punctum*-fogalmát veszi kölcsön meglátásaihoz.

12. Horrorfilmes kontextusban a negatív jelölés határozza meg a testet, amely a torzulás metonímiája, lásd Chris McGee, *Reading the Horrible Body. The Horror Film in Context*, www.ilstu.edu/~cwmcgee/horror.htm

13. A textus anyagi környezetébe történő bevonódás élményszerűségének és az értelmező munka hermeneutikai tapasztalata kettősének történetileg változó reflexió az új filológia önértelmezésében sohasem nyugvópontra jutó kérdés, lásd többek közt Sean Alexander Gurd, *For a Radical Philology* = Uő, *Iphigenias at Aulis. Textual Multiplicity, Radical Philology*, Cornell University Press, New York, 2005, 36–55; Stephen G. Nichols, *Why Material Philology* = *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Zeitschrift für deutsche Philologie 116 (1997), Beiheft, 10–30; Barbara Johnson, *Philology: What is at Stake?* = Jan Ziolkowski (ed.), *On Philology*, The Pennsylvania State University Press, 1990, 26–30.

14. Niklas Luhmann, *How Can the Mind Participate in Communication?* = Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (ed.), *Materialities of Communication*, Stanford University Press, California, 1994, 372.

15. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, translated by Geoffrey Winthrop-Young – Michael Wutz, Stanford University Press, California, 1999, 5.

16. Barthes, *Világoskamra*, 18.

