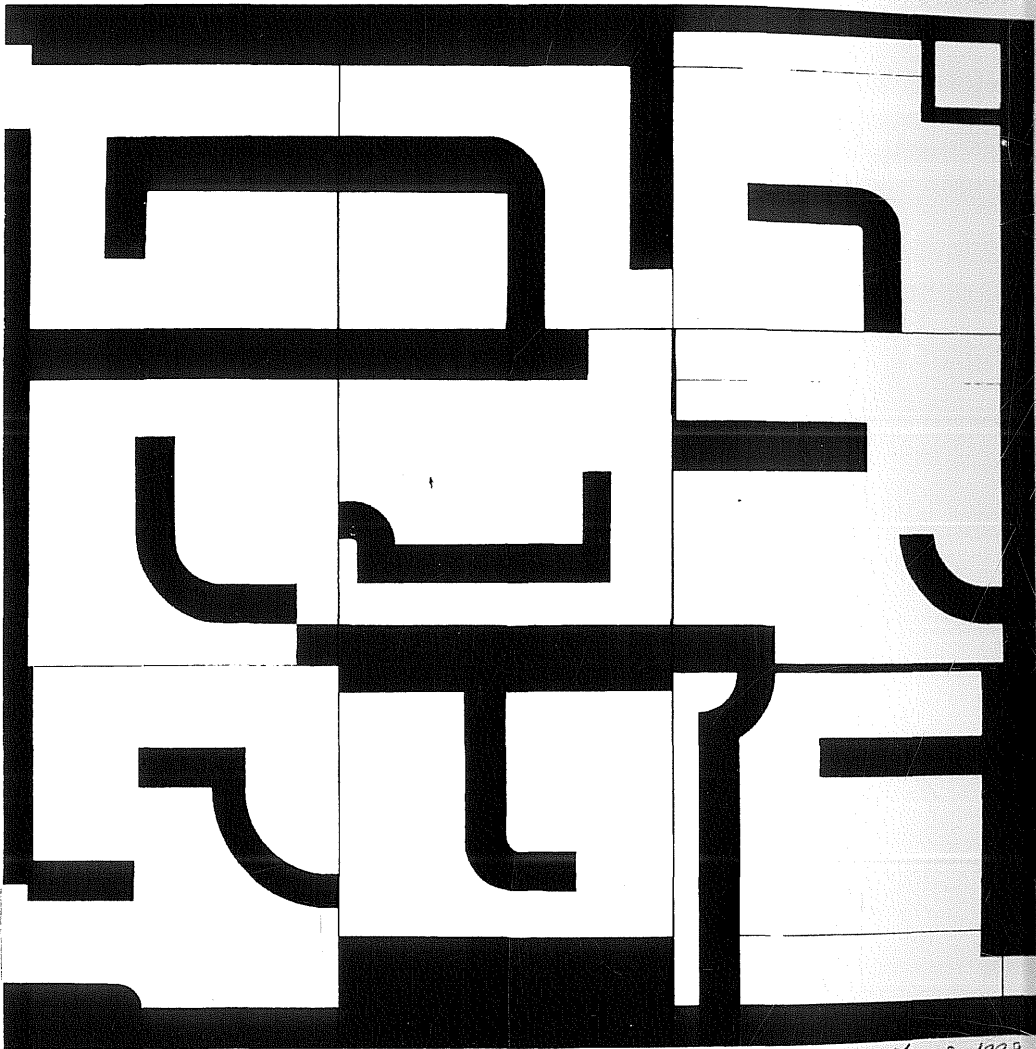


alföld

300 FORINT

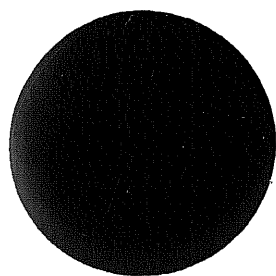


nka
Nemzeti Kulturális Alap



Konno 2 1998





alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

JUHÁSZ FERENC
VARRÓ DÁNIEL
VERSCIKLUSA

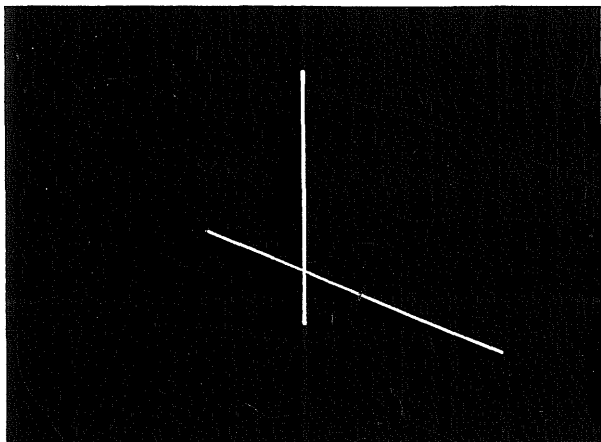
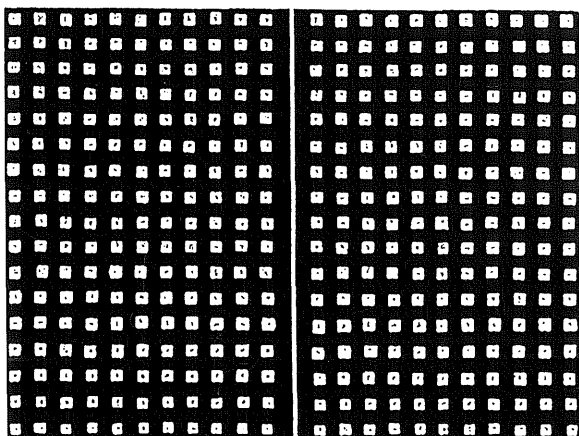
SZÁNTÓ T. GÁBOR
ZALÁN TIBOR
VERSEI

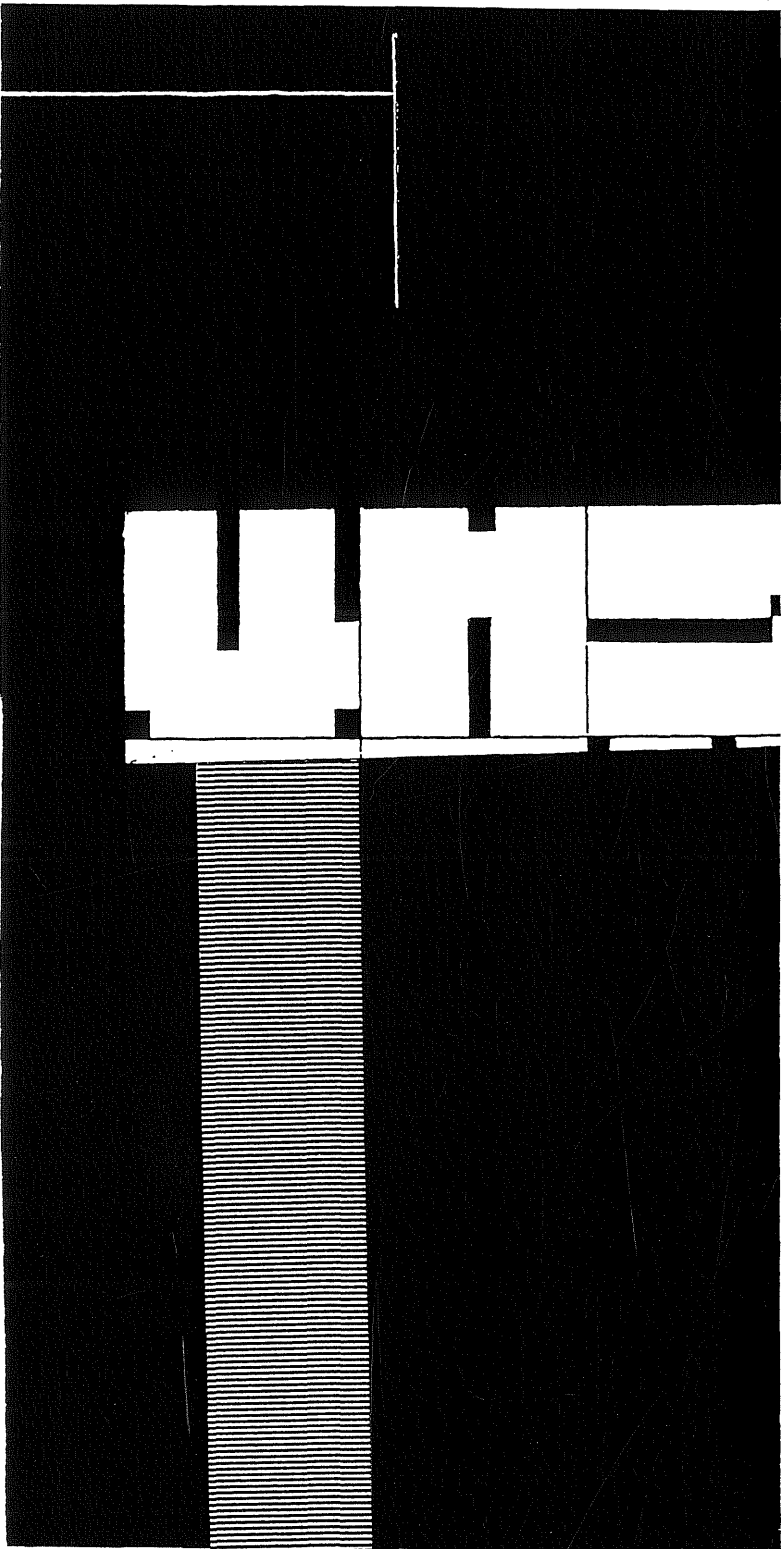
CZAKÓ GÁBOR
„MAGYAR RÉMMESÉK”

„SZÓKRATÉSZI HUZATBAN”
VAJDA MIHÁLY NAPLÓJA

„A SZÖVEGBE MINDNYÁJAN
MESSZIRŐL ÉRKEZÜNK”
NÉMETH ZOLTÁNNAL
BESZÉLGET
FODOR PÉTER

TANULMÁNYOK
MÁNDY IVÁN
NÁDAS PÉTER
ORAVECZ IMRE
PRÓZÁJÁRÓL





Koni.2/1998.

alföld

ÖTVENNYOLCADIK ÉVFOLYAM — 2007. DECEMBER

- 3 JUHÁSZ FERENC versciklusa: Vérhárfa, a rejtelem fénypontjai
16 CZAKÓ GÁBOR: Magyar rémmesék (kisprózák)
20 VARRÓ DÁNIEL versei: Levelek egy koszorúból
21 MIKLYA ZSOLT versei: Héjában a vitamin; A hatalom lebontásáról;
Mit sütsz kis; A hajlatban mindig
24 MIKÓ CSABA: A katona (novella)
29 SZÁNTÓ T. GÁBOR versei: odüsszeusz az árbochoz köti magát; egymást
rajzoló kezek
30 BÜKY ANNA: Gáz (novella)
33 ZALÁN TIBOR versei: Testek A-tól Z-ig (Hármashangzat; Lebegtetés;
Várakozás)
34 VAJDA MIHÁLY: Szókratészi huzatban (naplórészletek 3.)

középpálya

- 44 A szövegbe mindnyájan messziről érkezünk (Németh Zoltánnal beszélget
Fodor Péter)

tanulmány

- 56 SZILÁGYI ZSÓFIA: Mélységek és nyomjelek (Nádas Péter és Móricz
Zsigmond)
74 SÁGHY MIKLÓS: Az ember, aki nem látott a szemétől (A technikai képek
szerepe Mándy Iván Zoro halála című novellájában)
84 DECZKI SAROLTA: A Szajla-tapasztalat (Oravecz Imre: Egy hegy megy)
98 BENYOVSZKY KRISZTIÁN: Titok és elbeszélés (Bánki Éva: Aranyhímzés)

szemle

- 104 L. VARGA PÉTER: Nyelvhús (és a köret) (Németh Zoltán: Parti Nagy Lajos)
107 NÉMETH ZOLTÁN: Az identitás ellentmondásai (Szécsi Noémi: Kommunista
Monte Cristo)

képek

KONOK TAMÁS grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

HORVÁTH ELEMÉR, TORNAI JÓZSEF versei
BODOR BÉLA, MERÉNYI KRISZTIÁN prózája
VAJDA MIHÁLY naplója
BÁLINT PÉTER, HALÁSZ LÁSZLÓ műhelyesszéi
KARDOS ANDRÁS, SZIRÁK PÉTER tanulmányai

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
Hajdú-Bihar Megye Önkormányzata,
a Nemzeti Kulturális Alap
és a József Attila Alapítvány támogatásával*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debrecen.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
BORBÉLY SZILÁRD
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

Vérbárfa, a rejtelem fénypontjai

1.

*Én, a bonyolult fénybetű,
szövedékláz embertest-szerkezet
a forró jégüveg híg mélyén lebegek,
mint a könnyű kocsonya-levelek,
bitem a mindenség szívébe vezet.
És őriz nappalom és estém.
Vágy-lebegésem amőba, egysejtű.
Kinövéseim vonaglás-takonyborgok,
Bajszok, kacsok örvényeként forgok.
S a láng-lét lapos vízcsöpp-testén
pöfögő zselé-kráterek.
Mézviasz-anyagában lüktető buborék-szívek.
Látás-nélküli hólyag-szemek.
Atom-milliárd örvényhús élő bélyegek.*

2.

*A gyászból az ének kivirágzik,
a végtelenből az ének kivirágzik,
a sejteleből az ének kivirágzik,
a hűségből az ének kivirágzik,
a sárból az ének kivirágzik,
a bűn-korsóból az ének kivirágzik,
az űr-sötétből a fénypók kimászik,
mert hite van az üdvözülésben.
Tudják, akik érik:
a hűség-éjből az ének kivérzik
a vértűz verőérből a megmaradás kivérzik.
Tudja az idő, hogy neki még kalászként érni kell.
S vacog a csöndtől,
az éhségtől az ember, mintha csecsemő bömből.
Mert gyötrelem-ágyából izzadtan kikel,
hisz lenni, élni, tenni, vágyani, ölni kell,
s kábultan támolyog a hajnali vérben
az ébredés-télben,
hogy könnyítsen magán
a halállal-telt magány,
mint a reggeli vizelésben, ürítésben.*

Az ember, aki nem látott a szemétől

A TECHNIKAI KÉPEK SZEREPE MÁNDY IVÁN ZORO HALÁLA CÍMŰ
NOVELLÁJÁBAN

Hogy Zoro tragédiája szoros összefüggésben áll szemének, látásának működés-módjával, már a mozigépész által elmondott történet előre utaló felvezetéséből is kiderül: „A szemével kezdődött az egész – szólalt meg valaki a fiú mögött”. És valóban a vizsgált szöveg története tömören összefoglalható úgy, mint Zoro látásának váratlan, és gyorsan lezajló romlása, mely fura „vaksághoz” vezet, amennyiben vaknak tekintjük azt az embert, „aki üvegszemmel hagyta el a kórházat”. Fura, mert fiziológiai értelemben nem feltétlen tekinthető a szóban forgó állapot vakságnak, ugyanis mikor Zoro „tétova mozdulattal nyúlt egy levél után”, akkor nem valószínű, hogy a hulló falevél hangja vezeti mozdulatát, vagy amikor a filmstúdióban megismeri az új Zorot, akkor sem tapogatással, hanem látással szerez tudomást a döbbenetes hasonlóságról. Eszerint a szemműtéteken átesett Zoroval kapcsolatban teljes vakságról nem beszélhetünk, hiszen vannak dolgok, amiket lát, és vannak, amiket nem – vagy *továbbra sem* – lát. Ha viszont nem megvakulásról van szó, akkor mennyiben változik Zoro látása (már amennyiben változik), és mik e változás kezdő és végpontjai? Mitől kezd el romlani Zoro szeme, és miért nem segítenek rajta a műtétek?

Zoro látásának romlása lényegében akkor kezdődött, mikor felesége, Dalma Dagmarson odaállt elé, „a szemébe nézett”, és így szólt: „Mi nem élhetünk többé együtt”. Ekkor válik ugyanis bizonyossággá, hogy mégiscsak igazak voltak a rágalmak, melyek szerint feleségét elcsábította Huru, a „derék cimborá”. A „szemébe nézett” kifejezés utalhat arra, hogy a leleplezés egyben Zoro látásmódjának is szól, mely a Huru által létrehozott látszatot igazságnak vélte, és nem gondolt a manipuláció lehetőségével. Dalma vallomása *felnyitja* Zoro szemét, és ennek következtében rettenetes fejfájások kezdik gyötörni, és ha „éppen nem dolgozott, lehúzott redőnyök mögött feküdt, borogatással a homlokán [...] A szeme pedig gyengült, egyre rosszabbul látott”.

Dalma vallomását megelőzően Zoro látásmódját olyan realizmus-elképzelés hatja át, mely a látásélményt összekapcsolja az igazság fogalmával. Igaznak véli ugyanis, amit derék cimborája, Huru mutat neki, nem számol barátja valóságot átrendező mesterkedéseivel, és a saját látószervét is megbízható eszköznek tekinti. Mondhatni, mintegy kiiktathatónak véli a látás érzékszervünk közvetítő voltát, és az anyagi világ és a róla alkotott mentális kép strukturális hasonlóságát feltételezi. Vagy W. J. Thomas Mitchell szavaival: „abszolút szimmetriát és hasonlóságot posztulál az elme és a világ között; valamint határozottan állítja a tárgy és a kép, a világ jelenségei és az elmében vagy a grafikus szimbólumokban található reprezentáció közötti pontról pontra való megfelelés lehetőségét.”¹ Az érzékszervei által közvetített világtapasztalatában nem kételkedik, és fenntartások nélkül elhiszi hogy Huru

hűséges barátja, jóakarója (még a névtelen leleplező leveleket is eldobja, összetépi), illetve hogy Huru szereti a gyerekeket, és pénzt küld az édesanyjának.

Zoro filmalkotásait is ebben a szellemben készíti, hiszen valójában nem *rendezi el* előzetesen a rögzítendő látványt, hanem a forgatás alatt mindvégig a kamera kezelői oldalán marad: „Zoro bebújt a fényképezőgép sötét kendőjébe [...] Zoro talán ki se bújik a gépből”. Huru az, aki a látványt manipulálja, a felvevőgép számára előrendezi: „Huru pedig a strand hölgyeit igazgatta a gép előtt”; Huru „egyébbel se törődik, csak a lányokkal. Az egyiknek megigazítja a karját, a másiknak az állát, és közben házasságot ígér. Könnyen lehet, hogy Huru nem is egy lánynak ígér házasságot. Könnyen lehet, hogy Huru az egész strandot megszedíti.” Látható, Huru manipulálja a látványt, Zoro pedig ezt a felvevőgépével valós tényként rögzíti, vagy legalábbis nem lehet tudomása arról – hiszen „ki se bújik a gépből” –, hogy mi az, amit elrendezett számára „derék cimborája”, és mi az, amit nem. Ha a Zoro látásmódjához igazodó filmkészítés esztétikáját akarjuk jellemezni, akkor olyan világrögzítő modellt kell elképzelnünk, amelynek legfőbb jellemvonása, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra (ez esetben a celluloid szalagra) képes átvinni. Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a mozgókép alapját adó fotóeljárásban André Bazin, Roland Barthes, és részben Sigfried Kracauer is. Az említett szerzők úgy vélik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, mintegy önmaga médium voltának felszámolásával, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. E gondolkodásmódot segítségül hívva a továbbiakra vonatkozóan így fogalmazható meg a kérdés: valóban maradéktalanul alkalmazhatóak az imént megnevezett teoretikusok nézetei a vizsgált novella, és ezen belül is Zoro filmkészítési eljárás módjának elemzésekor? Illetve: vajon ténylegesen felszámolja-e magát a mozgókép médiuma a Zoro által létrehozott filmekben?

E kérdések megválaszolásához legelőször is tisztázni kell, hogy mit tekint a szövegvilág az ábrázolás, megjelenítés médiumának. A képrögzítés motívumainak tanulmányozásakor olyan tárgyakat vehetünk számba, mint „fényképezőgép” (vagy ennek rövidebb alakja: „gép”), előhívott „(fény)képek”, „vetítőkamra”, és „a filmhíradó gépe”. Ha a „valóságábrázolás” ezen eszközeire tekintünk, akkor lényegében a képrögzítés (és bemutatás) tárgyi feltételeit ismerhetjük fel bennük: a kamera mint a rögzítés eszköze, az előhívott negatívok, vagyis a film(szalag) mint a rögzített anyag hordozója, és a vetítőterem, amely a rögzített anyagot láthatóvá teszi. E motívumok vizsgálata mégsem árulkodhat Zoro képrögzítési elképzeléseiről, mert e képpalkotó eszközök különböző szövegvilágbeli személyekhez tartoznak: a fényképezőgépet Zoro kezeli, a vetítőfülkét a gépész uralja, a filmhíradó kameráját pedig Huru irányítja, manipulálja. A látványközvetítés tárgyainak vizsgálata ebből következően nem bíztat sok eredménnyel (legalábbis a feltett kérdések megválaszolásakor), ellenben ha megvizsgáljuk azokat a szövegrészeket, melyek a Zorot magukban foglaló terek fényviszonyait jellemzik, akkor érdekes, megfontolásra méltó rajzolatot vehetünk észre: „Zoro belebújt a fényképezőgép sötét kendőjébe [kiemelés tőlem: S. M.]” (ahonnét – és ezt már fentebb idéztem – valójában ki se bújik a forgatás alatt); majd Huru lelepleződése után, Zoro, amikor nem dolgozott, elsötétített szobában, „lehúzott redőnyök mögött feküdt”; aztán a szemműtét

előtt „Bevitték egy *sötét* szobába [kiemelés tőlem: S. M.]”; utána pedig bekötött szemmel „feküdt az *elsötétített* szobában [kiemelés tőlem: S. M.]”. (Talán még e gondolatkörbe sorolható a műtét után hordott „sötét szemüveg” is, mint olyan eszköz, amely sötét környezetet biztosít a szem számára.) A forgatást Zoro mindvégig a fényképezőgép sötét kendője alatt tölti, ahová csak a gép kémlelőnyílásán keresztül jut be némi fény. A szöveg ezt a viszonyt tovább fokozza, mikor külső – belenéző – pozícióját metonimikus felcseréléssel belsővé teszi, és Zorot gépben tartózkodó személynek mutatja: „Zoro talán ki se bújik a gépből”. A gép részévé válik, amely lokalizáció, a fényképezőgép mechanikáját figyelembe véve, annak „sötét kamrájában” képzelhető el, ahová csak egy kis résen – az exponálási időtől függően – az objektívon keresztül juthat be a kinti fény. Dalma megrázó vallomása után Zoro megpróbálja ezt a látásmódot metaforikusan kiterjeszteni azokra a szobákra, helyiségekre, melyekben az ideje nagy részét tölti. „Sötét kamrákká” változtatja őket, ahová csak réseken keresztül juthat be a fény. Úgy is értelmezhető ez a metaforikus kiterjesztés, mintha Zoro fenn akarná tartani azt a látásmódot, melynek modellje a „gép” mechanikájával írható le, és amelyhez viszonyítva az ő megfigyelői helyzete benne-létként adható meg. Ha e modellt általánosan akarjuk jellemezni, akkor három összetevőről biztosan beszélhetünk: egy sötét kamráról, egy résről, nyílásról, melyen keresztül a fény a sötét kamrába érkezik, és egy szubjektumról, aki a fény alakzatait érzékeli. E modell szinte pontos strukturális megegyezése alapján lényegében a camera obscura modelljével állítható párhuzamba, melyet Descartes *La dioptrique* című művében így jellemez: „Tételezzük fel, hogy van egy zárt kamránk, amelyen egyetlen nyílás van; egy üveglencsét helyezünk a nyílás elé úgy, hogy mögötte egy bizonyos távolságban fehér lepedő van kifeszítve olyan módon, hogy a kinti tárgyakról érkező fény képeket formál ezen a lepedőn.”² Hogy Zoro „gépben” (*in camera*) léte a sötét kamra XVII. századi strukturáját és ismeretelméleti megközelítésmódját idézi fel, az nem véletlen, hiszen a fényképezési eljárások gyökerét szerkezeti hasonlóságuk miatt a legtöbb elméletíró éppen a camera obscura képalkotási eljárás módjában lokalizálja, és olyan történelmi fejlődés kezdőpontjának tekinti, mely a reprezentáció egyre valóságosabb módjait képes létrehozni.³ Ha Zoro látásmódját a camera obscura használatjának valóságmegismerő helyzetéhez hasonlítottuk, akkor felmerül a kérdés, mi jellemzi e felhasználót, vagy ha tetszik, a camera obscura szubjektumát?

Amennyiben a camera obscura mechanikai sajátosságaiból indulunk ki, akkor legelőször is feltűnhet a camera által létrehozott, vászonra vetülő kép, és a megfigyelő szubjektum különválása, vagyis a megfigyelő alapvető elkülönülése a reprezentációtól. Jonathan Crary, aki *A megfigyelő módszerei* című munkájában kimerítő alaposággal vizsgálja a szóban forgó problémakört, „sötét keretei közé bezárt és független” megfigyelőként határozza meg a camera obscura szubjektumát, akit a sötét kamra individualizációs művelete egyfajta aszkézisre kényszerít, a világtól való visszavonulásra ösztökél, hogy „ezen keresztül az ember a most már »külső« világ sokrétű tartalmaihoz való viszonyát szabályozhassa, és megtisztíthassa.”⁴ A „külső” ez esetben azt a világot jelenti, ahonnan a fény a falba ütött kis lyukon keresztül a kamrába érkezik. Ebből következően a camera obscura szubjektuma nemcsak a vászonra vetülő képtől, hanem a „kinti” világtól is elkülönül. A falra ve-

tőlő ábrán kívül a kép létrejöttét is megfigyelheti, magyarul úgy van jelen, „mint az objektív világ mechanikus és transzcendentális reprezentációjának testetlen tanúja.”⁵ A kép rajta kívül keletkezik, vagyis elege kizárt, hogy a megfigyelő a reprezentáció részének tekintse saját pozícióját. Crary idézett művében meggyőzően bizonyítja, hogy a sötét kamra a 17. és 18. században a filozófiai beszédmód meghatározó metaforája, mely a tapasztalatszerzés és érzékelés mintaadó modelljét jelöli.⁶ Tekintsük például az egyik leghíresebb camera obscura leírást Locke *Értekezés az emberi értelemről* című munkájában: „a külső és belső érzékelésen kívül nem ismerek más bejáratot, melyen át a tudás bejuthatna az értelembe. Amennyire meg tudom tehát állapítani, csupán ezeken az ablakokon keresztül hatolhat be fény ama sötét szobába. Mert úgy gondolom, az értelem nem csekély mértékben hasonlít egy olyan dolgozószobára, amely teljesen el van zárva a napfény elől, eltekintve néhány apró nyílást, melyeken át kívülről a szemnek szánt képmások, avagy külső ideák belépnek; s ha lennének ilyenén képek, melyek egy afféle sötét szobába érkeznén, meg is maradnának ott, és szép rendben el is helyezkednének, hogy adandó alkalommal megtaláljuk őket, akkor mindez szerfölött hasonlítana az emberi értelemre, már ami a látás tárgyait s a róluk alkotott ideákat illeti.”⁷ A sötét kamra idézett, metaforikus használatában a megfigyelő szerepét az elme kapja, mely a kívülről jött látásélményeket ideák formájában tapasztalja meg, vagyis a példában kauzális viszony létesül a „látás tárgyai” és az „ideák” közt.⁸ (Az „ideák” a camera obscura vásznára vetülő képpel rokoníthatók.) Az utóbbiak ugyanis az előbbiek okaként léteznek csupán, a külső a belső előidézője, a folyamatot pedig az elme felügyeli, mint „testetlen tanú”. Látható, a külső és belső élesen elválik egymástól, a megfigyelő pedig úgy tekinti a belsőt – a példában az ideák világát –, mint egy önmagán kívüli mezőre eső vetületet. A szem elkülönülése a létrejövő képtől a látvány uralhatóságát implikálja, és ezáltal azt sugallja a (szemet birtokló) megfigyelőnek, hogy létezik az az egyetlen pont, amelyből a látszólagos rendetlenséget harmóniába lehet rendezni.⁹ A szem és a belső kép elkülönítése olyan jellemvonása a sötét kamrának – állítja Crary –, mely által megtestesülhet az ember pozíciója az Isten és a világ között. „A camera obscura a természet törvényeire (optikára) épül, de egy természetén kívüli síkra exponálva Isten szemének megfeleltethető kiváltságos nézőpontot kínál. Inkább egy tévedhetetlen metafizikai szem ez, mint mechanikus szem.”¹⁰ A vászonra kivetülő kép – vagy Rorty terminusával – a *tábla* megfigyelése egy *külső* nézőpontból mint a látvány fókuszából, ahonnt minden elrendezettnek látszik egy másik, sokat vizsgált problémakört is megkerülhetetlenné tesz, mégpedig a geometriai, vagy más szóval a centrális perspektíva jelenségét. A centrális perspektíva kidolgozásának előfeltétele ugyanis, hogy létezik egy kiemelt nézőpont, ahonnt a látás tárgyai – a geometria törvényeinek megfelelően – elrendezettnek, vagy ha tetszik, strukturálnak látszanak, és ezáltal azok a megfigyelő számára átláthatónak és uralhatónak tűnnek. A centrális perspektíva felkínálja azt a nézőpontot, amelyből a világ fenyegető kaotikussága mégis harmóniába rendezhető (akárcsak a *táblán* a világ dolgai). Amennyiben a reneszánsz perspektíva néző szubjektumát a camera obscura megfigyelőjével rokonítjuk, akkor olyan pozíció áll elő, melyet Crary a „tévedhetetlen metafizikai szem” fogalmával határoz meg. Ez a látványtól elkülönülő szem az egyetemesen érvényes igazsá-

gok megértésének képességét hordozza magában, és így – szubjektivitást kizáró – objektív képet tud alkotni a világról.¹¹ Röviden: a camera obscura szubjektuma olyan független megfigyelőnek tekinthető, aki képes biztosan (objektíven) elhatárolni a képet és a tárgyat, továbbá képes a külső tárgyat és a belső reprezentáció közti viszonyt rendben tartani, és „rátekintő” helyzetéből következően megnyugtató harmóniába rendezi és uralja az elé táruló látványt. Amennyiben ezeket a megállapításokat Zoro látásmódjára vonatkoztatjuk, akkor megerősíthetjük azt a feltételezést, miszerint Zoro az elméjében megjelenő látásérzeteket valóságosnak, objektívnek tekinti, melyek mintegy tükörszerű viszonyban állnak a látás tárgyaival, vagy legalábbis annak „egyetemes igazságából” részesülnek, egyszerűen mindent igaznak vél, amit lát, ezért tudja Huru oly könnyedén manipulálni. Ebben az értelemben – hogy egy korábban feltett kérdésre válaszoljak – valóban közvetlenül elérhetőnek véli Zoro a valóság igazságát, és eme leképzelése nagyban rokonítható a már említett két elméletíró, Bazin és Barthes gondolataival. Mi történik azonban Zoro látásával a műtétek során, illetve melyek azok a hatások, amelyek látszólag vakká teszik?

Volt már róla szó, hogy Dalma vallomása után kezd el rohamosan romlani Zoro szeme, míg végül műtetre kerül sor. A műtetre készülés közben „különféle üvegeket dugtak Zoro szeme elé”. Aztán a műtét után „üvegszemmel hagyta el a korházat”. A „derék cimborá” pedig az üvegszemére hivatkozik, amikor azt magyarázza, hogy miért távolították el a filmgyárból. Majd legvégül az „Üveges tekintetű” Zoro életnagyságú plakát formájában átkerül annak a kis mozinak az előterébe, ahol a mozigépész az egész történetet a fiúnak elmeséli. Látható, először torzító, vagy látáspontosító üvegeket próbálgatnak a szeme előtt, aztán pedig ezek közül egyet szem formájában a szemüregébe ültetnek. Azt is említettem már, hogy e műtét nem vezet szó szoros értelemben a vaksághoz, inkább csak Zoro látásmódjának átalakulásához. A legszembetűnőbb változás: egy üvegszem beépítése, egy külső lencse testbe illesztése. Korábbi látásmódját olyan megfigyelői pozíció határozta meg – hasonlóan a camera obscura szubjektumához –, mely a szemet elválasztotta a látványtól, és a megfigyelőt testtelenné tette. A műtétet követően azonban a szem (mint egy üveglencse) visszakerül a *testbe*, annak részévé lesz, és ez a metonimikus összekapcsolás egyben a látás *testbeli* újjászületését is jelenti. Miért fontos, hogy a látás eszköz (szem) visszakerül a testbe? A camera obscura testetlen megfigyelője kivonta magát a látvány létrejöttének mechanizmusából, így képes volt isteni pozícióba kerülni, a látvány urává válni, és ezáltal szubjektív tévedéseit kiiktatva lehetősége nyílt az objektív megfigyelésre. Ezzel szemben a testbe visszahelyezett látás egészen más megfigyelői pozíciót jelöl ki a szubjektum számára. Kiszolgáltatottjává válik a test pszichofizikai mechanizmusainak, és ezáltal elérhetlenné válik számára a világ objektív megismerésének lehetősége. Hogy miképpen változik meg a sötét kamra megfigyelőjének látásmódja, amint figyelembe vesszük szemének fizikai jellemvonásait, azt Goethe *Színtan* című művének egy részletével meggyőzően lehet szemléltetni.¹² „Egy lehetőség szerint besötétített szobában legyen az ablaktáblán egy körülbelül három hüvelyknyi átmérőjű, kerek nyílás, melyet tetszés szerint ki- és eltakarhatunk: bocsássuk rajta keresztül a napfényt egy fehér papírlapra, s nézzünk némi távolságból mereven a megvilágított körre”.¹³

Egészen idáig a sötét kamrának meglehetősen pontos leírását figyelhetjük meg. Majd így folytatja Goethe: „azután takarjuk el a nyílást, és nézzünk a szoba legsötétebb helyére: ekkor egy kör alakú tünemény lebeg majd előttünk. A kör közepét világosnak, színtelennek, némileg sárgásnak fogjuk látni, a szegélye viszont rögtön bíborszínűnek tűnik fël. Bizonyos időbe telik, amíg ez a bíborszín kívülről az egész kört beborítja, és végül megszünteti a világos középpontot [...]”¹⁴ Azáltal, hogy a nyílás letakarására szólít fel Goethe, a camera obscura „mint optikai rendszer és episztemológiai illusztráció lerombolását és tagadását teszi közzé. A nyílás lezárása feloldja a belső és külső tér megkülönböztetését, amire a camera obscura (mint készülék és paradigma) működése épült.”¹⁵ A színes, lebegő körnek, mely mindenféle színváltozásokon megy keresztül, nincsen megfelelője sem a sötét kamrán belül, sem azon kívül; ezek teljes egészében a megfigyelő testhez tartoznak, és a látás szükségszerű velejárói: „nézzünk mereven a kis színes felületre, s vegyük el egy idő múlva anélkül, hogy tekintetünket elmozdítanánk: ekkor a fehér táblán egy más szín spektruma válik láthatóvá [...] olyan képből ered, mely már *a szemhez tartozik* [kiemelés tőlem: S. M.]”¹⁶ A megfigyelő testi szubjektivitása, amelyet a camera obscura fogalma eleve kizárt, hirtelen olyan színtér lesz, amelyen a megfigyelő megjelenhet. A sötét kamra paradigmáját felváltó modern látás legfontosabb ismérvének tekint Crary, hogy az emberi test az optikai élmény aktív megteremtőjévé válik: olyan pillanat ez – írja – „amikor a látható dolgok kiszabadulnak a camera obscura időtlen rendjéből, és letelepszenek egy másik készülékben, az emberi test instabil fiziológiájában és ideiglenességében.”¹⁷ A testbe visszahelyezett megfigyelő képtelen elkülöníteni a látás „valódi” tárgyait és saját elméjének kreatúráit. Ennek korabeli bizonyítékaként Crary Helmholtz Müller 1826-ban publikált munkáit idézi, melyekben az érzékek fiziológiai vizsgálatakor Müller kimutatta, hogy esetleges viszony áll fenn inger és érzet között. A látásérzékelést kimerítő tesztlésekor arra a meglepő következtetésre jut a szóban forgó tudós, hogy a megfigyelő fényélménye nem áll szükségszerű kapcsolatban a valódi fényvel. Ezután felsorolja a fényérzet kiváltására képes hatóerőket, mint például: agyrázkódás, ütés, narkotikum, vértolulás, elektromosság stb., majd szinte sajnálkozva teszi hozzá, hogy a kisugárzó fény is eredményezhet látási élményeket.¹⁸ E Crary által idézett példa is azt támaszthatja alá, hogy a testbe visszahelyezett megfigyelő a belső érzékelés és a külső jel közötti megkülönböztetést – melyet Goethe szóhasználatában még fellelhetünk – nem tudja már objektív szempontok alapján fenntartani, vagyis megkérdőjeleződik számára a referencialitás lehetősége, és egyúttal a látvány igazsága is megítélhetetlenné válik.

Zoro szemmütéte értelmezhető úgy, mint az imént vázolt átmenet a camera obscura modellje által meghatározott geometriai optikából a test instabilitását figyelembe vevő fiziológiai optikába. Zoro arra kényszerül, hogy szembesüljön a látás igazságának teljes meghatározhatatlanságával, és hogy kételkedjen a látásélmények valóságtartalmában. Ennek példája a szövegben, amikor találkozik az új Zoroval, aki a helyére került a filmgyárban. Ekkor válik ugyanis nyilvánvalóvá számára, hogy a látás tárgya(i) szabadon felcserélhető(k) – mint ahogy őt is lecserélték egy másik emberre – anélkül, hogy a látásélmény (nézőkben) megváltozna, hiszen a közönség – mondja Huru – „észre sem vette, hogy elindítottam egy új Zorot”.

Kissé hasonlít e Zoro-csere ahhoz a mülleri kísérletsorozathoz, mely bizonyította, hogy a látásélményeknek nem feltétlen kell fényhatásokból születniük, hanem ütés, vértolulás stb. is kiválthatja azokat. A referenciális illúzió könnyörtelen lelepleződését éli meg Zoro a helyettesítőjével való találkozásban.

Érdeemes tüzetesebben szemügyre venni a műtételőkészítő eseményt, amikor Zoro szemét a régi látásmódról az újra próbálják meg átállítani: „Bevitték egy sötét szobába, ahol sokáig kellett feküdnie. Köpenyes alakok mozogtak körülötte. Egy pillanatra mintha a felesége állt volna mellette: Mintha Huru kerek képe bukkant volna fel. Egy lámpa apró gömbje a sötétben. Közelebb, egyre közelebb, aztán már akár egy Jupiterlámpa.” A situáció szinte tökéletes mintája a camera obscurának: elsötétített szoba, ahová egy apró gömbből érkezik a fény. Először Zoro *bizonytalan* képeket lát, melyek valóság tartalma felől nincs meggyőződve: *mintha* feleségét és Hurut látná. Ez részben már közelítésként értelmezhető a Goethe által leírt – és fentebb idézett – látási élményhez, mely nem látási tárgyra vonatkozik, hanem az érzékelő szubjektum pszichológiai, fiziológiai állapotából eredeztethető. Zoro olyat lát, ami lehet, hogy csak a képzeletében játszódik le. Kezd elszakadni a referenciális látásmódtól. Aztán a szemét elvakítja a fény, ami a külső világból jövő látványok forrásának tekinthető. Goethe a camera obscura nyílásának lezárására szólít fel, a Mándy-szöveg pedig a kinti fény sugarába nézést példázza. Mindkét megoldás hasonló eredményre vezet: a camera obscura paradigmátikus modelljének lerombolását és tagadását teszi közzé. Amennyiben a megfigyelő szeme a sötét kamra kinti fényeket beengedő nyílására tapad, annyiban ki is iktatja látásából a camera obscura egész mechanizmusát. Szeme nem áttételeken keresztül (lyuk, kamra, vászon) találkozik többé a külvilággal, hanem közvetlenül áll a fény útjában. A szem kiszabadul a camera obscura időtlen rendjéből, és a világ részévé válik.¹⁹ A sötét kamra által biztosított objektív megismerés lehetősége is szertefoszlik, hiszen a megfigyelő testébe visszahelyezett szemnek (amit Zoronál a műtét során beültetett üvegszem jelez) nem lehet biztos tudása a látásélmények eredetéről. Ezen állításomat szövegközi elemzéssel szeretném igazolni, mégpedig a vizsgált novella és Platón *Állam* című munkájából kiemelt részletek összevetésével. Meglátásom szerint ugyanis Zoro lámpába nézése kísértetiesen hasonló ahhoz a Szókratész által előadott történethez, melyben a filozófus a világ látványának árnyékszerűségéről beszél:²⁰ „Képzeld el egy föld alatti, barlangszerű szálláson – amelynek bejárata a fény felé tárul, és olyan tág, mint a barlang – embereket, gyerekségtől fogva lábuknál és nyakuknál megbéklyózva, hogy egy helyen kell ülniük, és csak előre nézhetnek. Fejüket a béklyótól nem tekerhetik körbe: a hátuk mögött, föntről, lobogó tűz világít; e tűz és a béklyózottak között fent út vezet, ennek hosszában alacsony fal épült, mint amilyen a közönség és a bűvészek között lévő kerítés, mikor az utóbbiak csodákat mutogatnak [...] Majd azt is, hogy a kis fal mentén mindenféle holmit hurcolnak úgy, hogy a fal fölé magasuljanak: ember-szobrokat, állatok kő, és fa képmásait [...] GLAUKON: Titokzatos képről, titokzatos rabokról szólsz! SZÓKRATÉSZ: Ezek hozzánk hasonlók. Mit gondolsz, az ilyenek önmagukból és egymásból látnak-e valami mást, mint az árnyakat, amelyeket a tűz a barlang szemközti falára vetít?”²¹ A strukturális hasonlóság e példázat leírta barlang és a sötét kamra közt nyilvánvaló: helyiségen kívülről jövő fényforrás,²² mely a

megfigyelővel szemközti falra képeket vetít. Az igazán érdekes részek azonban csak ezután következnek a Platón-műben: „SZÓKRATÉSZ: Most azt képzeld el, milyen is lenne béklyóból oldoztatásuk és oktalanságból gyógyulásuk, ha véletlenül természetes állapotba jutnának. Ha valamelyiküket föloldoznák és kényszerítenék, hogy álljon föl, tekergesse a nyakát, lépkedjen, pillantson a fénybe [...] és ha valaki kényszerítené, hogy a fénybe pillantson, ugye megfájdulna a szeme, és menekülve fordulna afelé, amit látni képes [...] és mikor kijutna a fényre, a nagy sugárzástól káprázó szeme látna-e valamit is abból, amit igazi világnak tekintünk?”²³ Platón írásában a fény felé fordulás először a káprázó vaksághoz vezet, aztán pedig, ha már megszokta a szem a ragyogó fénysugárzást, láthatja feltárulni az „igaz világot”. A fényforrásba néző Zoro is elvakítja az erős sugárzás, mely bizonyos értelemben a szókratészi igazságba nézéssel hasonló konzekvenciákra vezet, legalábbis abban az értelemben, hogy el kell fogadnia, tévesen gondolta korábbi látásmódjáról, hogy az a látvány igazságát tárja fel elméjének. Zoro korábbi „vakságának” belátásában rokon a fényre vezetett barlanglakókkal, ám a számára felkínált újabb látási alternatíva már jócskán eltér a béklyóitól megszabadult barlanglakótól. Az utóbbi ugyanis, miután rögzített állapotban tartott testét kiszabadította,²⁴ és napvilágra jutott: „sokkal helyesebben lát, mert közelebb került a valósághoz, és igazibb lét felé fordult.”²⁵ Ezzel szemben Zoronak arra kell rádöbennie, hogy számára az objektív igazság lehetősége végérvényesen elveszett. Az „igazság fényébe” nézés azt bizonyítja számára, hogy amit korábban a látvány igazságának hitt, az ettől a pillanattól fogva egyáltalán nem létezik többé, se árnyékként, se a napfény visszatükröződéseként. Ellentmondásos állapot: az igazság megvilágító és egyben elvakító fénysugarában az igazság örökre elvész számára.²⁶ Mindezen tapasztalatai ellenére Zoro nem képes maradéktalanul végrehajtani a geometriai optikából a fiziológiai optikába való átmenetet. Bár műtetek sorozatának eredményeként a látás szerve, a szem testébe került, mégsem válik annak organikus részévé. Tekintete élettelen, üveges tekintetté alakul. Jóllehet most már látja, hogy Huru miképpen manipulálja a látás tárgyait (őt is felcserélve egy másik Zorora), illetve látja a referenciális illúzió létrehozásának fortélyait, mégsem képes egy ilyen reprezentációs eljárás világában megmaradni. Az ő útja a „Film Temetőjébe” vezet, ahol egy „lehetetlenül sovány”, rozzant lovon, piszkafalándszával meg pajzzsal felfegyverkezve szélalmok felé kezd kocogni: „És már ott ült a lovon, lándzsával, pajzzsal. Szélalmok a távolban. Zoro sálja kibomlott, felöltőjének szárnya lebegett, ahogy a ló elindult vele. Forogtak a szélalmok. Már várták, hogy felröpítsék a levegőbe, hogy továbbadják, egyik a másiknak, egyik a másiknak...” A Don Quijote-i történet a Mándy-novellában alapvető változtatással jelenik meg. Amíg a spanyol lovas Cervantes történetében eléri a szélalmokat, és összezúzott testének fájdalmában tapasztalja meg téves ábrándjainak következményeit,²⁷ addig Zoro sosem érheti el képzeletének (referencia)tárgyát, az ellenségnek vélt szélalmot: „Egy ló árnya, egy lovas árnya a nagy üres mezőn, ahogy megy a lassan hátráló szélalmok felé.” Zoro, mivel a távolodó szélalmok lapátjai csontjait sosem törhetik össze, mindvégig a látvány igazságának tudatában nyargal feléjük. A találkozás, mely a napba nézéshez hasonlóan a korábbi tévedés lelepleződését és egyben az abszolút igazság megszüntének pillanatát hordozná magában, örökre elhalasztódik. Eb-

ben az értelemben Zoro mindvégig vakon üget a távolodó szélmalmok felé. Egyfelől, mert malmokat vél ellenségeinek, másfelől, mert fogyni látja a távolságot. A camera obscura episztemológiájának értelmében azonban nagyon is *jól látja*, hogy vad óriások hívogatják, akikkel feltétlen meg kell küzdenie. Ki kell velük állnia látásérzeteinek igazságáért, még ha ez a csata másképpen nem is végződhet, mint az ő megsemmisítő vereségével.

Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* című könyvében a Don Quijote-i helyzetet a médiumváltás ambivalens szituációjaként értelmezi. Cervantes regényének témája nagyon leegyszerűsítve, hogy a régi életmódot felváltja az új rend. Don Quijote egy fantáziavilágban él, az eltűnt feudális hierarchia világában, miközben körülötte már mindenki egy „új” világgép szerint létezik. McLuhan a két világ határát két irodalomközvetítési mód határáként írja le: „Azáltal, hogy a középkori lovagregények nagy fölíánsait választja valóságnak, Cervantes egyfajta ambivalenciát hoz létre a lovagregény és a nyomtatás széles körű alkalmazása között. Mert a nyomtatás volt az *új* valóság, és ugyanakkor éppen a nyomtatás tette először lehetővé, hogy a középkor régi valósága a nép számára hozzáférhető legyen. Hasonlóképpen ahhoz, ahogy napjainkban a film és a televízió kölcsönöz életünkben olyan konkrét jeleget és realitást az Amerika határain túl történt dolgoknak, amilyenel korábban ezek a dolgok csak igen kevesek számára bírtak.”²⁸ McLuhan médiumváltásra képtelen figuraként jellemzi Don Quijotét, aki a nyomtatott írásbeliséggel megjelenő új világszemléletet nem tudja magáévá tenni. Mindemellett, ahogy az idézett szakaszból is kitűnik, Don Quijote figuráját McLuhan a XX. század technikai eszközeivel (televízió, film) szembekerülő ember mintapéldájának is tekinti, aki az ún. elektronikus kor technológiáival szembesülve hasonló világgátértelmezésre kényszerül, mint hajdanán a nyomtatás megjelenését feldolgozni kénytelen ember. McLuhan az elektronikus korban az új és egyben régi („törzsi”) szóbeliség megjelenését, visszatérését véli felfedezni. Ettől némiképpen eltérően, pusztán a vizuális szempontokra helyezve a hangsúlyt, elmondható, hogy az új technikai apparátusok által létrehozott vizuális élmények világgépét Don Quijotehez hasonlóan képtelen elsajátítani Zoro, és ehelyett felépít egy világot, mely a régi, camera obscura által meghatározott paradigmát éleszti újra. Mindezzel összhangban Zoro vakságának története röviden úgy foglalható össze, hogy a fiziológiai látás lehetőségét visszautasítva, visszatér a camera obscura működése által jellemezhető látásmódhoz, mely cselekedete a műtétek során beépített szem élettelen üvegszerűségét eredményezi, és a Huru képviselte látás-elméletek felől nézve azonnal orvosolandó vakságnak tetszik.

JEGYZETEK

1. W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. 16. Mitchell itt nem saját véleményét, hanem Wittgenstein kritikájának kiinduló tételét fogalmazza meg, melynek kétségbevonását célozza az idézetet tartalmazó alfejezet.

2. Idézi: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Bp., 1999. 63.

3. Nemes Károly például ekképpen ír *Louis Lumière* című tanulmányában a fényképezés eredetéről: „A sötétkamrában megjelenő képről már a 15. században beszélt Leone Battista Degli Alberti (1404-1472), Albrecht Dürer (1471-1528) és Leonardo da Vinci (1452-1519). Valamennyien – és még rajtuk kí-

vül sokan – természetesen a rajzzal hozták kapcsolatba a készüléket [...] De csak Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) helyezett fényérzékeny aszfaltos lemezt a camera obscurába”, vagyis arra a helyre, ahová Descartes a fehér lepedőt helyezte. (Nemes Károly: *Louis Lumière*. In: *Filmtudományi szemle 1*. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 1972. 12-13.)

4. Cray: i. m. 55.

5. I. m. 57.

6. „a camera obscura mint az emberi látás metaforája a 17. század folyamán egész Európát áthatotta” (I. m. 50.)

7. John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós. Osiris Kiadó, Bp., 2003. 172-173. (II. xi. 17.)

8. Az idea Locke szóhasználatában elméleti entitást jelent („elméleti képmás, képzet, faj”), melyek nem velünk születettek, hanem „érzékelésből vagy reflexióból származnak”, mégpedig úgy – legalábbis az előbbi esetében –, hogy az „érzéki minőségeket” az érzékek az „elmébe szállítják”. (Vö. I. m. Második könyv. Különösen: 107-111.(i/1-10))

9. A „belső” kép nézése elképzelhető úgy is, mintha egy hatalmas táblát nézne a megfigyelő, melyen a világ dolgai elrendeződnek, és így a rend egységes terét mutatja a sík felület, amelyet nem változtat meg a megfigyelő saját érzékelő és fiziológiai apparátusa sem, és amelyben tanulmányozni és mérni lehet a világ tartalmait. (vö. Cray: i. m. 71-73.) Cray Rorty *Philosophy and Mirror of Nature* című munkájára hivatkozik, melyben a szerző a *tábla* metaforát használja a 18. század megfigyelőjének leírására: „minden megismerés, úgymond, a táblát [tablet] megfigyelő szem működése, nem pedig magáé a tábláé” (Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Blackwell, Oxford, 1980. 143-144.).

10. Cray: i. m. 64-65.

11. Ugyanez Panofsky szavaival, aki a reneszánsz perspektíva vizsgálatok jut hasonló gondolatra: „a perspektíva révén sikerült megvalósítani a pszichofiziológiai tér áttételét a matematikai térbe, más szóval: sikerült objektíválni a szubjektívét.” (Erwin Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma*. Ford. Tellér Gyula. In: *Uő: Jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 195.)

12. Jonathan Cray példáját idézem. (i. m. 84.)

13. Johann Wolfgang Goethe: *Szintan*. Ford. Rajnai László. Corvina Kiadó, Bp., 1983. 33.

14. I. m. 33.

15. Cray: i. m. 85.

16. Goethe: i. m. 33. 34.

17. Cray: i. m. 87. Cray e „pillanatot” az 1810 (Goethe *Szintan*ának első megjelenése) és 1840 közt lezajló tudományos és filozófiai változásokhoz köti, ellenben azokkal a kutatókkal, akik a modern látás születését az 1870-es és 1880-as években kibontakozó (elsősorban Cézanne, Manet nevével fémjelzett) modern festészeti iskolák megjelenésének eseményeként határozzák meg.

18. Cray: i. m. 107. 108.

19. Merleau-Ponty szavaival: az észlelő fizikai testével beépül a világ húsába. „Látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, beleágyazódik a világ szövetébe” Uő: *A szem és a szellem*. Ford. Vajdovich Gyöngyi és Moldvay Tamás. In: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 2002. 56.) Vagy máshelyütt: „testem ugyanabból a húsból van, mint a világ [...] a dolgok testem meghosszabbításai és a testem a világ meghosszabbítása, általa a világ körülvesz engem.” (Uő: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Betegh Gábor. In: Athenaeum 1993/4. 32. 38.)

20. Nem állítom persze a két szöveg genetikus érintkezését, vagyis hogy a Mándy – szöveg közvetlen (értelmezői) kapcsolatban állna az alábbiakban bemutatásra kerülő Platón – írással (bár ezt a lehetőséget sem zárhatjuk ki), hanem inkább két gondolkodásmód példáiként hasonlítom őket össze, azzal a céllal, hogy a Mándy-szöveg jelenségeiről pontosabb képet adhassak.

21. Platón: *Az állam*. Ford. Jánossy István. Lazy Könyvkiadó, Szeged, 2001. 224. (514 a-c. 515 a.)

22. Az „igazi fény” a barlangon kívül kell, hogy legyen, mert az igazi fényre a barlanglakót ki kell vezetni: „kijutna a fényre” [mármint a barlangból ki], és „legvégül [miután túljutott a tűz káprázatán] megláthatná, és szemlélhetné a Napot [...] a Napot eredeti helyén és mivoltában.” (i. m. 225. 226. (516 a. b.) A szó szerinti értelmezés persze elkülönítené a napot (kint) és a tüzet (bent) mint fényforrásokat, ám a szó szerinti értelmezés sok egyéb problémával járhat. Például: ha a földalatti üreg bejárata barlang nagyságú, akkor az onnét beáramló napfény miért nem vet erősebb árnyékot, mint a tűz? Vagy: ha a barlang bejárata nem a megbéklyózottak mögött van, hanem a fejük fölött, ahogy ezt a szöveg kimon-

datlanul a legerősebben sugallja (vö. „fölvonszolná”), miért nem érzékelik a fentről jövő fényt, és annak árnyékát? Vagy a fentről jövő napfény nem fakítja-e ki a hátulról jövő tűz vetette árnyékokat? Stb.

23. Platón: i. m. 225. (515 c. 516 a.)

24. Érdekes hasonlóság még, hogy a barlang megfigyelője, mivel mozdulatlaná van béklyózva, akárcsak a camera obscura szubjektuma, lényegében elveszíti a testét. És ezt csak akkor nyeri vissza, amikor megoldják béklyóit, és a napfénybe „fölvonszolják”.

25. Platón: i. m. 225. (515 d.)

26. A napba nézés (örökre) elvakító ereje a Platón szövegben is benne rejlik: „legvégül megláthatná [...] önmagát a Napot, eredeti helyén és mivoltában” (i. m. 226. 516 b.) A nap ugyanis miközben az igazság forrásaként ragyog, egyben vakká is teszi azt, aki nézi (a szó szoros értelmében), vagyis vakká a ragyogó igazság látására. Nyilván Szókratész céljainak megfelelően – a nevelődés folyamatának bizonyítására – másképpen alkalmazza és értelmezi e példázatot.

27. Itt ismét a test érzékelésben betöltött szerepére hívnám fel a figyelmet, hiszen Don Quijoténak éppen ez a *testi* tapasztalata nyithatná fel végre ábrándjaitól homályos szemét.

28. Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor Kiadó, Bp., 2001. 240. Cervantes *Don Quijotéjának története* egyébként többször visszatérő, mondhatni egyik alap – példázata az idézett könyvnek. Vö. még: „Don Quijote kalandjainak szeszélyesen kanyargó vonalai húzzák meg a határt: bennük ér véget a hasonlóság és a jelek régi játéka; itt már új kapcsolatok szövődnek [...] Miután a hasonlóság és a jelek szétváltak, kétféle tapasztalat született meg, és két egymással farkasszemet néző szereplő lépett a színré.” (Michel Foucault: *Szavak és dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Bp., 2000. 65. 68.) Akár a „farkasszemet néző szereplők” megtestesítőiként is értelmezhetők Zoro és Huru figurái.

DECZKI SAROLTA

A Szajla-tapasztalat

ORAVECZ IMRE: EGY HEGY MEGY

Oravecz Imre költészete kezdettől fogva különösen közeli viszonyban van a teljes felmutathatóság lehetetlenségének tapasztalatával. Azzal, hogy nincs olyan vers, nincs olyan nyelvi alakzat, amely maradéktalanul meg tudná jeleníteni tárgyát. A felmutatás gesztusa vagy naiv és elbizakodott, mely modoros és köznapi jelenségeket tesz közszemlére, vagy pedig úgy láttat, hogy utal közben a láthatatlanra is. Hagyja, hogy többletértelmek rakódjanak rá arra, ami megmutatkozik, ám ügyel rá, hogy soha ne akarja tálcán kínálni otromba módon a jelenség egészét. Ez csak egy erőszakos és olcsó gesztus révén lehetséges, mely harsány vásári látványosságáá keni szét a felmutatott jelenség megannyi finom árnyalatát. Hiszen a felmutatás éppen azért elrejtés is egyszersemind, mert vagy nem akar, vagy nem tud egyszerre mindent a szem elé tárni, s ehelyett egy olyan finom utalás-hálót, a jelek játékát hozza mozgásba, mely nem a jelenség statikus leírását célozza, hanem a megmutatkozás és utalás játékának fenntartását.

Oravecz első kötete, a *Héj* mintegy rezignált rácsodálkozás arra a játékra, ahogyan a szikár mondatok olyan jelenségekre mutatnak rá a verscsinálás aktusában, melyek alapvető létmódja a távollét, a megfoghatatlanság. Az általuk célba vett imaginárius világ úgy burkolózik be a szaggatott verssorokba, hogy közben egy-egy darabja mégis zavarba ejtően meztelen marad. Ám ez a pőreség nem a titok