

A próza és a líra határán

Tahka

„Azt mondtam egyszer, hogy ez lesz az a parasztregegy, amelyet olyannyira vártak. Nem lett az, ez nem regény, de pontosan annak a helyén áll. Az, aminek mondja magát: töredékek egy faluregegyhez, és én hozzáteszem: amely maga a faluregegy.”¹

A próza és a líra határán

Halászóember. Szajla. Töredékek egy faluregegyhez (1987–1997) – ez az első kiadás hivatalos címe, mely 1998-ban jelent meg Pécsen. Azért érdemes a teljes címet feltüntetni, mert az alcím és az évszám eléggé erősen kijelöli az értelmezés lehetséges távlatait, főleg a kritikai fogadtatás szempontjából. A *Szajla* cím teret, időt, s talán „életet” jelöl, míg a *Töredékek egy faluregegyhez* kifejezés a műfaj meghatározását, a költői intenciót jelenítheti meg. A szerző egyébiránt ezzel az alcímmel azt is kifejezésre juttatja, hogy érkezik valami – műfaja tekintetében mindenképpen – inkább prózai, homogén, összefoglaló alkotás, amely az időt mint dinamizmust újra működésbe hozhatja. Ez a dinamizmus egy nagy regényben teljesezhet ki, még hozzá abban a regényben, mely az álom talán első anyagát hordozza.² Ennek mintájára a két évszám (1987–1997) pedig a versek keletkezését, az álom anyagát, tíz év anyagát, és összességében egy táj életének anyagát jelzi. Itt fontos megjegyezni, hogy a tanulmányt megelőző Esterházy-idézet kettős funkciót lát el, hiszen egyfelől segít az Oravecz szövegek "kétpólusú" recepciójának megértésében, másrészt pedig megvilágítja azt, hogy Oravecz Imre *Halászóember* című kötetének elsődleges kanonizációja hogyan ment végbe. Ez utóbbi pedig nem más, mint a az a kontextus, amelyet a "versek" prózaiságának vagy líraiságának konfliktusa, vagyis a műfajiság kérdése jelent. Az első kötetek szövegeinek lírai határai ugyanis a klasszikus műnemfelfogáshoz képest "kitolódtak", elmosódtak, a versszövegek textuális megalkotottsága tulajdonképpen a próza narratív sajátosságaiba hajlott át. Esterházy számára – s egyébként magának a kritikának a számára is – eme műfaji-műnemi határátlépés jelölőjévé is válik a már említett alcím.

Esterházy később kiemeli azt is, hogy a könyv a saját végtelenjét határozza meg, s "enciklopédikusnak", "rendezettnek" nevezi azt. Olvasatában a visszaemlékezés és a „valaki mesél” nézőpontjából jelölődik ki a gördülő szöveg. Ez az egyik legfontosabb észrevétel, hiszen a kritikai fogadtatás azért is lehet "kétpólusú", mert mindeddig a személyesség-

¹ Esterházy Péter Oravecz Imréről. Lásd: ESTERHÁZY Péter, *1 könyv, Oravecz Imre megírta, = A szabadság nehéz mámore*. Budapest, Magvető, 2003, 384.

² A szerző *Ondrok gödre* címmel 2007-ben megjelent „valódi” regénye ezt az alcímet viseli: *Az álom anyaga*, első könyv. A *Halászóembert* olvasva, teljességét átgondolva kijelenthető, hogy – habár ez jóllehet, nem regény de – ez az első álom-anyag. A továbbiakban, a faluregegy kérdéséhez lásd: ORAVECZ Imre, *Ondrok gödre*, [Az álom anyaga, első könyv], Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007.

hiányának megjelenése, később a személytelenség és az „elbújó lírai én” problémája járta át a szövegvilágot. A kurziválástól és egyes versek végén az évszám feltüntetésétől eltekintve, egyáltalán nincsen negatív kritikai megjegyzése. A kurziválás alkalmazása ugyanis erejét veszti, mivel, ha a kötet szövegei versek, akkor feleslegessé válhat kiemelni egyes szavakat, hiszen a vers műfaji megkülönböztető jegyei miatt minden szó automatikusan kiemelődik, ha viszont prózába hajló szövegekről van szó, akkor a kurziválás hatására pedig feleslegesen megtörhet az elbeszélő jelleg. A már jelzett kétoldalú kritika jegyében Esterházy néhány kritikai megjegyzésére is érkezik válasz. Talán erre a kérdéskörre Kulcsár-Szabó Zoltán monográfiája adhatja meg a feleletet³. A szövegek egyes szavainak kurziváltságát, annak értelemsegítő szándékát vonta kétségbe Esterházy. A monográfia írója, mintegy „válaszolva” Esterházy felvetésére (mintegy a jövőbeli kérdésre előre adva meg a választ) abból a tételezésből indul ki, hogy a Szajla-versek még több lexikai gazdagságot mutatnak, mint az előző kötetek. A gyakori kurziválás meghatározott funkcióval bír: a nyelvjárási szavakon belül, a helyi szociolektusok életre keltését hivatott jelölni, ezzel mintegy „nyelvi otthonosságot” kölcsönözve a kötetnek, és így a befogadónak egyaránt.⁴A másik kritikai felvetést, a zavaró datálás kérdését pedig, az Oravecz-olvasók egy része Esterházy Péterhez hasonlóan próbálta értelmezni, vagyis zavarónak tekintette a textusok évszámozását, az olvasatok egy másik csoportja azonban úgy értelmezte az eljárást, hogy az éppen az idő kiemelt szerepét hivatott jelezni. Esterházy olvasatában ugyan nincs negatív kritikai visszhangja, a sokat említett regény „helyett-állás” problémája a monográfia szerzőjénél is felmerült. Kulcsár-Szabó Zoltán azon kevesek egyike, akik felismerték, hogy ez a szerzői eljárás egy regénynek nem adekvát, biztos pótlása ebben a kötetben sem. Hiszen a versek képesek a „feltámasztásra”; képesek a múltat egybevetni a jelennel, és megteremteni az „én” belehelyeződését a környezetbe és az időbe. Ezzel szemben a regény „csak” az álom-struktúrájával dolgozhat, mert idő nélkül egy arc, egy sors nem létezhet. Az emlékezés idejének aspektusában állhat fent vers és regény közötti különbség. Egy vers, vagy akár egy parányi szövegrész éppen oly módon viszonyul a regény egészéhez, lezárt szerkezetéhez, mint ahogyan egy-egy emlékkép a teljes emléktárhoz. Ebből tehát az is következik, hogy a diskurzus átalakulása a narratíva feltétel nélküli megváltozását követeli. Erre pedig válasz az a fajta elkülönbözés, hogy az idő alakít cselekményt, a cselekmény pedig dinamikus időt feltételez. A „határon mozgó” versek azonban képeket festenek, melyek az időt statikus

³ A kalligram kiadónál 1996-ban jelent meg az ún. kismonográfia Oravecz Imréről. Lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1996.

⁴ Vö: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i.m.*, 160 – 161.

állapotukban jelenítik meg. Természetesen a felület mögött itt is a cselekmény húzódik, ám ez csak az egyéni emlékezéssel kerül mozgásba.

A *Javított kiadás* szerzője a ciklusokat záró verseknél megfigyel még egy litániás formát. „...Ilyen kis összefüggés ezer meg ezer van a könyvben, ahogy illik, hasonló típusú versvéggel, ami elveszi a poénjellegét, mert ő maga is mint ismétlés, mint kántálás jelenik meg: *Hol vagyok én?*, aztán: *Ha megvolnék én is!*, majd: *és akkor, akkor majd nem leszünk.*”⁵ – rendkívüli aprólékossággal állapít meg valami olyat Oravecz írásmódjáról, ami – Esterházy szerint – a kötet egészének elveszi a poénjellegét, más esztétikai regiszterbe emeli azt. A kántálás a lírai én zavartságát tükrözi, mely egyenesen önmaga létét kérdőjelezi meg. Esterházy értelmezésében fontos szerepet kap, hogy sehol egy felesleges írásjel, egy felesleges szó, a versek létrehozzák Szajlát, amely (ekkor még) „a faluregény” helyett áll, a már említett első álom-anyagként. „Kiemelkedő fontosságú a második fejezet. Nem az apákról szól, hanem az apák világáról, a szétveretésről, megaláztatásról, a hallgatásról. A lajstrom – az apa, ki a fényképen csak mint árnyék van jelen (hátról sütött a nap), ... itt nincsenek különlegességek, itt minden a szokásos. Erről beszél folyton Oravecz: hogy mi is a szokásos.”⁶ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy az idő mint folyamat eltűnik, megáll, megszűnik a sorokban, és csupán az idő folyamatjellegét tekintjük szokásosnak, mintegy azt feltételezve, hogy ismerünk már mindent. Hanem inkább azt, ahogyan a *Tizennyolcadik század* című vers is mutatja, melynek ritmikája megtörik – „... és legnagyobb dologidőben félkegyelműként lézeng a faluban a történelem.”⁷ –, úgy válik az idő is tapasztalattá. Számos szöveghelyen figyelhetjük meg az efféle játékot, vagyis hogy a már majdnem teljesen ismertből egy áthajlás egészen kizökkenti az olvasót. „Oravecz aggályosan pontos ismerője a nyelvnek, mestere a leírásoknak. A pontosság mészölyi magasságaiban.”⁸ – azt gondolom, hogy a Mészölyvel való rokonítás önmagában is sokat árul el Szajla megrajzolásának hűségéről. Ezen felül az, hogy „aggályosan pontosnak” nevezi írásmódját, leírásait, csak megerősítés Esterházytól arra vonatkozóan, hogy Szajla „festett képként” olyannyira megragadható, hogy szinte életre kel. Azonban, itt nem kerülhetjük meg a kijelentés implikálta problémásságot. A kérdés, hogy mit tekinthetünk szokásosnak az idő értelmezésével kapcsolatban. Talán az

⁵ Lásd: ESTERHÁZY Péter, *i.m.*, 385.

⁶ Lásd: ESTERHÁZY Péter, *i.m.*, 385 – 387.

⁷ Lásd: ORAVECZ Imre, *Halászóember. Szajla, töredékek egy faluregényhez (1987-1997)* Pécs, Jelenkor, 1998, 135.

⁸ Lásd: ESTERHÁZY Péter, *i.m.*, 386 – 387.

elmúlást? Az idő folyamatjellegét? Ha a folyamatjelleg, akkor felvethető az is, hogy valójában folyamat-e az idő? „Midőn hűségesen elbeszéljük a múltat, nem múlt dolgokat hozunk elő emlékezetünkől, hanem képeinkről fogant szavakat. Ezek, mint valami nyomok ragadtak lelkünkbe érzéink útján, míg rajtuk átsuhantak. Íme, gyerekkorom többé nem létezik. A szintén nem létező elmúlt időben van. Ámde képét, ha emlékezem róla, és másoknak elbeszélem, jelen időben nézem, mert itt van még az emlékezetemben.”⁹ Ha ezt az ágostoni passzust megfontoljuk, akkor azonban nem csupán az idő leírásának problémái jelennek meg, hanem az is, hogy lehet-e egyáltalán hűséges ábrázolásról beszélni. Ezen kívül az Augustinus-idézet az emlékezés idejére fókuszálva, az elbeszélő visszaemlékezésének kérdéseiben is irányt adhat, ugyanis a szubjektum ténylegesen is megjelenik, emlékeinek leírásába és egyszerre annak értelmezésébe is kezd.

Oravecz előző köteteiről azt állította a kritika, hogy a már „megszokott” formai, poétikai jegyeken kívül nincsen közöttük egyéb hasonlóság. Ahogyan már a személytelenség problematikájánál említettem: egy „megkérdőjelezett szubjektum-világot fedezhettünk fel” Oravecz első kötetében. A kritika a későbbi kötetével kapcsolatban már azt hiányolja, ahogyan a szubjektum már nem áll harmóniában a környezetével, teljesen elveszíti azt. Mi lehet az előző kötetek és a *Halászóember* című kötet összevetésének alapja? A *Szajla-versekben* a harmónia megtalálásának a lehetőségét pillanthatjuk meg. A beszélő visszalép az emlékezet valóságába, és így újra és újra átéli az arcokat, a sorsokat, a tárgyakat és az életet, melyekkel megteremti egy még létező világ képét. (Természetesen ez a világ csak a szöveg által nyeri el létét.) Ezáltal a szubjektum világa is megszilárdul, mert egy adott térben és időben rekonstruálódik. Leginkább a szülőhelyhez, Szajlához, és az emlékezet anyagához ragaszkodva kel életre, ezáltal dinamizálja önmagát. Már világosan látszik, hogy az emlékezés technikájának lehetőségei, így értelmezései, kérdései is a *Halászóember*-receptió egyik legtöbbet és leghosszabban tárgyalt/elemezett témáját/tematikus csomópontját alkotják.

Az emlékezésről mint stratégiáról megállapíthatjuk, hogy a kötet szövegeiben teljesen eltér az eddigi kötetek által preferált/alkalmazott sémától, amely az „emlékező” – „amire emlékezni” – „emlékezés” szokványos hármasán nyugszik. „Az Antiplatonikus, a konstruktív emlékezet, vagy ezek elhagyása”¹⁰ most nem ölt ilyen alakot, mert nem a klasszikus értelemben vett emlékezést testesíti meg. A „visszavágyni”, „visszatérni”, „megjelenni” „ott és akkor”

⁹ Lásd: XX. fejezet: *Hogyan nevezzük a három különböző időt*) Aurelius Augustinus, *Vallomások*, ford. Városi István, Gondolat, Budapest, 1987, 363.

¹⁰ Vö: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i.m.*, 162 – 163.

hagyományos, óhajlására hasonlít, azonban nem csak az, mert már nem csak rekonstruálja az emlékből talált teret és időt, hanem annak mintájára "újat" konstruál.¹¹ Ennek talán legbeszédesebb motívuma, ami feltűnően gyakran fordul elő: a sírok, a temető leírása. Legyen az egy katonasír, vagy a „nagyanyám sírjánál”, vagy éppen egy egész helyszín, pl. a „windsori temetőben”. A reflexió tárgyai éppen ilyen jelölők, pedig legtöbbször már nem jelölnek, mert csak a leíró tapasztalat őrzi őket, vagyis a kikényszerített felejtés alakzata is megjelenik bennük. A másik ilyen konstruált világ pedig, amelyre emlékezni lehet, az erdő. Ismerjük, mert nem változik, ha mégis, akkor vagy nagyon lassan, vagy feltűnően, fájdalmasan. Ezek együttesen – éppen azért, mert a szubjektum reflexiója folyamatban van – alakítják, hogy egy-egy arc nem ismerhető fel, csak a kényszeres deiktikus jelölés áll a helyén. A múlt sokszor a jelent hivatott kivetíteni, a jövőre vonatkoztatható utalásokkal.

Oravecz emlékezés-technikájának precizitását, leírásainak kimértségét egységesen pozitív hangot adva ítéli meg a kritika. Kiváló példa erre, hogy Alexa Károly, tanulmányában ezt nemcsak a szubjektum viszonyaiban mutatja be, hanem a költői pályáivét szemlélve is. A *Héj-verseket*¹² „... a modernség alkonyának harangzúgásaként” aposztrofálja, míg a *Halászóember* kötet lehet a posztmodern betetőzése.¹³ „A pálya maga – kényszerpálya” – írja ezt szintén Alexa, arra vonatkozóan, hogy az eddigi kötetek előkészítették a *Szajla-versek* megjelenését, és minden eddigi poétikai ív ebben a kötetben látszik kicsúcsosodni. Ez természetesen következik „[a]bból az olvasói pozícióból, amelyet a *Halászóember* című verskötet, verses regénykötet (versesregény-kötet) ajánl és kijelöl...”¹⁴ Ebből a pár sorból kitűnik, hogy a vizsgált „kötetek közötti kapcsolat erejének” kérdése Alexa Károly számára is egyértelmű volt. Alexa Károly adekvát megszólalásnak nevezi a költői szót, modellálva ezzel, hogy az önmeghatározási kísérletek és az objektív leírás egy szférában mozognak. Tehát ezáltal körvonalazódik a kötetben, hogy az „én” és a „világ” egy, összefüggő rendszer, de nem a létezés, hanem „az emlékezés és halál jegyében.”¹⁵

Márkus Béla tanulmányában felmerül a címadás jelentésének, jelentéseinek kérdése, mely szintén az emlékezéssel függ össze.¹⁶ A halászóember olyan személy, vagy inkább az a személy, aki az emlékeiben halászik. Egy olyan tóban teszi ezt, amelyet még életében

¹¹ Több versből kifakad az emlékezés legtermészetesebb módja. Lásd többek között: *Az erdő óhajtása* című verset. = ORAVECZ Imre, *Halászóember. Szajla, töredékek egy faluregényhez (1987-1997)*, Pécs, Jelenkor, 1998, 470.

¹² ORAVECZ Imre, *Héj*, Bp., Magvető, 1972.

¹³ Vö: ALEXA Károly, „Már nincs más, csak ami volt” (Oravecz Imre: *Halászóember*), Kortárs, 1998/10.

¹⁴ Lásd: ALEXA Károly, *i.m.*

¹⁵ Lásd: ALEXA Károly, *i.m.*

¹⁶ Lásd: MÁRKUS Béla, „Csak szétnézni meg elbúcsúzni.” (Oravecz Imre: *Halászóember*), Új Forrás, 1999/4.

lecsapoltak, így az emlékekkel és a halászattal is egyedül marad – állapítja meg Márkus.¹⁷ Hozzátenném még, hogy a múlt idő okozza az egyedüllétet, s egyedül a nyelv válik fegyverré a felejtéssel szemben, persze ez a nyelvi jelenlét is csak addig tart, amíg a szubjektum is végül csupán emlékké foszlik. Az „életében lecsapolt tó” kifejezés egyébként jelentheti a környezetből való részleges kiszakadást is, vagyis az Amerikából visszatért „én”, a lírai főhős metaforájává válhat. Szilágyi Márton *Az emlékezet hálójában* című tanulmánya is ugyanezt a témát, az emlékezés kérdését, a lírai én emlékezésének fázisait járja körül, ezzel is megerősítve, hogy a kötet főként e szervezőelv köré épül.¹⁸

„Ahogy az idő "csak" hasonlít a *Szajla* monotóniájára, úgy a gyerekkor is csak eljártssza, kipróbálja előre a védelmet, a későbbi menekülést (*Rejtőzés* című vers). Az elbújás, elrejtőzés alapmotívuma a kötetnek, *Szajla* rejtett működésének egy rejtett strukturáltsága létezik, melynek szervezőelve, az emlékezet mozgása, ennek állomásai a bűvőhelyek az emlékezet mozgása pedig bűvőhelyről-bűvőhelyre követi ezt a sémát, ami épp az emlékezés mint emlékezés elől bujkál; a gyerekkor énje észrevétlen marad, nem különül el, nem válik ki az eredetből, észrevétlenségében lesi meg a rejtőzést (*Csabai neneék árnyékszéke*).”¹⁹ – ez egy nagyon finom és fontos megfigyelés, hiszen az elbújás-motívum a korábban írt kritikákban, tanulmányokban szinte meg sem található, holott a megfigyelői pozíciót és a narratív sémákat ez a megállapítás egy teljesen más szemszögből interpretálja. Azt gondolom, hogy a sortörések és áthajlások éppen ezt a mozzanatos leírást, így az elbújást erősíthetik.

A korábbi kötetek külön-külön lezárják *Szajlát*, a *Halászóember* viszont bennünk nyitja meg.²⁰ A kötet nem bír egy jelentős, kijelölhető középponttal, hisz minden pontja ugyanaz. A másságában leli meg teljességét, és festi ugyanazt a képet – gondolom én, kissé átfordítva, újraértelmezve Harcos gondolatait. Ez a kérdés merül fel a kötetben helyet foglaló *Halászóember* ciklusban is, hiszen *Szajla* újraépítésének vágya csupán retorikai kísérlet lehet. Mivel az emlékező én megteremtheti a helyet, de a befogadó, a helytől való tényleges és „érzelmi” távolsága miatt mindig is idegen lesz ettől. Ennek egy eléggé érdekes megjelenése – amit Harcos említ –, hogy az „idegen, (angol) haza” a Kodak című versben jelölődik ki, és fényképeken rögzíti a „helyet” tárgyi emlékek formájában. Ám ezt azzal a „hiányos kondícióval” teszi, hogy az apa nincsen rajta a képeken, vagyis a tárgyi emlékeket a saját

¹⁷ Lásd: ORAVECZ Imre, *Halászóember* című vers. = Uő, *Halászóember. Szajla, töredékek egy faluregényhez* (1987-1997), Pécs, Jelenkor, 1998, 132.

¹⁸ Vö. SZILÁGYI Márton, *Az emlékezet hálójában*, Alföld, 1999/5. és MÁRKUS Béla: „Csak szétnézni meg elbúcsúzni.” (Oravecz Imre: *Halászóember*.), Új Forrás, 1999/ 5.

¹⁹ Lásd: HARCOS Bálint, O. I., *anyám és én*, Oravecz Imre: *Halászóember*, Jelenkor 1999/7-8.

²⁰ Lásd: HARCOS Bálint, *i.m.*

maga eltűnésével hagyja hátra. Minden, ami éppen tárgyi létében nincs jelen, az metaforizálható. Ezen kívül örvénylő erejű az is, hogy a bent-lét és az oda nem-tartozás ugyanúgy képes túlmutatni önmaga jelentésén e metaforizáció segítségével. Ezt a folytonosan használt már-már „ismert retorikai megoldást” erősítik az előbb vizsgált „elbújás-motívum” helyzetei. Azt gondolom, hogy Szajla identitásának kontinuitása így nyer érvényességet, habár minden pontja más helyzetből reprezentálódik, e metaforizáció mégis egységes, homogén szövetté alakítja.

Érdemes azonban azt is figyelembe venni, hogy a *Könyörgés az apákhoz* című ciklusban az időnek egyfajta rendezettsége figyelhető meg, főleg, hogy a ciklus első verse datálva van. Ez mintha valamilyen tervszerűség szerinti következetességet sugallna, és ezt folytatná Oravecz, hiszen az egész kötet öt keletkezési évszámmal ellátott verse közül három ebben a ciklusban található. Számomra úgy tűnik, hogy az említett ciklust olyan elbeszélői idő mozgatja, mely a *Halászóember* ciklusra egyfajta "megelőző" módon tekint. Hiszen a *szociofotó* és az *epilógus* című versek a „a halál, a vég” megjelenését kíméletlen pontossággal szinte már nem is dokumentálják, hanem „adminisztrálják”. Sőt, ezt erősítve veti fel a kérdést az a lírai én szempontjából elkövetkezendő időre tekintve az *epilógus*: „meg lehet őrizni, meg lehet semmisíteni egy élet, egy kultúra feleslegessé vált kellékeit?” – vagyis mit tehet az ember a már megváltozott Szajlára visszatérve? Azt gondolom, hogy a választ a *Halászóember* ciklus már annyit vizsgált és értelmezett emlékezés-mechanizmusában lelhetjük meg. Ezáltal az elbeszélői idő leíró jellegét egyszerűen kimutattuk, de úgy tűnik, hogy más kauzalitás is működik a textusokban, mely ezeket a szövegeket rendezi. Erre példa, hogy: „A *Beszélgetések nagyapámmal* ciklus versei nagyobb, összefüggőbb sorokat alkotnak, mint a többi ciklusban, a versek "emlékezőjük" szerint különülnek el: a térben és időben széttagolt, de a nagyapának az alap újra-elhelyezésére tett sikertelen kísérletét végigkövető *Nagyapám...* sorozatban a nagyapa, a *Beszélgetések nagyapámmal*ban a nagyapát újra és újra mellette elhelyezőn az unoka a beszélő. A szövegek már a címük alapján is közvetlenebbül kapcsolódnak egymáshoz, és szövegképük, tördelésük is egységesen más. (Az *Egybegyűjtött versekben* a *Nagyapa*-versek még - a *Földterület* vagy az *1972. szeptember* prózaverseihez hasonlóan - sorkizártan voltak szedve, itt versszerű tördelésben jelentek meg: eltolódnak a vers felé.)

Itt a ciklus címét adó vers (*Beszélgetések nagyapámmal*), amely már nem vers, hanem verssorozat.”²¹ – ennél átfogóbban nem jellemezhetjük, nem foglalhatjuk össze a kötet semmilyen másik ciklusát sem. Innentől csak követnünk kell az unoka nézőpontját a

²¹ Lásd: HARCOS Bálint, *i.m.*

versekben, és a felfejteni a kódokat a szövegben, vele együtt emlékezni. Harcos tanulmányából kapunk még egy formai magyarázatot is, hiszen konkrét példával mutatja be, hogyan mehet végbe az Oravecz-szövegvilágban a formai ingadozás, természetesen építve a „szajlai konstrukciót”. Nyilván ez a jelenség a narratív sémák ingadozását is jelenti, nem beszélve arról a komponensről, hogy az írói szemszög sajátosan mindig egy lépéssel a már említett sémák előtt jár.

„És folytatódik, persze, Oravecznél: a dikció, a hosszú mondat az 1998-as *Halászóember*ben köszön vissza, ott van ismét a narrációval kacérkodó, ám azt minduntalan kijátszó, történet nélküli történeteket mesélő, apró elemekből építkező kötet, amelynek egyes darabjai semmit vagy egészen mást jelentenek önmagukban, mint a szövegegyüttes testében.”²²

„A hiányzó faluregény legyen a *Szajla*. Az egybegyűjtött töredékek hozzá a *Halászóember*.” – írja Harcos Bálint, s ezzel mintegy új megvilágításba helyezi a regény-verses regény-prózavers- hosszúvers kérdését.²³ Az emlékezés-technikáin kívül a „regény helyett állás” problémája áll még az Oravecz-szakirodalom kérdéseinek centrumában. Úgy látszik, ez a két téma jelöli ki a *Halászóember*-értelmezők problémafelvető gondolatait is, melyek éppen e két kérdéshalmaz köré szerveződnek. (Ez ismét emlékeztet bennünket arra, hogy a kötet kanonizációja a próza/líra műfaji konfliktusának szűrőjén keresztül ment végbe.)

Az eddig igen sokat említett kötet cím, a *Halászóember*, azon kívül, hogy egy vers címét is rejt, mi is lehet valójában? A *Szajla*-versek jelzés alatt jelentek meg a kötet megjelenése előtt a művek, mégis *Halászóember* lett a végső cím. Mi ennek az oka? Az *irodalmi kvartett*²⁴ - beszélgetésben felmerül a lehetősége annak, miszerint ez egyfajta „ars poeticát is jelent”. Itt Bán Zoltán András eléggé közelíti egymáshoz a lírai én és Oravecz, vagyis a lírai szövegek beszélőjének és biográfiai személyként értett költőnek a horizontját. Szerinte a horizontközelítés lehetőségét minden tekintetben az emlékezéstechnika támogatja, amely a lírai én szemléltetői pozíciói mellett az életrajzi ívet is kijelöli számunkra. Szintén ebben a körben kapunk igazán jelentős megfigyeléseket arra vonatkozóan, hogy a képi szerveződés szintjeit mi teszi még lehetővé a versszövegekben. Radnóti Sándor így fogalmaz a ciklusokról szólva: „...[e]bben öregkori portrék sorakoznak. Egy másik ciklusban, a Dregolyban a táj portréja jelenik meg...” – vagyis szinte mindegyik ciklusból a halottak soraiból kitekintő szubjektum, (költő=festő) portréban ábrázolja az őt körülölelő életteret. Nyilván a ciklusok

²² Az állításomat Kálmán C. György tanulmánya erősíti meg. Lásd: KÁLMÁN C. György, *A tizenhatodik év*, Beszélő, 1999/ 9.

²³ Lásd: HARCOS Bálint, *i.m.*

²⁴ ANGYALOSI Gergely - BÁN ZOLTÁN András - NÉMETH Gábor - RADNÓTI Sándor, *Irodalmi kvartett Oravecz Imre Halászóember című könyvéről*, [Beszélő](#), 1999/3.

részletességéből nem venne el semmit az, ha kimaradna egy fücsomó, vagy egy homályos arc, ám Angyalos Gergely szavait megidézve: „mégis mindegyik hozzáad egy ecsetvonásnyit a könyv varázslatos hangulatához.”²⁵ Érdekes kiemelni azt, hogy ugyanebben a beszélgetésben Németh Gábor másként ítéli meg a kötetet. Redundánsnak érez rengeteg olyan elemet a szövegvilágban, melyet itt Angyalosi, és korábban Esterházy is éppen a gazdagsága érzékeltetésére emel ki. Egyébkén Bán Zoltán András és Németh Gábor a hivatalos kritikai vitában mindvégig a „másik pályát” képviselik, vagyis a „versek-e ezen szövegek”, vagy a „sok-e” és a „kevés-e” kérdések vizein eveznek.

Ami mindenképpen kitűnik az említett kritikai írásokból, – amit már a tanulmány elején is bevezettem – , hogy a *Halászóember* kanonizációja a próza elbeszélő jellegének és a líra leíró jellegének konfliktusa nélkül talán csak az emlékezőtechnika és a beszédpozíciók nyomán nyitott új, sikeresebb horizontot a befogadás számára. A másik, erősen érezhető szempont, hogy a "kétpólusú" fogadtatás nem tört meg teljesen, nem lett tisztán pozitív.

Azt gondolom, hogy Radnóti Sándor Oravecz-szövegfelfogása, "költő=festő modellje" igen erősen kell, hogy alakítsa a szöveg további kanonizációját. Ha úgy tetszik, ez a felfogás „ösvényformáló” erővel bír, hiszen a poétika-retorika helyfoglalásának megváltozását ismeri, ismerteti fel. Egyetértek Radnótival abban, hogy minden, ami Szajla, vagy Szajlán belüli entitás, az válik poétikus tárggyá, holott a „poétikai eszközök minimálisak”, nem hiszem ugyanis, hogy az ilyen egyszerűsítés, „kopárság” teljesen a költőietlenség megjelenése lenne , hanem inkább a költőiség elől való menekülés, vagy a szöveg mediális tartalmainak átértékelődése. A sokféle, mégis homogén nyelvi regiszter is ezt az álláspontot hivatott támogatni.²⁶ Tehát felmerül a kérdés: hogyan, milyen módon, esetleg mit lehet még a szövegekben vizsgálni? Az előbb említett mediális tartalmak átértékelődése vezet el az ekhpraszisz vizsgálatához a *Halászóember* szövegvilágában.

Az ekhpraszisz és a képi médium

Az ikonikus fordulat jelentősen felértékelte az ekhpraszisz, vagy egyáltalán a képi médiumok jelentőségét, így Oravecz prózaverseinek, és azok tényleges "kép" alkotási technikáinak értelmezésében is termékeny lehet a kép, a képek olvasása felől közelíteni.

A logocentrikus világból „száműzték” a képeket, így csak a logikai érvelések és argumentációk maradtak meg. A képet mint kulturális reprezentációt ezért csak a pszichológia vizsgálta. „Csakhogy az 1970-es évek óta elterjedt posztstrukturalista/posztmodern elmélet

²⁵ Lásd: *Uo.*

²⁶ Lásd: *Uo.*

kimutatta e hozzáállás gyengeségeit, így jött el a „képi fordulat”(…).²⁷ – olvasható *A képek politikája* című kötet magyar kiadásának előszavában. Az újraértékelés és értelmezés első kezdeményezései Aby Warburg művészettörténeti tevékenységéhez kötődtek. Majd Ervin Panofsky, a képelméleti kutatások egyik leghíresebb alakja dolgozta ki az ikonológiai módszert. Szerinte a képek narratív és szimbolikus tartalommal rendelkeznek, s a befogadónak ezeket kell felismernie és interpretálnia. Így egy kép jelentéseit, lehetséges értelmezéseit az azonos kulturális közösségbe tartozó befogadók könnyen felismerik.²⁸ A felismerés könnyedsége természetesen az azonos értelmező közösségekben kialakított sémák megszerzésétől függ.

Az amerikai Mitchell *Iconology* című műve azonban jelentősen megváltoztatta az eddigi ikonológiai felfogást.²⁹ Ugyanis a kulturális közösségek választanak a szavak és képek között az egyiket tisztelve, a másikat megvetve. Miért történik ez? *A képek politikája* című munkája éppen ezt a kérdést teszi fel, s erre keresi a választ. Szerinte éppen e szempont miatt nem beszélhetünk már egyszerűen csak ikonológiáról.

Belting sokkal erősebben fogalmaz, mint Mitchell, hiszen a posztmodern művészettel foglalkozva bejelenti a „művészet végét”, majd az egész „művészettörténet végét” is.³⁰ *A kép és kultusz* című könyvében kifejti, hogy a 15. század előtti festészet csak rituális céllal működött. A posztmodern művészeti korszak ennek „a festészetnek a végét” jelenti, és újra visszafordul a rítus céljához, a test ábrázolásához, reprezentációjához. Ezért tartja logikus lépésnek, hogy az antropológia vizsgálatával közösen tanulmányozza a képek változását.³¹ Az ikonikus fordulat így összeköthető a „korporális” (testi) fordulattal.

A képek politikájában Mitchell nem próbálkozik a „kép” új definíciójának kialakításával, ehelyett a művészettörténet és az irodalomkritika diskurzusában vizsgálja a „kép” kifejezés használatát és előfordulásait. A korábbi köteteiben az „image/text” fogalmainak magyarázatakor azonban egy meglehetősen új kép-definíciót alkot. „A képeket

²⁷ Lásd: *A képek politikájának előszava* = W.J.T. MITCHELL, *A képek politikája*, = W. J. T. Mitchell válogatott írásai, *A képek politikája*, ford. TÓTH Zsófia Anna, szerk. SZAUTER Dóra és SZÖNYI György Endre, Szeged, JATE Press, 2008, 7-9.

²⁸ Erwin PANOFSKY, „*Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*”, = PANOFSKY, *A jelentés a vizuális művészetekben* című kötetében, Budapest, Gondolat, 1984, 296.

²⁹ W. J. T. MITCHELL, *Iconology, Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

³⁰ A kérdéshez lásd: Hans BELTING, *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*, Bp., Balassi, 2000.

³¹ Hans BELTING, *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*, Bp., Kijárat Kiadó, 2003.

(pictures) úgy értem, mint virtuális, anyagi és szimbolikus elemek együttesét.”³² Az ábrázolat (image), ami a képek virtuális részét alkotja, amely valami mást akar megjeleníteni, más helyett áll. A médium a hordozója, az anyagi része, amely a hasonmást megjeleníti, s e két rész együttesen, „fizikai tárgyat alkot (object).” Így a kép átfogó, komplex jelentése, az értelmezések és hagyományok világába kalauzol bennünket. Mitchell hangsúlyozza, hogy „a textuális és a vizuális nem különíthető el egymástól, minden aktuális reprezentációban egymásba olvadnak, tiszta formában nem is fordulnak elő.”³³ Gottfried Boehm a képeket is ábrázolásoknak tekinti, melyek érzéki értelemmel rendelkeznek. „A képek nemcsak be, hanem *meg* vannak festve.(...) nem világos, mitől függ ez az érzéki értelem.(...) a „képek nyelve” éppannyira jelentést ébresztő, mint amennyire lefordíthatatlan.”³⁴

„ A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”³⁵ – Természetesen a megtévesztés is narráció útján juthat el, válik befogadhatóvá.

A képek politikája mű egyik alfejezetében *A képek családjában* azt vizsgálja az amerikai teoretikus, hogy a „kép” kifejezés hány különböző dolgot jelöl úgy, hogy szoros összetartozásuk egyáltalán nem bizonyos. A „hasonlat”, „képmás”, „hasonlatosság” jelentésekben használt képből indul ki Mitchell. Szerinte a „grafikus kép” (szobrok, tervrajzok, festmények), az „optikai kép” (tükrök, kivetítések), az „észlelési kép” (érzéki adatok, emlékek, jelenségek), a „mentális” (álmok, leírások), és a „verbális” kép (metaforák) alkotják e képek családfáját. Számunkra a legfontosabb ágak a „a grafikus képek” és a „verbális képek” csoportjai, hiszen ezek foglalkoznak a „festményekkel” és a „textussal”, ezek alkotják a vizsgálandó terület alapját. Ám nem olyan könnyű megvizsgálni e területeket, még e felsorolás ellenére sem, hiszen nem tudjuk, melyek azok a határok, amelyek a képeket elválasztják egymástól. Éppen ezért nem is kezelhetjük semelyik ágat "egyenrangúnak".

³² Lásd: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, ford. TÓTH Zsófia Anna, szerk. SZAUTER Dóra és SZÖNYI György Endre, Szeged, JATE Press, 2008, 7-9.

³³ Ezek a gondolatok Mitchell, *Picture Theory* és a *Mi a kép?* című tanulmányainak részében találhatók. = W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: U of Chicago P, 1994.; = *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, ford. TÓTH Zsófia Anna, szerk. SZAUTER Dóra és SZÖNYI György Endre, Szeged, JATE Press, 2008, 15 – 48.

³⁴ Lásd: Gottfried BOEHM, „*A képleírás*”, ford. RÓZSAHEGYI Edit. = *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 17.

³⁵ Lásd: W.J.T. MITCHELL, *i.m.*, 16.

Mégis van egy elképzelésünk arról, hogy mégis melyek az „igazi” képek. Ha ugyanis valamilyen mentális képről állítunk, akkor annak igazságtartalmát csakis magunk „mérhetjük”, vagyis nincsen objektív módszer a szétválasztásra. Úgy látszik, hogy a „valódi képeket” csak materialitásuk választhatja el a többitől, ráadásul ezek rendelkeznek kizárólagosan vizuális természettel. Ám ez korántsem zárható le ilyen egyszerűen, hiszen a világon eltérő értelmezői közösségek léteznek, melyek sajátos fogalmi rendszert alakítottak ki maguknak a témára vonatkozóan, ezért az „objektivitás elvét” kizárhatjuk. Mitchell ezt úgy nevezi meg, hogy „(...) a valódi, igazi képek több közös vonást mutatnak törvénytelen sarjaikkal, mint amennyit bevallani szeretnének.”³⁶ Tehát a számos diszciplína (filozófia, ismeretelmélet, pszichológia stb.) segítségével kiderül, hogy az "optikai képről" kevésbé állítható a "valódi kép" mint "mentális" társairól. Mitchell szerint ezt az álláspontot erősíti még a *tabula rasa* fogalma, hiszen az „anyagi kép” kereteit egyezményesen jelölték ki bizonyos kulturális közösségek (pl. Nyugat-Európa), vagyis annak léte nem determinált. Így a *képek családjának* listájáról az ide vonatkozó kategóriákat egy darabig ki is húzhatjuk.

A *képek politikájának* következő részei ezért a „hagyományos képeknek” vélt dolgoktól elfordulnak, és a verbális képekkel foglalkoznak. A „verbális képek” fogalmának helyessége éppen a korai Wittgensteinnél jelenik meg. „A kijelentés a valóság egy képe (...), modellje a valóságnak, ahogy azt mi magunk is elgondoljuk.”³⁷ – Ha elfogadjuk Mitchell és Wittgenstein állítását, akkor kijelenthetjük, hogy a képek vélt „valódisága” megfordult, már nem a keretbe zárt hagyományos képeket szükséges vizsgálni, hanem a "verbális" képeket. Ezért Mitchell a líra nyelvében kezdi meg a kutatást a „képi” jelenségek után. Az irodalmi diskurzus a metaforák gyakori előfordulása miatt választja el a tényleges, konkrét, "denotatív" jelentést, a festői eszközöktől díszítetlen, „képi”, "konnotatív" jelentéstől. Azonban – ahogyan Mitchell maga is jelzi – nem következetesen jár el, hisz nem tudja, hogy ezzel a problémát csak tovább bonyolítja, ahelyett, hogy tisztázná azt, „amit a dolgok valójában jelölnek.” Ezt a problémát szem előtt tartva a romantikus és a modern poétikában folytatja a vizsgálódást Mitchell, és arra a következtetésre jut, hogy a wittgensteini állítás újra érvényre jut, hiszen a modern költészet – többek között Pound és Williams – képfelfogása is egyezik ezzel.

Az ikonológiai hagyomány által kanonizált kép és nyelv összetartozását talán éppen az ekphraszisz elnevezése fejezi ki a legjobban. Ez a fogalom már több mint kétezer éve

³⁶ Lásd: Uo., 21.

³⁷ Lásd: Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz, 1992. 177.

használatos, így egészen a 20. századig nem merült fel, hogy kapcsolatukat bármi megkérdőjelezhetné. Az ekphrasziszt sokan csak retorikai szakágnak, irodalmi műfajnak, vagy képi technikának nevezik, míg Gottfried Boehm irodalmi műnemként tekint rá. Szerinte „az ekphraszisz a nyelv képi erejéről tanúskodik.”³⁸ Ezzel csatlakozik más kulturális jelenségekhez, olyanokhoz, mint a színjáték, az opera, a tánc stb., amelyek különböző érzéki teljesítmények szintézisét teremtik meg.”³⁹ Mi is az ekhpraszisz? A „nyelv képi ereje” kifejezés azonban nem elegendő a folyamat tartalmának leírásához. Az ekhpraszisz a „képet mint műalkotást”, vagyis vizuális élményt írja le, mutatja meg a befogadónak a nyelv „képi” erejére támaszkodva.

A legismertebb ekphrasziszok talán „Akhilleusz pajzsának homéroszi leírása”, a philosztratoszi eikónok Rómából, Vasari ekphrasziszai, vagy éppen Erwin Panofsky művészettörténeti képleírásai. A kortárs magyar irodalomból pedig Garaczi, vagy Kovács András Ferenc Csontváry-ekhprasziszai lehetnek ismertek. A művészetek közötti rivalizálást a művészetek „összehasonlíthatósága” biztosította, ahogyan erre paragone-irodalom, a hüpotüposzisz, vagy éppen a horatiusi „ut pictura poesis” lehet a példa.

Mint látjuk, a képleírás „mestersége” és „művészete” óriási múltra tekint vissza, mégsem rendelkezünk kellő ismerettel arról, hogy mi hordozza valójában a szó és kép szoros összetartozását, konvergenciáját. E médiumok folytonos egymásra vonatkozását, egészen a 18. századig nem lehetett megkérdőjelezni. Akkor ugyanis „felemás esztétikai maximákat” követtek, olyanokat, melyek e médiumok szétválasztását követelték. A 19. században kialakult egy „tisztaság eszmény”, ezért ezt kezdték keresni a festészetben, egy „letisztult, tisztán vizuális” képet. Ez a szkepszis a költészetben is megjelent, méghozzá oly módon, hogy a képet, mint „megnevezhetetlent” száműzte abból a poétikából, melyet önmagában is végtelenül sokjelentésűnek tartott. Az ekphraszisz, ezen ellentmondások fényében más pozícióba, más megítélésre került. „A képleírás többé nem periférikus történeti anyagként vagy retorikai gyakorlatként jelenik meg, most inkább a központi ismeretkritikai problémát képviseli, különösen azokban a szakágakban, amelyek képekkel vagy képszövegekkel foglalkoznak...”⁴⁰ – írja Boehm, mintegy központi kérdéssé emelve a képleírást.

³⁸ Lásd: Gottfried BOEHM, „A képleírás”, ford. RÓZSAHEGYI Edit. = *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 19.

³⁹ Lásd: Gottfried BOEHM, *i.m.*, 19.

⁴⁰ Lásd: Gottfried BOEHM, *i.m.*, 20.

A képleírás és az ekhprasizs elnevezések nem egyértelműek. Ez a kérdés többet rejt magában, mint első látásra gondolnánk. A görög „ekhprasizs” szót a latin fordítása is csak jelentéseltolódással közvetítette. A „descriptio” kifejezés túlnőtt használati körén, ezért már nem tudta lefedni azt, amit az ekhprasizs eredetileg jelölt. „Az ekphrasizs eredetileg olyan pontos leírást jelentett, amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgál”⁴¹ – így értelmezi a leírást Kibédi Varga Áron a szó és kép viszonyait vizsgálva. Ezt Mitchell „grafikus képnek” nevezte, de a különböző megnevezés a Boehm-féle „képleírás” alakjától nem különbözik.

A descriptio konvenciója a művészetelmélet és a retorika területén kívül azonban az egzakt diszciplínák területeire is eljuttat minket. A geometriában „egy görbe, egy vonal leírását” is jelentheti. Használata ekkor nem nyelvi képet jelöl, hanem egy képi vonatkozású cselekvést, jelen esetben egy matematikusét. Ebben az esetben a létrehozás aktusát pillanthatjuk meg, nem pedig egyszerű bemutatást, vagy „másolást”. Boehm megjegyzi, hogy ez az ekphrasizs-típus különbözik a „tulajdonképpen ekphrasizstól, amely a kész képet igyekszik leírni.” Ennek a két típusnak a vizsgálata azonban már azt a filozófiai vitát érinti, melynek kérdése, hogy a „leírások képesek-e, illetve mennyire képesek behatolni egy dolog lényegébe.”⁴² A geometriai példa bemutatja, hogy azok a leírások, melyek nem hoznak létre újat, „csupán” ábrázolnak, valamilyen hátrányban vannak, „tökéletlenebbnek” tűnnek.

Ezt könnyen beláthatjuk, ám fel kell tennünk azt a kérdést, hogy mi történik a képleírásának azon fajtájával, mely nem a hagyományos értelemben írja le a „mentális” képet ugyanis nem fogadhatjuk el, hogy az egzakt tudományok esetében „értékesebb” maradt volna a képleírás. Egyrészt azért nem, mert akkor felesleges lenne részletesebben vizsgálni. Másrészt pedig azért, mert a „görbe leírásával” csak a „kész képet”, a „grafikus képet” állítottuk párhuzamba. Mitchell elemzéseit megidézve azonban feltűnik, hogy a „verbális kép” éppen annyira „igaz” – sőt talán nagyobb joggal nevezhető valódinak –, mint a „grafikus kép”. Ezt eddig nem vontuk be az ekhprasizs értelmezési lehetőségeinek körébe, pedig talán ezen a ponton találkozunk először Boehm és Mitchell említett gondolatmenete, hiszen mindkét gondolkodó valahogyan az irodalom területeire jutott el a képleírás „problematikussága” nyomán.⁴³ Nem csupán azért értek el ide, mert – ahogyan már sokan említették – a képleírás a retorikai ága,

⁴¹ Lásd: KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei*, Ford. SOMLYÓ Bálint, = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijarat Kiadó, 1997, 300-320.

⁴² Lásd: Gottfried BOEHM, *i.m.*, 21.

⁴³ Mitchell a romantikus, és a modern költészet nyelvéhez ért el a képi „fenomént” vizsgálva, míg Boehm a szó és kép „fenoménjainak” szétválasztási problémájánál ugyanehhez a költői nyelvhez jutott.

vagy irodalmi műfaj. Hanem, azért is, mert a „verbális kép” a metafora, a nyelv képe. Mivel az irodalom nyelvének kifejezőereje többre képes, mint amit a valóságban „észlelhetünk”, ezért a fikció lehetőségét is értelmeznünk kell. Az irodalomban és a festészetben megjelenő fikcionalitást a képleírás interpretációjába is be kell vonnunk. Ettől a ponttól kezdve már a „fiktív ekphraszisz is csak láttat, vagy esetleg „lát” is?”; és a „létrehozza-e a „dolgot”, az „entitást”, vagy csak a „tulajdonképpeni ekphraszisz” egyik megjelenési formája?”. Ennek megválaszolására, jellemzésére, a képleírás „kategóriájának” szétválására ismét a "modernitásban" leljük meg a választ. A vizuális észlelést kell vizsgálnunk, hogy jobban megértsük a probléma forrását.

„A konstatáló észlelést (amelynek belátásai nyelv- és fogalomszerűek, azaz leírhatók) elválasztani egy magát megvalósító látástól, amely igen kevésbé tartja magát a dologi tényállásokhoz, ellenben szabad vizuális lehetőségeket bont ki az adotton – ez a leírás művészete számára is fordulópontot jelent.”⁴⁴ – Boehm felismerése már több kép-értelmezésben is megjelent, ugyanis Max Imdahl ezt, „az újr felismerő és a látó látás” fogalmi alakzataihoz kapcsolta.⁴⁵ A nyelvtől távol álló „látó látás” csupán végrehajtó folyamatként jelenik meg. Ez, a nézőt, a látható észlelésének bevonására készíti, melyben az nem egy „láthatót” fedez fel, hanem azt a láthatóságot fejleszti ki, melyet a művész megformált. Ez biztosítja azt, hogy az újr felismerhetőség csökkenjen, és egy ismeretlen valóságba érkezzünk. A modern igény, mely „megtisztítást” várt, azt is tükrözi, hogy el akarta választani a művészetet minden fogalmi és irodalmi kötődéstől. A képleírást tekintve ez azt jelenti, hogy ábrázolt cselekmény (szűzsé), nem kapcsolható össze az elbeszélhető, illetve az elbeszélte világával, nem abból kell felismerhetővé, érthetővé tenni. Ez azonban egyáltalán nem jelenti, hogy a leírás megsemmisült volna, éppen ellenkezőleg, „a nyelvi odafordulásnak” egy másik típusát tekinthetjük meg.

„A leírásnak többet kell tennie, mint újra-verbalizálnia a képben rejlő nyelvi tartalmakat, hiszen jelekkel teli vizuális területtel van dolga, és ezeket akarva-akaratlan egymás után, de ugyanakkor egyszerre is észleli az ember.” - a Boehm által megjelölt fordulópont szükségképpen magyarázatot ad arra vonatkozóan, hogy mi az ekphraszisz feladata. Ha az a

⁴⁴ Lásd: Konrad Fiedler láthatóság-elméletében. Melyben a kifejlett látást megkülönbözteti attól a látástól, mely érzésekkel, előfeltételekkel, fogalmakkal vegyül, így nem éri el önnön megismerőerejét, megismerőképessége nem teljeseedik ki. = Konrad FIEDLER, *Művészeti írások*, Budapest, Kijárat, 2005.; Vö. Gottfried BOEHM, *i.m.*, 23.

⁴⁵ Vö: Max IMDAHL, *Ikonika, = Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 254 – 260.

kérdés merülne fel, hogy az „egyszerű”, felsorolás-szerű leírás akkor most minek nevezhető, arra Boehm tanulmányát olvasva szintén megtalálja a választ. „A sikerült leírások kettős feladatot oldanak meg: elmondják, mi „van”, ugyanakkor azonban azt is elmondják, hogyan „hat” a kép, visszanyúlnak a tényállásra és a képre jellemző érvényre juttatási formára is.”⁴⁶ Gottfried Boehm, Vasari retorikai bázisait és ekhpraszsizait vizsgálva, a leírások feladatával kapcsolatban új következtetésekre jut. Megállapítja, hogy „képi megfigyeléseink” akkor rendeződnek igazán szöveggé, „amikor az elemző nyelvet visszafordítjuk a retorikába, amiből az ekhpraszisz kifejlődött.”⁴⁷ *A beszéd eszközeivel való meggyőzés, érzelmi hatások kiváltása és az ábrázolás szintjeinek uralása* – ezek mind a retorika eszközei. Vasari leírásainak célját kutatva az „ENARGEIA” fogalmához jut. Szerinte az ábrázolás célját azonosítani lehet a vezérfogalommal, mely szintén a retorika örökségéből ismert. Ez a fogalom szemléletességet, világosságot, értehetőséget, „átláthatóságot” jelent. Az latin *illustratio* vagy *evidentia* fogalmak ehhez a kifejezéshez kapcsolódva lettek „híresek”. Egy „illusztráció” akkor „evidens”, ha dolgokat úgy jelöli, mintha ott lennének. Így, – Graf, és a retorikai hagyomány szerint is – a szöveg ereje abban áll, amelyre törekedni kell, hogy vizuális képeket idéz fel, „a nézőt pedig hallgatóvá teszi.”⁴⁸ Ez azt jelenti, hogy az ekhpraszisz a nyelvben rejlő megmutatóképességet aktiválja. „(...) az ekhprasziszok megmutatni és nem leképezni akarnak (...), ezért lehetnek szükség esetén nagyon rövidke.” – írja Boehm a leírás céljának vizsgálatakor. A képleírás már említett fiktív lehetőségének kérdésére éppen ezen elemzés által kapunk választ. Boehm szerint az antik ekhpraszisz általában „nem meghatározott műemlékeket akar leírni”, illetve ismert történeteket emel át a „képiségbe”, azért, „hogy fiktív megtekintésre alkalmassá tegye őket.”⁴⁹ A képleírások más művekre való vonatkozásuk nélkül tesznek dolgokat „jelenlevővé”.

Annál sikerebb egy ekhpraszisz, minél rövidebben éri el „a várt hatást?” Amennyiben ez így van, akkor a deixisz jelenségét kell ezért dícsérni. Ennek szerepe nem teljesen ismert az emberi értelem képességeinek működésében. Annyi azonban bizonyos, hogy a „megmutató” aktusokért a deixisz a felelős. Ugyanis, aki megmutat, az felfüggeszti saját tevékenységét, mert ahhoz fordul, akinek meg tud mutatni, akinek meg lehet mutatni. Aki megmutat, az láthatóvá tesz, és kiemel. A taktilis érzékelés lehetősége így fel sem merül, hiszen a mutató

⁴⁶ Lásd: Gottfried BOEHM, *i.m.*, 26.

⁴⁷ Lásd: Gottfried BOEHM, *i.m.*, 31.

⁴⁸ Fritz GRAF, *Ekphrasis: „Die Entstehung der Gattung in der Antike”, = Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenauer, München, 1995, 141-154.

⁴⁹ Gottfried BOEHM, *i.m.*, 32.

aktusa – mint a mozdulat is – mutatja, hogy távolság keletkezik a mutatott „objektum” illetve aközött, aki mutatja. Az észlelt térbeliséget Husserl fogalmával élve „reliefnek” nevezem. A távolságban való irányultságot a narratológia nyelvhasználatával pedig intencionalitásnak. A megmutatás aktusát pedig az orientáció kifejezésével írhatjuk le. A deixis hordozza tehát ennek a folyamatnak az energiáját. Ahogyan Boehm tanulmánya interpretálja: „A deixisz megismerést előbbre vivő ereje a legvilágosabban abban nyilvánul meg, hogy a *megmutatott* tárgy *magát* mutatja meg. „Mint olyan (mint ő maga) lesz megismerhető.”⁵⁰ Bárhogyan történjék e folyamat végbemenetele, a megmutatás új megismerés-teret alkot, melynek lényegi motívuma a távolság, így a megmutatás saját maga számára kontrollálhatóvá válik. Boehm szerint ezt: „(...) azon lehet megítélni, hogy az, amire ráirányítja a figyelmet, valóban az-e, aminek megjelent.”⁵¹ – így a német művészettörténész megerősíti a deixisz szerepét a képleírásban. Ezt alátámasztja még egy nyelvtörténeti példával is, hiszen kimutatja, hogy valamennyi indogermán nyelvben a deixisz „*dik*” alakja hordozza a látás, megmutatás, rámutatás, megjelölését. Lényeges visszaemlékezni arra, hogy Kulcsár-Szabó Zoltán monográfiája nyomán a kritika az emlékezőtechnika vizsgálatánál szintén egy deiktikus jelölési viszonyt feltételez.

„(...) kép és szó konvergenciája a megmutatáson alapul, a képleírás akkor sikerül, ha azt hajtja végre, amit a kép lényegében kiemel. Azaz: láthatóvá teszi a láthatatlant, szem elé tárja, megmutatja azt.” – írja Boehm tanulmányának végén, mintegy összegezve az elemzéseket, a felvetett kérdéseket, és az arra adott válaszokat. Hozzáteszi még, hogy „optimális” a képleírás, ha többet láttat, mint amennyit egy „egyszerű” leírással befogadhatunk. „Hiszen megismerni azt jelenti: *többet* megismerni, mást és másként megismerni. Ez mindig nyitott marad, miközben pillantásunk elől nem vész el a kép – magát megmutató – vizuális mássága.” – Ezekkel a gondolatokkal zárja Boehm a képleírás kutatását, a tanulmány pedig elérkezett a tényleges vizsgálati tárgyhöz.

„Ha Giotto Aréna-freskóit a képi elbeszélésmód lehetőségei felől közelítjük meg, magától értetődően feltételeznünk kell, hogy e képek esetében olyan események láthatóvá tételéről van szó, amelyek a néző számára a hagyományból vagy szövegekből – azaz nem-képi információk alapján – már ismertek.”⁵² – írja Max Imdahl, Giotto Aréna-freskóinak vizsgálatakor. Mi a helyzet azonban a *Halászóember*-kötet szövegeivel? Oravecz Szajla-

⁵⁰ Gottfried BOEHM, *i.m.*, 35.

⁵¹ Gottfried BOEHM, *i.m.*, 36.

⁵² Max IMDAHL, *Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról*, = *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 1998, 117.

verseit is ismerné a befogadó csupán a hagyomány és a *Halászóembert* megelőző szövegek alapján?

Ez szinte lehetetlen, hiszen, – ahogy Imdahl-, tanulmányában később is utal rá – akik nem látták saját „elemző szemeikkel” a képeket (a freskókat), azok a „leírás” alapján eltérő módon vizualizálnák (újra) azokat. Ez az Oravecz-szövegekre is érvényes, hiszen a vizsgált kötetének megjelenése előtt nem szerezhettünk kellő tapasztalatot Szajláról csupán az előző versesköteteinek olvasása alapján.⁵³ Az irodalmi hagyományból kitűnik, hogy Szajla képét Oraveczen kívül senki sem rajzolta meg. Oravecz „Szajla-ekphrasziszai” tulajdonképpen még ismeretlenek. Ezért a vizsgálat során elsősorban a következő kérdésekre kell válaszokat találnunk: Melyek a *Halászóember* című kötet ekphrasziszai; hogyan megy végbe a leírás folyamata; mennyiben változott a képleírás „művészete” Oravecznél?

A Halászóember ekphrasziszai

A *Baji-pást*, a *Könyörgés az apákhoz*, *Az öregek távozása*- és a *Dregoly* című ciklusokban nem találunk olyan művet, mely „egy kép” leírását végezné el. E ciklusok szövegei képsorozatokot jelenítenek meg, melyeket dinamizmus és mozgás jellemez, így „mozgóképekké”, „videókká” válnak. A kötet talán első olyan verse, mely hagyományos „képleírást” mutat, „mely a kész képet igyekszik leírni”⁵⁴ az a *Borda* című vers.

Ebben a műben, a vers által megjelenő képen egy *szövőbordát* pillantunk meg – mint ahogyan ezt a kép címe is jelzi. A *borda*, egy *mennyezetre erősített deszkáról* lóg le. Ez a *borda* valószínűleg a kép középponti motívuma, hiszen a *bordán* és a *deszkán* kívül – amelyről az előbbi tárgy lóg – nincsen más ábrázolt tárgy. A *mennyezet* és *lógás* a „néző” látószögének „fenti helyzetét”, a „szemmagasságtól feljebb való elhelyezkedését” jelöli. Így a *mennyezet* kijelöli azt a látóteret, amely a befogadó nézőpontját is rögzíti.

A *borda* úgy lóg le, „mint Dali tészta módjára elfolyó zsebórája”.⁵⁵ A befogadó „képalkotását” itt művészettörténeti ismeretei segíthetik. Hiszen a lehetséges interpretációk kialakításának előfeltétele, hogy a „néző” ismerje Dali *lágyműveit*. A *deixis*, itt egy „képi hasonlat” segítségét használja fel, hogy rámutasson a *borda* motívumának szélesebb körű értelmezési lehetőségére. A befogadó, a *Dali-órák* jelentései közül válogat ahhoz, hogy

⁵³ Az *Egy földterület növénytakarójának változásában* Szajla éppen csak felmerül, a többi verseskötetben még ennyire sem tűnik fel. Egyedül a *Kedves John* című 1995-ben megjelent prózai munkájában pillanthatunk mélyebben Szajla életébe.

⁵⁴ Lásd a már elmített Boehm tanulmány szövegében, Gottfried BOEHM, *i.m.*, 21.

⁵⁵ ORAVECZ Imre, *Halászóember. Szajla. Töredékek egy faluregényhez (1987–1997)*, Pécs, Jelenkor, 1998. 218.

„képét”, saját maga számára leghatásosabban vizualizálja. Tehát a befogadó már annak tudatában szelektál, hogy az idő megfoghatatlan, kicsúszik a kezéből, s ezt kapcsolja össze a *lelógó borda* jelenségével.

Dali művészetét a szürrealizmus „címszónál” vizsgálja a művészettörténet. A kép címe pedig: *Az emlékezet állandósága*. A *Borda* című vers elemzésénél ez a két „adat” azt az értelmezést segíti, hogy a képeken megjelenő tárgyak csak az emlékezet tárgyai. A vers befejező szakasza is erősíti ezt a feltevést. A „tartalék”, a „lehetett” és a „mielőtt még befoghatta volna” kifejezések elhomályosítják a tárgyat, annak már csak körvonalai látszanak, azok is csak az emlékekben. Ahogy az idő megfoghatatlan, kicsúszik a kézből, úgy a *borda* sem tapintható. Talán „tartalék csigatésztakészítő lehetett”,⁵⁶ de még az sem biztos. Tehát ebben az esetben a „tulajdonképpen ekhpraszisz” egy fiktív ekhpraszisz.⁵⁷

A vers befejező sorai az ekhpraszisznak azt a részét alkotják, melyben a leírást végző, a „nézők” közös hagyományainak működésére alapoz, mint ahogyan a *Dali-órák* esetében is láthattuk. A hagyomány jelen esetben az a falusi világ, melyben az anya a fából készült szövőbordát *csigatészta* készítésére használja. Ha a befogadó ismeri ezt a „helyzetet”, akkor nagyon hasonló képet alkothat, mint a „kép” leírója.

Ennyi elemzés éppen elég ahhoz, hogy a következő megállapításokat tegyük. A *borda* fiktív ekhprasziszának érdekessége éppen abban áll, hogy a befogadó sohasem alkothatja meg a képét „kész” mivoltában, hiszen azok csak a „leíró” emlékében élnek, és ott sem pontosan, ott sem örökké. Már láttuk, hogy a nyelv szintjén ezt a fikciót a feltételes igealakok fejezik ki. egyébként a vers légköre is megjelenít. A képi információkon kívül még a *Dali-kép* és a falusi élet egy eleme utal a múltkonyságra, és ez teszi a képet, „emlék-képpé”. Ám, ezen Oravecz-képleírás elemzéséhez még egy képi elem is maradt hátra. Ez pedig a vers első szava, a *pince*. Az egész kép háttérét egy *pince* adja. Az eddig elemzéseket ez a képi motívum támasztja alá a legjobban, hiszen a pincében történő érzékeléshez fény kell – így a *borda* megjelenéséhez is – ennek forrását azonban nem ismerjük. A pince mélysége, a légkör „nyirkossága” bizonytalanságot áraszt. Ezek az elemek egyaránt azt jelölik, hogy meghatározhatatlan a tér és az idő, a kép „feltételei” nem adottak annak megfestéséhez. Tehát nem tudjuk keretbe ültetni, hiszen a keret is homályos. Ez a „várt kép” mindig az olvasás folyamatában jelölődik ki, majdnem teljesen felépül, ám ekkor felébredünk az álomból, a „kép”, az emlék szertefoszlik.

⁵⁶ Vö. *Borda* című verssel, = ORAVECZ Imre, i.m., 218.

⁵⁷ Lásd Boehm tanulmányában a filozófia vitát az ekhprasziszok típusairól = Gottfried BOEHM, i.m., 20-21.

A *Donna June Ewing fényképe* című vers a fotóleírások egyik legsikerültebb darabja. „Fekete-fehér felvétel” – állapítja meg a „leírás” első sora ezt a tényt eléggé röviden, tényszerűen a képről. A leírás ilyen akkurátus módszerrel halad tovább. A mű első versszakának második és harmadik sora bemutatja a kép „helyét”. Ez a hely a *Borda* című vershez hasonlóan, az emlékezet helye. Annyiban azonban különbözik a két „emlék” helye, hogy *Donna June Ewing* „képét”, a leíróján kívül senki nem láthatta. Leírója is csupán az apja halála után pillanthatta meg először, így a „megpillantás” eseményét csak nagyon kevés idő választja el a kép leírásának eseményétől. Az első versszak utolsó (negyedik) sora ismét egy tényszerű, rövid közlés, mégpedig a képszüzsé bemutatása („fiatal lány áll rajta jobbján egy fekete autóval.”⁵⁸) Ezután a lány részletesen kidolgozott jellemzését olvashatjuk. Megtudjuk, hogy a lány hová néz, mire esik a tekintete. És, – mivel fényképről van szó – még az is kiderül, hogy a fénykép készítője milyen szögből fotózhatta a lányt és az autót. A leírás minden részletre kiterjed, („eldönthetetlen, hogy húzott-e harisnyát”) ettől kissé zavarba ejtővé is válik. A nyelvi elemek kifejezőerejének segítségével a befogadó könnyen összeállíthatná a fotót, ám ekkor a megjelenítés és értelmezés „erotikussá” válik, ezzel összezavarva a befogadó interpretációját. A „szemérme magasságában”, „és ezzel akaratlanul még jobban kiemeli a has izgató ívét”⁵⁹, „mely szinte párhuzamos kiálló tomporával” kifejezések okozzák az értelmezés folyamatosságának megszakadását. Majd a lány tekintetének leírását olvashatjuk, mintegy visszatérve a „megszokott” szemlélői tevékenységhez, mikor az tűnik fel, „hogy vonzó és kíváncsú”. A befogadó értelmezési folyamata újfent megtörik, ezért az csak annyit tehet, hogy folytatja az olvasást. „(...) míg végül úgy adta be a derekát, hogy nem győzték meg a lépés helyességéről” – ezekhez a sorokhoz érve az értelmezés útja egy másik irányba mutat. A lány mintha valami visszafordíthatatlant cselekedett volna, olyat, amit nem tehet jóvá. Az ekhpraszisz írója ezzel olyan légkört teremt, amelybe belépve a „kép nézője” nem tudhatja, hogy a képi értelem helyzete „komolyra fordul”.

„(...) csupán a rábeszélő kedvéért hagyta magát levetetni”⁶⁰ – olvassuk ezt a sort a „súlyos” légkör feloldásaként. Ugyanis kiderül, hogy értelmezés törései végig a lány fotózási problémáját jelezték, vagyis azt, hogy a lány „csupán a rábeszélő kedvéért hagyta magát levetetni”. Ez a „jelleg” mégis azt sugallja a befogadónak, hogy a lány alkotja a képi értelmet. Így a kép témája nem az autó és a lány jelenléte, hanem kizárólag a lány élete. Ezt erősíti az, hogy megismerjük az autó típusát, annak rövid jellemzését olvashatjuk ugyan, ám hamar

⁵⁸ Lásd a *Donna June Ewing fényképe* című verset, = ORAVECZ Imre, *i.m.*, 320.

⁵⁹ Lásd: ORAVECZ Imre, *i.m.*, 320.

⁶⁰ Lásd: ORAVECZ Imre, *i.m.*, 320.

kiderül, hogy ez is hiányos. Az autó, az apróbb részeitől *a jármű teljes jobb oldaláig* kimarad a képből. Az autó leírása után a háttér, a környezet jellemzése következik. A lány központi szerepe egyre dominánsabbá válik, hiszen maga a tér és annak elemei is a lányhoz képest jelölődnek ki. A világ általa reprezentálódik.

Az ekhprasziszt egy „kitekintés”, a leíró okozta esemény függeszti fel, mégpedig az, hogy a képet megfordítja. Az kép hátoldalán *semmi támpont*, nem találni sem nevet, sem évszámot. Tehát a képen szereplő lányról, a külső megjelenésén, helyzetén kívül semmit sem tudunk. „(...) de csak Donna June Ewing lehet ez a lány” – derül ki a leírásból, pedig ez egyáltalán nem biztos. A leíró egy lány fotóját összekötötte egy gyakran felmerülő névvel, melyet az *apja fizikakönyvéből* ismert. Az leírás, ezek után a feltételezett lány történetével folytatódik. Kiderül, hogy a történet a meghatározó, hiszen a leírás először egy lány fotóját kapcsolta a történethez, majd egy nevet.

Ebben az esetben a kép úgy szerveződik, hogy a címben szereplő név automatikusan összekapcsolódik a képen szereplő lánnyal. Az ekhpraszisz végén derül csak ki ennek folyamata. Minden, ami a képen szerepel, az a történetből indul, melyet a „kép felfedezőjének” apja mesélt. Ez az ekhpraszisz már az „emlék az emléken” kategóriáját nyitja meg a befogadó előtt. Az apa emlékei egy történetben hagyományozódnak (melyet átad a fiának), ebből pedig „képdolog lesz”⁶¹(fotó). Ezt a képet, mivel ez haláláig szekrénybe zárva marad, a fiú is csak emlékként idézi fel. Mivel az apa nem tudta, vagy nem akarta azonosítani a képen szereplő lányt, ezért annak *Donna June Ewing*gal való azonosítását a fiú teszi meg. A történetet, a nevet, és a lány képét a fiú kapcsolja össze. A versben megjelenő lírai én az a fiú, aki a fotót megtalálja, és az azonosítást elvégzi. A képdolog és a képobjektum már eleve adottak, viszont a képszüzsét csak – a fiú által összekapcsolt – történet, a lány fotója és a *Donna June Ewing* név teremti meg.⁶² Ennek a képnek a leírását a fiú, a vers lírai énje végzi el.

Az *Egy fényképre* című vers, a *Donna June Ewing fényképe* című műnek a „párja”, hiszen ez is fotó, csupán annyiban különbözik attól, hogy „színes”. Ez a vers egy „tökéletes” képleírás. Hiába jelöli a cím, hogy egy fényképet szemlélünk, a leírás alapján ez akár festmény is

⁶¹ Ez a kifejezés Husserl tanulmányából származik. Husserl képdolgot, képobjektumot, és képszüzsét különít el. Lásd: Edmund HUSSERL, *Fantázia, emlékezet, képtudat = Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijarat Kiadó, 1997, 9-47.

⁶² Lásd: HUSSERL, *i.m.*, 9-47.

lehetne. A címet érdemes külön vizsgálni. Hiszen sem ez, sem a leírás nem határozza meg a kép „címét”, ahogyan ezt az eddigi szövegek esetében láthattuk. Az *Egy fényképre* cím hiánnyal bír, ezért több lehetőségünk van az interpretációban. Ha úgy olvassa a befogadó a leírást, akár egy történetet, akkor igaz lehet, hogy a leírás anyaga „rákerülhetne” a fotóra, egy fényképet jeleníthetne meg. Az állhatna a cím előtt, hogy: Ez „ráillik” *Egy fényképre*, vagy „ez kerülhet” *Egy fényképre*. De a befogadó nem tudja történetként olvasni a leírást, hiszen az nem jelöl cselekvést, tehát a képi cselekmény statikus, merevséget, mozdulatlanságot sugároz. Így a cím értelmezését úgy végezhetjük el, hogy egy határozói igenévvvel bővítjük. Az *Egy fényképre* „nézve”, vagy az *Egy fényképre* „tekintve” alakokkal kiegészülve már a képi tartalomnak megfelelően működik a cím. A cím „játékossága” a befogadót már a leírás olvasása előtt is „döntésre” kényszeríti.

A képleírás egészen a negyedik versszak feléig azt mutatja meg, hogy mi van a képen. „De a vérségi kapcsolat nem csak külsőségekben jut kifejezésre.”⁶³ – ezzel a sorral megtörik a „tárgyak” ismertető jellegű leírásának folyamata. „Egész lényüket áthatja és jelzi, hogy összetartoznak, hogy közük van egymáshoz”.⁶⁴ – ez a sor már azt mondja el, hogyan hat a kép. Ettől válik egyértelművé, hogy a *kutya* miért van a képen. A *kutya*, a *fiú* és a *lány* vérségi kapcsolatát nyilvánvalóvá teszi. Ebből is kitűnik, hogy ez a képleírás egy „sikerült ekhpraszisz”, hiszen a képen láthatón kívül azt is megmutatja, hogy az ábrázolt hogyan hat.⁶⁵ A leírás ezek után az ábrázolásnak e kettősségével folyik tovább. Ismerteti, és bemutatja azt is, hogyan hat a képen látott „érzéki energia”⁶⁶

A képen látható *kutya* testtartásának leírásakor ezt olvashatjuk: „Nyugodt, hegyezi a fülét, és látni rajta, hogy ismeri a fényképező személyt.”⁶⁷ Ebben az esetben a *kutya* megszünteti a képobjektum-relief távolságának „nagy” mértékét, hiszen ismeri a fénykép készítőjét. Tehát kapcsolatot tart egy „képen kívüli nézőponttal”. Ebből kifolyólag ez a relief, úgy szűnik meg, hogy az „objektív szem” egyszerre „mutat meg” és válik ő maga is „megmutatottá”. Az

⁶³ Lásd az *Egy fényképre című* verset = ORAVECZ Imre, *Halászóember. Szajla. Töredékek egy faluregényhez* (1987–1997), Pécs, Jelenkor, 1998, 422.

⁶⁴ Lásd: *Egy fényképre című* versben. = Uo., 422.

⁶⁵ Lásd dolgozatomban a képleírás feladata című részt és a 72. jegyzetet.

⁶⁶ A fogalmat Boehm használja a képi értelem kapcsán. Vö. Gottfried BOEHM: *A képi értelem és az érzékszervek, = Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 242-253.

⁶⁷ Lásd: *Egy fényképre című* versben, = ORAVECZ Imre, *i.m.*, 422.

„orientáció” mértéke így nagyobb annál, amit egy „kész leírás” megjeleníthet.⁶⁸ Tehát a vers egy olyan irányba mutat, mintha a „kész képet” leíró ekhpraszisz, itt „alkotóvá” válna.⁶⁹

„Sugárzik az arca, és annyira örül, hogy legszívesebben a gépbe röppenne.”⁷⁰ – ez a leírás a lányról csak erősíti az előző megállapításokat, hiszen már nem csak a *kutya* testtartása fejezi ki a kapcsolatot ezzel a „képen kívüli nézőponttal”, hanem a lány „mozgása” is oda, a gépbe, a képből kifelé tart. A gépbe röppenés, a gép részévé válást, egyé válást jelent a külső világgal. „Élvezik, hogy rájuk irányul a figyelem, hogy foglalkoznak velük. Derűsek, és bizakodva tekintenek a jövőbe. Még azt hiszik, hogy minden mindig úgy lesz, mint a felvétel készítésének idején.”⁷¹ – a vers utolsó sorai megerősítik a „képen kívüli világgal” való kapcsolatot, megjelenítik az intenzív átjárhatóságot a „képi tér” és a „valóságos tér” között.

Az utolsó sorok a befogadó térérzékelése után, annak időérzékelését is elbizonytalanítják. Az *élvezik* és a *foglalkoznak* igék jelenidejűséget mutatnak. A *még azt hiszik*, a *mindig*, és a *lesz*, kifejezések pedig a jelen jövőbe fordulását láttatják, míg a *felvétel készítésének idején* kifejezés már e folyamat múlta vonatkozását modellálja. A *jövőbe tekintés* pedig a rögzített, már előre kijelölt nézőpont miatt összeforr a *géppel*, vagyis a *jövőbe tekintés* nem különül el élesen az objektívbe való tekintéstől. Ezért, a „kép ideje” és a „valóság ideje”, ezen kívül a „képi tér” és a „valóságos tér” között feszültség keletkezik. Ez a feszültség a versben és így a képen is, a megmutatás aktusának forrását jelöli ki. Ezúttal tehát csak a „deixis aktusa” és egy „időtlen”, „tér nélküli” kép marad meg, mely még az emlékekhez sem kapcsolható. Így ez az ekhpraszisz, mely a tiszta fikcionalitás képpé szerveződését jeleníti meg.

A Közelítő nap versei (*Mise*, *Vesztőhely*, *Elza és Hóka*) egy-egy igen rövid ekhprasziszt jelöl. A *Közelítő nap* érdekessége, hogy ebben a ciklusban jelenik meg a legtöbb képleírásra jellemző elem. Ez a három vers mintegy triptichont alkot a kötetben. Első kinyitható szárnya a *Mise* című vers.

Ez a vers az íródás pillanatában teremti meg az ekhprasziszt, hiszen az időt csak jelen idejű igealakok fejezik ki. A leíró, aki itt is egybeesik a lírai énnel, templomi Úrfelmutatáson vesz részt. A leírás szikár és tömör. Azért nem részletesebb és hosszabb, mert az életre keltett légkört a keresztény liturgikus kultúra hagyománya implikálja. A képleírás olyan

⁶⁸ A térbeliség (relief) és az orientáció kérdéséhez lásd: HUSSERL, i.m., 9-47.

⁶⁹ Vö. A Boehm tanulmányában olvasható tulajdonképpeni ekhpraszisszal. Lásd: Dolgozatom 67. jegyzete.

⁷⁰ Lásd az *Egy fényképre* című verset. ORAVECZ Imre, i.m., 422.

⁷¹ Lásd: ORAVECZ Imre, i.m., 422.

határozottsággal jelenik meg, mintha a keresztény ikonográfia állandó témája lenne. A leíró az utolsó sorral azonban a „templomon kívülre”, a szajlai életre pillant. „Szajlán az Úrnak már se munkása, se aratása”⁷² – jelöli az utolsó sor. A befogadó ebben a versben, ezen a helyen a „képi cselekmény” dinamizmusát érzékelheti. Hiszen, ha *Győző atya* felemeli az *ostyát*, akkor a templomban *könyörgés* támad – ez ismétlődésjellegű kölcsönöz a képnek. Az igealakok jelenidejűsége és folytonossága is ezt erősíti. Az utolsó sor pedig a szajlai „élet végét” jeleníti meg. A képleírás „vég-érzetét” az biztosítja, hogy az utolsó sor, egy „isteni kinyilatkoztatással” csökkenti az élő szajlaiak számát. A kép minden Úrfelmutatás alkalmával újra elkészül, újra és újra „meg lesz festve”, azzal a különbséggel, hogy mindig egyre kevesebb szajlai ül a templomban. Az ostya válik szimbolikus tárggyá, ennek felemelésével kezdődik meg a „Mise-képeinek” festése. Az újrafestés aktusa így addig tart, amíg van még szajlai ember. Ez az ekhprasizs mutatja, hogyan lehet egy „megjelenített tárgy” „jelenbelivé-tevő tárgy” is egyszerre.⁷³

„Ujizskóban az erdő alatt, a magaslestől lőtávolságra van egy etető.”⁷⁴ – ez a *Vesztőhely* című vers, az egész kötetnek talán a legrövidebb verse. Boehm tanulmánya óta tudjuk, hogy a leírás rövidege annak előnyére válhat, ha többet fejez ki annál, mint, ami a képen van.

Az *erdő*, ebben az esetben egy olyan helyet jelöl, ahol élet, még az élet kiteljesedésének lehetősége előtt megáll. A *magasles* és a *lőtávolság* a biztos halál képi megjelenítői. Az *etető* ellenben az életét. Az életben maradáshoz minden élőlénynek táplálékra van szüksége, amihez ez esetben csak az *etető*nél juthat. És akkor már valaki várja. A leírás módja már-már a groteszkbe hajlik, mivel az élet és a halál, csupán a *ha*, és *akkor* kifejezéseken múlik. Ezt nyomatékosítja, hogy kilátástalan annak a helyzete, aki *lőtávolságon* belül van. Nincsen választási lehetőség élet és halál között, hiszen csak a halál adott. A leírás e soron kívül semmi többet nem jelöl, ezért az elliptikus szerkesztésmód szabad áramlást enged az interpretációnak. A képleírás végrehajtója is csupán csak figyelővé válik, a távolból festi együtt a képet a befogadóval. Azonban a leíró sincs biztonságban, hiszen a leírás hiányos, vagy nem elég részletes ahhoz, hogy ismerjük a pontos helyet az *erdő* alatt. Amikor a leíró megtalálja az etetőt, akkor kezdődik a kép újrafestése, egy új leíróval. És ez így halad addig

⁷² Lásd a *Mise* című verset, = ORAVECZ Imre, *i.m.*, 481.

⁷³ Vö. Fink megjelenítés-elemzésével, melyben a tárgyat vizsgáljam = Eugen FINK, *Megjelenítés és kép. = Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 47-97.

⁷⁴ Lásd a *Vesztőhely* című verset. ORAVECZ Imre, *i.m.*, 511.

amíg a „néző” végleg elfordul a képtől. A *Vesztőhely* ekhpraszisza vonja be legjobban az olvasót a képi térbe, de a kép szüziséje miatt az menekülni kényszerül. Így teremti meg Oravecz a „kiszolgáltatottság” ekhprasziszát.

Az *Elza és Hóka*⁷⁵ című vers képleírása kissé a *Mise* című műéhez kapcsolódik. A két vers leírásának ez a rokonsága annyiban fejeződik ki, hogy a képi cselekmény ismétlődő jelleget mutat. Ám ebben a versben ezt a jelleget nem szakítja meg semmi. Éppen a folytonosság az, ami a kép egyes szereplőinek hiányában is fennmarad.

A hazatérő gazdának örvendő kutyák a kép szereplői. A gazda az ekhpraszisz leírója, tehát a képleírást ebben az esetben olyan „néző” végzi, aki maga is rajta van a képen. Ez a képleírás csupán a gazda tapasztalatait jeleníti meg képként. Ezt a képet a *mikor megérkezem*, és a *mikor távozom* kifejezések változtatásával lehet bemutatni. Ez az egy leírás két képet jelenít meg és váltakoztat. Olyan, mintha ezek egymás párjai lennének, kiegészítve egymást. A képen szereplő férfi, a gazda hiánya, máskor jelenléte fordítja a befogadó figyelmét az éppen adott „fél-képre”.

A *Halászóember* című kötet nagyobb részében nem ekhprasziszokkal találkozunk, hiszen a legtöbb mű dinamikus képsorozatot vetít elénk. A kiválasztott szövegek elemzése bizonyította, hogy a vizsgált művekre ugyan érvényesek a képleírás kritériumai, mégsem a hagyományos képleíráséi. Hiszen a leírás folyamata minden Oravecz-versnél új utat jár be. Annyiban azonban minden mű egyezik, hogy ezek a képek szövegből kirakott képek. Ezek a nyelvi képek állnak a hagyományos „grafikus képek”, fotók és festmények, helyén, s Oravecz ezekről írja az ekhprasziszait. Ezek nem „kész képek”. Oravecz Szajla világával együtt teremti meg őket. A versek az ekhpraszisz új, eddig nem ismert formáit hozzák létre. Az emlékezés, a történet, a fikció, az ismétlődés, a „kiszolgáltatottság”, - és a hiány ekhprasziszait.

Oravecz ekhprasziszai többnyire képszubsztrátumok,⁷⁶ vagyis olyan képek, melyek arra hivatottak, hogy egy meghatározott képjelenséget kiváltsanak. Ezek közül láttunk olyanokat is, melyek csak fikcióként léteznek, de nem illuzórikusak, hiszen sosem a környező valóság szüntette meg őket. (Talán a *Vesztőhely* esetében, de ott is inkább a befogadó képtől való elfordulását figyelhetjük meg.)

⁷⁵ Lásd az *Elza és Hóka* című verset. ORAVECZ Imre, *i.m.*, 517.

⁷⁶ Lásd: Husserl tanulmányát a Képobjektumokról és a képszubsztrátumokról, = HUSSERL, *i.m.*, 30.

Az elemzésekből kitűnik, hogy a *Halászóember* szövegeiben a deixis több funkciójú lett, szerepe még feltűnőbb, értékesebb. A megmutatás aktusában egyesült a *faktum* és a *hatás*. Versei mind megmutatnak egy képet mint dolgot, egy képet mint értelmezhetőt, és egy képet mint leírhatót, és ezek láthatólag nemigen választhatóak el egymástól. A versek egyaránt szemléletesek és képesek a szemléletesként való megjelenésre.

A visszaemlékezés jelensége kíséri végig a *Halászóembert*. A visszaemlékezés pedig intencionális élmény.⁷⁷ A prózaversek úgy csökkentik a kép és annak befogadója közötti távolságot, hogy, a lírai én és a képleíró emlékeibe pedig a befogadó is akaratlanul bevonódik.

⁷⁷ Lásd: Eugen FINK, *i.m.*, 47–97.