

VIRÁG ZOLTÁN

Az „inhalált reménytelenség” ütemdiagnosztikája

ZALÁN TIBOR: FÁRADT KADENCIÁK

A szeretet és a mulandóság líratörténeti konvencióit, ezzel együtt pedig a költészet erotologikus eruditívitasát és thanatologikus utalásrendszerét Zalán Tibor *Hagyj még, Idő!* (1988) kötetének (*micsoda hajnal? és milyen reggel...*) incipitú nyitóverse, illetve a következő gyűjtemény, a *Borús reggeli üzenetek* (1989) *Alkalmi Versezet Hajdan Élt Költőkhöz* címmel ellátott záróakkordja ugyanazzal a nyomatékkel hangsúlyozta negyedszázada: „én harminckét éves vagyok. már keserű s még/ nem halott. ennyi elég a vádirathoz is de/ nagyon kevés hogy szeretni tudj. és ahhoz/ hogy szeretni tudjatok.” Noha az ars poetica jellegű költemények verssorai, mondatai teljesen azonosnak látszanak, az értelemalakzatok mégis transzformáltak, a nyomdatechnikai elrendezés újraigazított, áttipografizált ismétlésével jelentek meg. Az ismert József Attila-i („Harminckét éves lettem én”) és Kassák Lajos-i („én KASSÁK LAJOS vagyok”) kijelentések hiányszerkezetes kontaminálása, a monologikusság és a sokszemélyűség egymásba fonása többosztatú szerkezetté terebélyesedve kölcsönöz értelmet a számadástétel hatásfunkcióinak. A küllemében módosított jelanyag átemelése és pozíciócseréje, pontosabban a „Válságlíra” önmegjelölésű 1989-es kötetet immár 33 évesként kikerekítő alkotás újrainstallálása voltaképpen annak az önfelhasználó és szétszerkesztő poétikának, destruktív ideológiának az innovatív eljárása, amelynek határozott körvonalai már korábbról, az 1970-es évek végétől kimutathatók a szerző szerelemkoncepciójában és halálélfogásában¹.

Ami a sorsképletek szimultaneitását jellemezte alig túl a harmincadik életéven, az a hatvanadikon még pont három évvel innen kap kontrapunktikus elrendezést és szólamszervezést a 2012-es megjelenésű *Fáradt kadenciák* számozott szövegegységeiben. A kötet keretes struktúrájú, négy soros és kétsoros szakaszok váltakozásából komponálódó, tizenöt darabos sorozata a szabad és a kötött formavariációknak, hangnemi modulációknak szentel teret, inspirációs bázisként támaszkodva ezekre. A látszólag önmagát szemlélő és önmagát aposztrofáló beszédalany nyelvi és kulturális felismerései, értékpreferenciái az ismétlődési és visszacsatolási folyamatok ciklikus mozgásaihoz, a kihangsúlyozott belső beszéd kommunikatív műveleteihez igazodnak: „Megtanítottam magam magányul/ Bennem a semmi semmihez társul”. A feltárulkozás eme replikatív megnyilatkozásmódjában, azaz az életelvi fundamentumok elővezetésének önreflexív mechanizmusában és a differenciáció lehetőségeinek ezzel összefüggő testfelismerési aktsaiban nem rögzülnek mereven a kijelentéstételek szintaktikai és pragmatikai szabályai, a személyvonatkozások grammatikai azonosító kódjai pedig

¹ Vö. SZIGETI Csaba, „A rombolás az én Beatricém” (Zalán Tibor kisciklusa) = Sz. Cs.: *A hímfarkas bőre (A radikális archaizmus a mai magyar költészetben)*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993, 107.

nem feltétlenül hitelesítik vagy állandósítják az auktoriális kontrolláltságot². A központozást nélkülöző mondatszekvenciák láncolatát éppen a szétválasztódás, a szeparatív tagolódás ismérveinek felvillantása indítja el jelen időben („Pártalan vagyok *párosok* között/ szívembe köd és mély csönd költözött/ hívnám aki még élethez kötne/ de ő hallgatni készül már örökre”), ráadásul a tizenhárom strofikus egység közbeiktatása után a temporális logika megfordítása tetőzi be mindezt a befejező versszak építőelemeinek alaktani és szemantikai megnyirbálásával, újratelítésével („És ki hallgatni készül örökre/ ha még hívhatnám élethez kötne/ de szívembe köd s mély csönd költözött/ Pártalan lettem *párosok* között”).

A párszerűség, a társulások szerzősége, a közös (szöveg)tulajdoni illetőség formatörténeti, művészetelméleti problematikája, s nem utolsósorban a párta találás, a párosodás szexuál-esztétikai dilemmája több évtizede folyamatos érvénnyel van jelen a Zalán Tibor-i szövegvilágban, legyen szó líráról, epikáról, drámáról. Szoros rokonságban és nagyfokú hasonlóságban állva azzal a püthagoreus intencióval, amelyet Babits Mihály 1904. augusztus 20-án elevenített fel egy Kosztolányi Dezsőhöz írott, szekszárdi levelében: „Bizony: elseje és utolsója annak, amit érzünk, a különbség; s annak, ami létezik, talán nem? A lét fogalma nem zárja-e magában a különbségét is? Ha *egy* volna csak, volna-e valami? a világ a kettőnél kezdődik: (így mondom én) s ha született, a világanya elsőszülöttei ikrek voltak.”³

A négyes bontású, a kettes tagolású és a néhány helyen kétszer kettes osztású sortípusok konfeszionális hanghordozása „a szubjektumon túli érvényesség igényével”⁴ itatódik át a többszerzős, a társalkotós szöveglétesítés és könyvfelépítés elmúlt évtizedekben realizált módozatainak továbbbontásával. A többiek között az Arany János-i, az Ady Endre-i, a Kosztolányi Dezső-i, a József Attila-i, a Pilinszky János-i, a Sziveri János-i formakultúrát és versszervezeti játsszi könnyedséggel működtető citációs választékosság arányos egységet képez a leggyakrabban Kovács Péterrel (régebben például Török Lászlóval, Apáti-Tóth Sándorral) kialakított kötet-koprodukciónak vizuális rétegzettségével. Újra hasznosul és gazdagodik a korábbi kötetek, elsősorban a *Kívül* (1993), a *Fénykorlátozás* (1996), a *Lassú halált játszik* (2000), a *szürrealista balkon* (2004), a *szállás rossz ágyon* (2005) poétikai invenciózussága, méghozzá a költeményekre jellemző intertextuális átíródások, tükröződések, permutációk és a belső „szintaktikai variációk, trükkös struktúrák”⁵ kimunkálása következtében.

A *Fáradt kadenciák* reduplikatív szintaxisában a 2006-ban kiadott *dünyögés, félhangokra* dudorászós, mormolós poézise visszhangzik legszembeötlőbben, úgy találván folytatásos párdarabjára, hogy hatáselemeik felerősödve összegeződnek. A ritmikái elkülönülések és újraidéződések, a több irányúnak mutatkozó, eltérő szerepeket vivő metrikai szerkezetek kombinatorikus alapon funkcionálnak, gyarapításuk és aktualizálásuk a tónuskölcsönzések interakciójával összhangban bontakozik ki. A *dünyögés, félhangokra* sárgával és feketével

² Lásd ehhez H. Nagy Péter kiváló monográfiáját: *Orfeusz feldarabolva (Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány)*, Budapest, Ráció Kiadó, 2003, 42–43.

³ *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*, kiad., jegyz. BELIA György, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959, 31. A tárgykör továbbélésének más babitsi párhuzamaira (pl.: *Kabala /1911/, Játékfilozófia /1912/*) vagy egyéb gondolkodástörténeti implikációira ezúttal nem térnek ki.

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993, 180.

⁵ BORDÁS Sándor: *Versviszonyok – szöveg(belső)terek (Zalán Tibor: Lassú halált játszik)*, Bárka, 2000/6, 120.

szedett szövegrészeiben a „mások felrobbantott költeményeinek repeszdarabjai belesimulnak a verseskötet egyetlen hangnemébe”⁶. Sőt, ahogy a különböző eredetű szövegszilánkok, úgy az újrászituált rímsémák, az ismerős ritmuspárhuzamok, a gyakran megmásított kicsengésű vagy lecsengésű dallamfoszlányok ugyancsak beágyazódnak, beleivódnak a tizenhárom nagyobb blokkból álló kompozícióba. Ezáltal a költőelődökén átszűrűt, a nemzedéktársakéból kikevert vagy a másokéval egybemixelt, majd a nyomdafestékekkel elkülönítve színekódolt megszólalás-mintázatok különleges modalitást, önálló és eredeti hangzásképet eredményezve szivárognak, kottázódnak bele az alanyiség centrumvesztését kiél(v)ező versbeszédbe. A *Fáradt kadenciák* feleződésekre, kettőződésekre épülő anyagának könyvészeti kivitelezése, tördelési mintázata a folytathatóság, a hasonlatosság sejtetésére játszik rá, azt a következtést is megengedve, hogy az ultima manus elvének értelmében és az interpoláció szabadságának filológiai kiaknázásával e kötetet a *dünnögés, félhangokra* pótlólagos kiegészítésének, utólagos hozzátoldásnak lehessen tekinteni. Egy költészeti határhelyzet, személyes léttörténeti pillanat valamiféle nyugópontjának, fináléjának, de nem végső megoldásának.

A címbe emelt kimerültség, elhasználdottság kategóriája egyaránt vonatkozhat a magánjellegű sors- és lélekanalízis referensének állapotára meg az előadottak tompuló és halványodó akusztikájára, lejtésbe váltó hangzásmeneteire. Azonban az élete pangásának helyzetrajzaival előhozakodó grammatikai személy diszpozíciója éppen az elgyötörtség, a romlás, a hányattatások percepciója révén tétetik alkalmassá a megviselt kadenciák felfrissítésére, virtuóz ütemezésűvé alakítására. A „repülés helyett tárt karú zuhanás/ ordítanom kéne de csak dünnögök” konstellációjában a hangokkal, a csennel, az elhallgatással szembeesítve vetülnek elő a létezés elvont tárgyiasságai, lappangó traumaanyagai, a test energetikai folyamatait lefékező és megbéklyózó krízishelyzetek summázatai. Az emberélet útjának kétharmadához közeli számvetésben mérlegre helyeződik a művészeti és irodalmi tájékozódások, a kapcsolati függőségek és kilengések polimetriája. Az önmegszólító formulák, a másokat beszéltető stílusimitációk, valamint a szerelmi nélkülözöttség vagy az istenfélő, istenhívő megmutatkozás politonalitása az egymásra következő, egymásba áttűnő főmotívumok és mellékmotívumok ismétlésszerkezeteit, ritmuskombinációit csoportosítja egymáshoz: „Elázott térkép kialudt helyek/ lüktető sebek városok helyett/ mindenütt hamis vonagló irányok/ s zokogó elveszett háromkirályok”.

Az ellenpontoszó dallamszervezés, a lépésszámot véletlenszerűen változtató, aritmikus kiszökkenésű sorképzés módozatai, amelyeket akár az alig észrevehetően kibillentett akkordmenetek, az aprócska bontások és késleltetések melodikus trendjeinek lehetne nevezni, zavartalanul megférnek egymással. Bizonyos sormetszetek a tempólassító vagy a sebességfokozó hangsúlyáttevérdésekből, mondatszegmentálásokból születnek („Bűnök közt élek Nincs kit megbánnék”, „Tegnap telihold volt Sárga vagon”, „Jó így itt Hanyatt a Duna fölött”, „Ébrednek várok Lefekszem várok”, „Visszanéz Bólint Hiába fáradt” stb.). A szótagnyomaték váratlan átigazítása, az intonáció fesztelen megváltoztatása, a verssorok többszöri átgúrása a túlszabályozottságot, az automatizációs technikákat zilálja szét, a versszelvények szimmetrikus variációit hozva létre. A szem és a fül számára egyaránt kezdeményezően, mivel a grafikai megvalósítás a könyvlapokon a verssorokat a látószerv részvételével teszi ilyen módon felfogható modulokká, a hangtartományok, a hanghordozás kontúrjai viszont a hallószervi

⁶ SZIGETI Csaba, 4+2. *Zalán Tibor és a magyar versminimum*, Jelenkor, 2007/1, 84.

befogadás közreműködésével tudják érzékelhető egységekké tenni ugyanezt a szövegolvasás során.⁷

A magyar költészettörténet egyik legrégebbi sorszerkezetét, a népdalokban és a zoltárookban igen gyakori felező, négyütemű 10-es alapképletét (3|2||3|2) és ennek verzióit (3|2||2|3, 3|3||2|2, 2|3||3|2, 2|3||2|3) kibontakoztató építkezésre, továbbá a balladákban népszerű háromütemű 10-es, illetve a folklórban ugyancsak közkedvelt 11-es különböző sorfajait (4|4|2, 4|3|3 és 4|4|3, 4|3|4) mesterien társító prozódiai rendezőelvekre egyértelműen ráillenek mindazok az ismérvek, amelyeket egykoron Csokonai Vitéz Mihály határozott meg „sarkalatos (cadentiás)” verscsinálásként: „Hogy a kimondott szók megegyezzenek a muzsika hangzásával, némelyek annyi szillabát mondtak rá, ahány percentés volt a muzsikába, és ahol a muzsika úgy szűnt meg, mint az előbbi szakaszba, ők is a mondott igéket úgy végezték”⁸. Ami a kadenciás versnemben az összhang elérésének számított egykoron, vagyis „a szótagok száma, a megszakasztás, a sorok öszverakása, maga a sarkalat és végre a sarkalatok elrendelése”⁹, az az évszázadok múltával a különféle utalások, reminiscenciák, toposzok, idézetdarabkák beékelésével, átegyengetésével sokszorozódik és szinteződik poétai repertoárrá a kései utód versvilágában. Költészettani értelemben, prozódiai szempontból a tipográfiai elrendezés, a duplázásos sorfelosztás nem pusztán a kadenciákra és az akusztikai kölcsönzésekre, ritmikai relációkra hívhatja fel a figyelmet, hanem a világirodalmi hagyományok és a magyar líratörténet kitaposott vagy kevésbé végigjárt ösvényeinek vonalvezetésén, mintakövetésén át döntő hatással bírhat mindezekre a szokatlan intonációs modellek, hangzásviszonylatok kidomborításával.¹⁰

A „Hová emigráltak a vidám sorok/ azt írom-e még amit akarok/ vagy írja magát nélkülem a vers” kérdésfelvetése a viviszekciós önvizsgálat hatósugarát úgy terjeszti ki, hogy elhalványodhasson a különbség a mimetikus és a szomatikus között. Az önlebontás, az önrombolás színpadias gesztusai meg a búval és bánattal bélelt férőpanaszok fájdalmi atmoszférája helyett az életét tételesen átpörgető és végigszemlélő szubjektum addiktív késztetéseire, pszichofizikális mélybezuhanásaira, szervi alulműködéseire terelődik a figyelem. Az élete „szétszórt roncsai fölött” mélézőóra, akinek már jóval több az emléke, mint a lehetősége, aki a „temetőpompában fuldokló” múltjára, mint a saját gyöngeségi hobbijára révedezik vissza a tetszhalottság állapotában. A személyközi kontaktusok történetmozaikjai, beleértve a gyermeki öntevékenység valamikori beidegződéseit és a szülői indíttatás orientáló erejét, nem a hierarchikus egymásra következés alapján csúcsosodnak ki, hanem a tapasztalati mező fiktív átformálása, a „nagyon megtörtek engem az évek” és a „Nincs közöm hozzá velem történik” epikrízisei nyomán. A veszteségtudat hiányvonatkozásainak halmozódásából, a válsággócok kontemplatív szétválasztódásából és felcserélődéséből a strapabírás sorskatalógusa, kompendiuma nő ki, joggal állíthatja ezért Jankovics József a *Fáradt kadenciák* könyvhátlapján, hogy a kötet „a kín, a fájdalom, a gyötrellem, a magány meg a láz és a szenvedés enciklopédiá-

⁷ Ehhez Reuven TSUR, *Toward a Theory of Cognitive Poetics (Second, Expanded and Updated Edition)*, Brighton – Portland, Sussex Academic Press, 2008, 174.

⁸ CSOKONAI VITÉZ Mihály, *A magyar prosodiáról* = Cs. V. M., *Minden munkája*, kiad., jegyz. VARGHA Balázs, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1975 (Magyar Remekírók), II, 151.

⁹ Uo. 153–154.

¹⁰ Vö. Reuven TSUR, i.m., 175.

ja”. Olyan anyagkollekció tehát, amely a mozgásba lendített bölcséleti és költészettörténeti tradíciókkal, az összeállítójának nevéhez fűződő líratermással együtt rezonál, s az „önmagával diskuráló lélek csendes párbeszédéhez hasonlatos, ám nem dialógus vagy nem monológ, hanem a lélek kiterjesztése, egy jelentés nélküli séma, felület, dallammérték, skandálás, ritmus”¹¹ állandó pulzálása.

A valamennyi vonatkozásában és minden variációjában szerelmi líraként definiálható¹² Zalán Tibor-i szövegalkotásban és versbeszédben, amely az elmúlt évtizedekben a korlátlan érzelmi örömeikön alapuló kölcsönösséghez elsősorban az erotizmus legitim diskurzussá tételelét társította, most mintha szokatlan fordulat, hirtelen váltás következett volna be. A mindig újabb kísértésekkel konfrontálódó romantikumigény és teljesítményetika immár valamiféle experimentális nemiségre fókuszál, a beteljesedés kalandját álomszerű dramaturgiai levezetéssé programozván át: „Szárnyakat adtál súlyokat raktál rám/ repülés helyett tárt karú zuhanás/ ordítanom kéne de csak dűnnyögök/ örömeim helyén savanyú ködök”. A szerelmi foglalatosság poétikus dimenziói, idézettípusai iránti affinitás a leromlás különböző fokozataival, állapotértékeléseivel összeegyeztetett formakultúrává, diszkussziós sémává hatványozódik egy félbe vágott Thomas Mann-i kijelentés lebegtetett hangsúlyú versmondattá minősítésével: „A betegség álcázott szerelmi/ tevékenység”. A „minden betegség elváltozott szerelem” hiányzó gondolatdarabjának odaérthetősége, valamint az elnyűtt emberi szervezet kíméletlen és könyörtelen szóra bírása, fiziológiai félresiklásainak, funkcionális megbicsaklásainak, szenzomotoros ingervesztéseinek tételes előhívása egyúttal az anyagtagadó testi stratégiák, a szuicid attitűdök mesterkéletlen esélylatolgatása is.

Az önfelmérő törekvések, a kilábalási kísérletek eseménylejegyzéseit a „csuklót környező könnyed kések”, az „ázó borotva”, a „nyíló bicska”, az „ölben ringatott balta”, a kiürülő üvegek, a törött poharak, a kocsmá, a bolondokháza képeinek vibráló felbukkanásai egészítik ki, a testnedvek kiárasztásának, kiontásának látomásai pedig a felhasogatott hús, e fluktuáló kéreg érzésmódjaival és vérzésmódjaival kerülnek közös nevezőre. A kadencia kifejezés éppen ebben a fonákjáról megmutatkozó, minden rejtett zugában zszibongó és morajló korporális lüktetésben nyer új értelmet: a testbeni gondolat ütemes hullámzásaként, jelentéshálózottságként, amely megadja a világ tánc lépését, koordinálva a létezést mint a testek ritmusát s a testeket mint a létezés ritmusát.¹³ Bár a sorsperiódusok távlata látszólag a bölcső és a sír végpontjai, a ravatal és a temető díszletei közé szoríttatik, a nyelvi mozgásterek gazdagodása, gazdagítása felélénkül. Nevezetesen a József Attila-i „ordító, toporzékolós” gyermekhangot a szonorikus komorság kánonéneke vastagítja férfikori dinamikájúvá: „Én még szinte őszinte ember voltam/ már a bölcsőben romlásról gagyogtam/ ragyogtam később kölcsön-díszekben/ az Isten leült néha velem szemben”.

A kettészakasztásra, kettémetszésre alapozott dűnnyögős megszólalásban, a kromatikus-sá tett átfedésekben, kiegyenlítődésekben a félhangok szériái, a félhangzások sorozatai tökéletesen egyenrangúak, egyik sem kap túlfokozott jelentőséget. A páros verssorokba tördelt és

¹¹ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, trans. Richard A. RAND, New York, Fordham University Press, 2008, 114. és 115.

¹² Vö. MÁNYOKI Endre, *Zalán Tibor = M. E., Szófa*, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 16, Veszprém, Művészetek Háza, 1997, 46.

¹³ Vö. Jean-Luc NANCY, i.m., 114. és 115.

ekként szakozott versanyag ritmikai karakterét tekintve alapvetően meghatározott, többek között annak következtében, hogy a szöveget olvasó és/vagy hallgató hajlamos a nem kiegyenlített időintervallumokat, az egyenetlen időtartamú szüneteket és hangközi választóvonalakat egyenletesként érzékelni az egyes intonációs kontúrok határszélein, peremein belül.¹⁴ Zenei aspektusban mindez a frazeálás eredményeképpen, a drasztikus mondandó értelmezésével jön létre, hogy teljes körűen kirajzolódhassék a témák érzelmi ívfeszülése. A többek között a Charles Baudelaire-i szépségeszményt, a Blaise Pascal-i kegyelemtant, az Ady Endre-i istenkeresést, a Kosztolányi Dezső-i halálközelséget, a József Attila-i fülkefényes magányt, a Pilinszky János-i kihűlt világot, a Sziveri János-i antipoétikát evokáló összjátékkal, azaz a mások kölcsönvett hangját a magáéval újrakeverő és feldúsító eljárásokkal a *Fáradt kadenciák* anyaga ismételten igazolja és a zenei artikulációra vonatkozóan tovább árnyalja azt a *dünyögés, félhangokra* kötet apropóján megfogalmazott észrevételt, mely szerint „ami a forma alatti és műfaj alatti volt eddig a magyar költészettörténetben, azt Zalán Tibor a forma és a műfaj rangjára emelte”¹⁵.

A rímkényszernek ellenálló és a szabályos lépésszámot a sorvégi összecsengések konzonanciájának kisiklatásával („eszére → hiába”, „nélkül → belehalkul”, „búzlík → végig” stb.) tudatosan megbolygató szöveg(hangzó)anyag az önkezü bevégeztetés allegorikus vizionálásával közelíti meg a halál szubsztancialitásának kérdését: „Nem először és nem utoljára/ halom álmomban szól egy szonáta/ valaki üzen falakról túlról/ Lehetett volna belőlem ember”. Ugyanezt a jövődőlést a populáris regiszterhez tartozó kulturális dimenzióban a progresszív rock zabolátlán energiái közvetítik: „Újra egy nehéz este egyedül/ valahol rég nem halott zene szól/ Hangol lent egy kísértetzenekar/ arról énekel minden odavan”. A Bach és Mozart nevével fémjelzett muzikális benyomások és a „földről felrágató” keményebb auditoriális észleletek voltaképpen az önelveszejtő figyelés gyújtóponti tapasztalataként érvényesülnek, a globálison belüli kontextuális megjelenítésével. A korporális létezésen keresztülhatoló, átszüremlő hangok olyan közreműködést előfeltételeznek, amely magába kebelezi a nyugtató élvezet pillanataitól egészen az örület határáig fokozható lehetséges hangzástartományok és zajtömegek széles körét, az effektusaiban megmutatkozni tudó testi teljességgel kezdetét vevő figyelés, odahallgatás termékeny pillanatait.¹⁶ A szellemi elődök hagyatékának, a rokoni felmenők, a barátok kooperatív magánhistoriájának meg a virtuálisnak tetsző partnerek között szövődő érzelmi kötelékeknek, pszeudo-szerelmeknek mélyröpülésekkel és felemelkedésekkel teli transzfigurációja, ekhós visszaverődése ez, megszabadulás és eloldódás az ingatag kulisszáktól: „Romok közé kever el a sorsod/ minek építenéd úgylis lebontod/ hajnalig az összes forró díszletet/ Megmarad de mit ér rongy kis ékezet”.

A keserűen lemondónak, negatív festésűnek tűnő s a továbbvihetlenséget sugalló záró sorok („Hiába hazudja van más ideje/ És ha megérti miért nem hal bele”) mintha a holtpontról való elmozdulás, az előrelépés reményében, a „Keresi helyét és más formát ölt” imperatívuszaként fogantak volna. Abban a hajdani költőbarátot idéző szellemben, amely tulajdonképpen a *Hagyj még, Idő!* kötet két és fél évtizeddel ezelőtti remekléseinek folytatásaként

¹⁴ Vö. Reuven TSUR, i.m., 176.

¹⁵ SZIGETI Csaba, 4+2. *Zalán Tibor és a magyar versminimum*, Jelenkor, 2007/1, 84.

¹⁶ Vö. Don IHDE, *Listening and Voice (Phenomenologies of Sound)*, Albany NY, State University of New York Press, 2007, 44–45.

gondolható el, s a Sziveri Jánosnak ajánlott, *Hidegpróza* című költemény óta biztos kiindulópontja a Zalán Tibor-i szövegvilágnak: „a verssor pontatlan a strófa néma/ a költői oeuvre csak pinatéka/ s fölépül mit rombolni s romlik/ mit építeni tervezett az elme/ köt a megértett végzet fegyelme/ romlásban nem tart meg más csak a forma”.



SZIRTES JÁNOS: RÓMA I.