

Beköltözni a zuhanásba

ZÁVADA PÉTER: RONCS SZÉLÁRNYÉKBAN

Nem könnyű olvasmány. Závada Péter verseskönyvének koherens, intellektuális nyelve amellet, hogy új világok felépítésének igényével lép fel, egy olyan költészeti hagyományt is megszólítva teszi ezt, amely nem a közvetlen elődöké; a kötet verseinek nyelve nem a 2000-es vagy az 1990-es évek uralkodó lírai megszólalás-módjaihoz áll közel, sokkal inkább a modern és későmodern költészet legjelentősebb alkotásaival lép párbeszédbe. A *Roncs szélárnyékban*, miközben impozáns poétikai-retorikai rétegzettségét rendre előtérbe állítja, egy erőteljes tematikus-konceptuális dimenziót is érvényesít: fő témája az emberi megismerés.

Závada új kötetének középpontjában a látás poétikájának kiaknázása áll. Fontos, hogy itt a *látás* és a *látvány* poétikája között különbséget tegyünk: amíg a *Roncs szélárnyékban* versei főként a szemlélő és a tárgy viszonyára koncentrálnak, és ekként az érzékelés és az emlékezés teljesítményének sémáira vagy határaitra kérdeznak rá, alapvetően fenomenológiai jellegű problémákat és összefüggéseket szem előtt tartva, addig például Oravecz Imre ekphrasztikus költészete, amely gyakran a természet ember nélküli és az embertől független cselekvési terét alkotja meg – méghozzá, szintén eltérően a Závada-kötetben olvasható versek poétikai megoldásaitól, jellemzően a nyelv figuralitását korlátozó vagy egyenesen leépítő módon –, a látványt mint az emberi tekintet által nem feltétlenül érintett és befolyásolt, a tekintettől függetlenül létrejövő dimenziót jeleníti meg. Nyilvánvaló, hogy a látás poétikájáról szólva nem lehet eltekinteni a látványtól, azonban a két poétika strukturális különbözősége, a két típusú költői megszólalás közötti differencia érzékelése elengedhetetlen ahhoz, hogy Závada verseinek tétjei érthetővé váljanak. A látásra és a látványra koncentráló poétikák a látvány különböző konstitúcióit létesítik. A *Roncs szélárnyékban* verseiben a látás, a tekintet képesnek mutatkozik minden más érzékszervet bekebelezni („Kiszemel a völgy, legyen hűség / nézője, hogy egy bejósolhatatlan / mélység peremén valamennyi / érzésem látássá tömörüljön.” [Szürkület]; „A külvilág a testemhez ér, / beszivárog a pórusokon. Nézlek, / miközben a mellkasod zaklatottan / hullámszik, ahogy a hold tömege / magához húzza a nyugtalan tengert” [Hely az időnek, kiemelés – B. G.]; „A bőr, mint egy körkörös tekintet, / teljes felületével látja a háromszázhatvan / fokos erdőt, a tájat” [Volutas és curiositas, kiemelés – B. G.]; és ide tartozik még a Rilket, pontosabban a *A nyolcadik elégiát* megidéző és újragondoló *Az ábítat tövében* is: „Sorolni a nyitottság gúnyneveit: / fürkészés, vizslatás, mustrálás, hiszen / a szemek nem egyszerűen érzékelnek, / üregükből inkább kitüremkednek, / tapintanak, a látás ujjbegyei, teszem azt, / a körömágy félholdja tágul pupillává.”), és nem az embertől független létezőkre, de nem is a világ már meglévő, készen kapott dolgaira irányul, hanem azok létének lehetőségét mint olyanoknak, maga teremti meg. Ahogy az olvasó e költészetből a lírai énnel együtt nézni és látni tanul, a viszonylag gyakori retorikai-poétikai és tematikai ismétlésekkel megtanulja „látni” a nyelvet is, amely a látás és a látvány, az emlékezés és az időbeliség versbéli viszo-

nyait létesíti, ugyanakkor ez a tanulási folyamat sohasem vezethet a versnyelv ki-merítéséhez/kimerüléséhez, hiszen a kötet verseinek önprezentációs alakzata szerint – némileg paradox módon – éppen a költői nyelv lényegi hozzáférhetetlensége teszi mindezt lehetővé (*Hely az időnek, Sziget a szigeten, A napok legjava, Hajók, Amphitryon el*).

Közelebb lépve a szövegekhez, a *Csarnokvíz* című vers példáján jól szemléltethető a *Roncs szélárnyékban* néhány főbb tendenciája. A kötet visszatérő és egymáshoz kapcsolódó metaforái szerint mindig repedezett, törésekkel terhelt, széttagolódott, tehát nem kontinuos időtapasztalat („mélyülnek az idő ráncai” [*Patmosz*]; „szemből nézem az időt, / lebegő sánpárt [...] belátok / az idősíkok közé” [*Félbebagyni az ellipszis*]; „Lehúz a mélyére, az idő barázdái közé” [*Voluptas és curiositas*]) itt az időn kívülit teszi érzékelhetővé: „Az idő réseiben nem öregsznek / a fák. Ahogy közeledünk hozzájuk, / egyre lassabban telnek a nappalok. / A percek közötti repedéseken át / rálátni a reménytelen várakozás öbleire.” (Kiemelés – B. G.) Az időt, ahogy arra a kötetnyitó *Hely az időnek* címe is utal, a látást poétikai szervezőelvvé emelő költői megszólalásnak tértapasztalattá kell fordítania ahhoz, hogy megragadhatóvá váljék. Az időn kívüli a tér egyfajta hiánya, felfeslése, szakadása, amelynek sajátos – mert hiányként létet kapó – belsejére gravitáló erejével hat ugyan az azt keretező közeg, ám ez a hatás, távolodva az erő kisugárzási pontjaitól, egyre gyengül. Az öregedni képtelen növényzetre, amely ezt a hiányt beborítja, az idő oldaláról, az időbeliségben való benne-lét perspektívájából nyílik rálátás, éppen ezért nem viszonyíthatatlan az időn túl feltáruló horizont mint olyan (a lassulás tapasztalata például a normatív és az attól eltérő tapasztalat implicit összemérése révén mondható ki). A megszólalónak – és a Másiknak, akivel együtt a *mi* versbéli alakzatát megalkotják –, ki elől az időn túli, habár az megfigyelhető, elzárt, csupán analitikus tekintete merészkedik egyre közelebb a feltáruló látványhoz. A mozgás tehát nem az *én*, hanem az *émtől* elváló, ám mégis hozzá tartozó tekintet mozgása (hasonlóan a *Vadászat* című vershez, ahol a tekintet *émtől* független mozgása erőszakos aktusként jelenik meg: „a tekinteted üssön sebet / a távolság bőrén”; és a *Patmosz*hoz, amelyben a hang figurációja működik az előbbi logika szerint: „Elválnak énekük a madaraktól, / és hangonként lehullik, / a kőről pedig lehasad zuhanása, / és hangos robajjal földet ér.” Mindez József Attila *Ódájához* nyúl vissza: „Ki mint vízesés önnön robajától, / elválsz tőlem és halkán futsz tovább”). A személyrag ezért egyaránt jelölheti az *én* és egy általánosabb, szintén szemléltői pozícióban megjelenő *te*, valamint az *én* és a tekintet mint az *émtől*, annak meghasadása révén leváló Másik (*te*) együtteseként előálló *mit*. A látvány feltárulása a már említett, kiemelt helyzetben lévő – sőt, több vershez hasonlóan ciklusokon kívül helyezett, a ciklikus rendet megtörő –, és ezért a kötetkompozíció szempontjából különösen jelentős *Hely az időnek* tanúsága szerint nem véletlenül áll elő, hanem a költői szó teljesítményének eredményeként: „Mindig két esemény között állok. / Kitámasztom őket, nem engedem, / hogy egybeomoljanak.” Az események közé törésként ékelődő lírai én felelős az idő szövetének felfesléséért, ugyanakkor a jövő lehetősége is rajta áll („Kezem a jövő falára simul.”). Tevékenysége, a költői szó kimondása olyasfajta aktivitásként fogható fel, amely az időnek nemcsak térbe való átfordítását, de ezen átfordítás során szétválasztását

is okozza. A költői nyelv figurális teljesítményéből keletkező hiány vagy sérülés – ami miatt itt a metaforizáció bizonyos értelemben csonkításként is felfogható, a nyelvi megszólalás eredendő traumatizáltsága felé mutatva – teszi lehetővé az idő előtti vagy azon túli látvány, a *Csarnokvíz*ben megjelenített *én* (és *te?*) tekintetéből, vagy az *ém*ről levált tekintetből magából, szigorú értelemben azonban az időből, az idő perspektívájából sugárzó örök fénybe fagyott, az éjjelt hiába váró fának megjelenítését.

Az első versszak egyszerre közösségi („közeledünk”) és személytelen („rálát-ni”) beszédmódját a másodikban felváltó aposztrófikus megszólalással megidézett *te* – a kötetet a *mi* és a *te* alakzatai jóval erőteljesebben határozzák meg, mint az *én* formái – az *én* szemében merül el (ezzel az *én* és a *te* potenciális azonosítását is maga után vonva, az önmegszólítás lehetőségét felvillantva: ebben az esetben egyértelműen az *ém*ről leváló, ám mégis hozzá tartozó tekintet lenne a Másik), az emlékezet működésének önkéntelen megnyilvánulását követve: „Idegen lábnyomokat mosnak partra / a hullámok. Követed őket a csarnokvízben, / hogy végül elérj a szemfenékre, / a lassan lebomló cementből épült / szoborparkhoz: akár háromszáz / tavasszal is túléli utolsó pillantásod.” A „várakozás öblei”, a szem csarnokvíze, valamint annak hullámai alkotta metonimikus sor a megjelenített szemet, amelyben a *te* – mely könnyen lehet, az *én* önállósult tekintete – alábukik, összeköti az időn kívülit látványként megragadhatóvá alakító tér tapasztalattal, és ezért az *én* szemére nyíló rálátás, szemébe való belátás az időn túli képzeeteivel érintkezik, egy, az időn kívül mutató vagy legalábbis az időbeliségtől kevésbé befolyásolt önmegfigyelési hurok működését is aktiválva. Az „idegen”, tehát nem a *mi* alakzatához rendelhető, egy külső megfigyelő nézőpontjából véletlenszerűen feltűnő lábnyomok a tudat és az emlékezet el nem fedhető, maradéktalanul kitakarhatatlan működését teszik a Másik számára hozzáférhetővé, méghozzá a szem médiumában. (Erről eszünkbe juthat ugyan a mondás, „A szem a lélek tükre.”, de talán helyesebb itt ennek német megfelelőjét felidézni: *Die Augen sind die Fenster zur Seele*. [~ A szemek a lélek ablakai.]) Az emlékezet működésének nyomai, amelyek a lábnyomokat hozzáférhetővé teszik ugyan, de nem kecsegtetnek a nyomhagyás eseményének tettenérésével, bevezetnek a szem által tárolt alakok – a strukturáltság képzeiteit előhívó együttesébe: – szoborparkjába. A megkövült alakok, akikhez a lábnyomok vezetnek a *te* tekintetét vagy a *tet* mint tekintetet, a nyomhagyás aktusának lekövetését lehetetlenségében láttatják (ezért is van szó az időn kívüli kapcsán „a reménytelen várakozás öblei”-ről: a szobrok csak lebomlani tudnak, életre kelni nem).

A szemben tárolt alakok maguk is nyomai csupán azoknak, akiknek egykor volt látványa a csarnokvíz materiális inskripcióit létrehozta, ugyanakkor ez az inskripció jóval maradandóbb, mint a tudat és az általa létesített sémák, amelyek az emléknymomok rendezettségéért felelnek. Az emlékezés materialitása Závada versében túléli az *ém*t, sőt végső soron az nyomként maga is rögzül ezen emlékezés médiumában, a szoborpark rendezettségi foka, struktúrája és hiányai révén. Az önmagát így túlélő *én* éppen annyira van jelen saját emlékezetében, mint életében, cselekvőképessége birtokában (hiszen az emlékezés materialitása, a bevésség, a szoboremelés aktusa tőle mint tudattól függetlenül, egy hozzá tartozó, ám rajta túlmu-

tató szervben megy végbe), ami azt is jelenti, hogy a szemben tárolt alakok egy potenciális megfigyelő perspektívájából az életen, így az *én* idején túl – tehát a versnyelvnek az időn kívülit felnyitó tapasztalatában – is képesek saját magukhoz nyom-létükben hozzáférést biztosítani. A (csarnok)víz arca azonban épp médiuma teljesítményének eredményeképpen torzul el, vonásai a tárolóközeg miatt válnak felismerhetetlenné: „Az arc gödreiben iszap és moha. / A kő villanása a felszín alatt. / A szerencsés kezek, akik párban / jöttek a világra, és így eredendően / nem ismerik a magányt.” Az elliptikus, az arcot az anyagára redukáló mondatokat követő (az elliptikus mondat szerkesztés vissza-visszatér, amiről a kötet is tud, legalábbis erre enged következtetni a *Félbehagyott az ellipszist* című vers metapoétikai olvashatósága), némiképp váratlanul ható, enigmatikus zárómondat a megelőző mondatok üres helyeit kiterjeszti a vers egészére, és a kezek eredendő társiaságának diskurzusba emelésével egy olyan többféleképpen is kiaknázható értelmi hiányt ír a költemény szövegébe, amely kapcsolatba hozható akár az *éme* és a *tenek* a *mi* alakzatában foglalt, eszerint mindenkor aszimmetrikus viszonyaival (és e viszony értelemszerűen szerencsétlen voltával), ugyanakkor felfogható az értelemnek való olyan ellenállásként is, amely az előzőekben megjelenített mohával és iszappal borított arcok trópusát, így az arcvonásokat mint a hang által elfedett csendet a versnyelv önértelmezésének tengelyévé emeli, vagyis a megszólaltatott nyelv kriptikusságát hangsúlyozza. Noha az esetek többségében Závada jól méri fel és színvonalasan hatástalanítja az ebben a típusú önértelmezésben rejlő kockázatokat, a tétek nagyságát jól mutatja, hogy a kötet gyengébb sorai, versszakai többször is éppen az elfedés és feltárulás dialektikájának közhelyekbe futtatására szolgáltatnak példát („Újra feltámad a szél, és én a vadászlesek / nyugalmával várom, hogy láthatóvá váljanak / a múlt sebei, és a fagyos föld valódi énje / kivillanjon a hó árca alól.” [Fenyő]; „Aztán lehullik az éjjel halotti maszka, / és te nem ismerd magadra / abban, akit mögötte látsz.” [Idővel hozzá szokik szemünk a sötéthez]; „Mi mit fed el? Beszéd a hallgatást. Festék a rozsdát.” [Újabb elágazások]).

Míg, ahogy arra Bihary Gábor rámutatott (*Veszteségszövegtan*, Műút, 2015053), az *Abol megszakad* kötetben (2012) többek között Kosztolányi Dezső vagy Parti Nagy Lajos szövegalkotási eljárásai köszönnek vissza, addig már a hangzóság explicittebb, az első kötethez hasonló megnyilvánulásait erősen korlátozó *Mészben* (2015) is megfigyelhetők azok a poétikai tendenciák, melyek a *Roncs szélárnyékban* prózaibb, ám a költői szó exkluzivitását mégis megőrző megszólalásmódja felé mutatnak, és amelyeknek, amellet, hogy a kötet gyakran él József Attila-allúziókkal, és akár Rakovszky Zsuzsa *Egyirányú utcája* is eszünkbe juthat a kötet időszemléletén tűnődve, a magyar költői hagyományból egyik legfőbb referenciapontjának Nemes Nagy Ágnes költészete tekinthető. Závada kötetében nem egyszer a tekintet és a tárgy viszonyának az a kétirányúsága jut szóhoz, amely Nemes Nagy *De nézni* című versében is megjelenik: „És nézni fentről, lentől, mindenféle szögekben / körültagogatni a tárgyat néhány szememmel / kívéni vélük a konturt, mosni, ledönteni / míg nyílnak, hűnyódnak, nyílnak, nem egyenletes / hullámverésben / s a tárgyakból is kifelé a sok lassú tekintet / odvak hatalmas pillantásai észrevehetetlen / nem mozduló tavakban és kövekben / kinyilazók szilánkos fényjelekben”. Ebben a relációban a látás tárgya nem egy önmagát a megismerés

számára egyszerűen felkínáló szubsztancia, hanem a látvány konstitúciójába már mindenkor beléptetett megfigyelési aktus eredménye, amely azonban maga sem függetleníthető a látottnak a látót mint *émt* és a látás aktusát prefiguráló teljesítményétől, valamint a költői nyelvtől, amely egyként szóhoz tudja juttatni az eszerint az alapvetően platonikus elgondolás szerint kétfelé hasított világot, a látott abszolút és észlelt formájának tapasztalatát. A költői nyelvbe, a művészi létesítésbe vetett azon hit, amely Nemes Nagy Ágnes arra vezette, hogy a tárgy lényegi – mint az idézett rész is mutatja, térben abszolút („fentről, lentől, mindenféle szögekben”) – és látható alakja közti törést áthidalni képes attribútumokat, végső soron tehát az objektív világ és a mindig szubjektív érzékelés közötti elcsúszásokat összeillesztő, egységbe fordító erőt tulajdonítson a költői nyelvnek (Vö. Schein Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 116–118.), Závada új kötetében is – még ha néhol bizonyos iróniától nem is egészen mentesen, de – egyértelműen meghatározó („Egy csendélet otthonossága vagy éppen idegensége. Egy szék, egy gyümölcs, / a drapéria természetes esése, ráncai, / leomlása, mintha léteznének még köztünk / és a tárgyak között tiszta párhuzamok.” [*Voluptas és curiositas*]; „Így vagy az, ami – végtelen / osztottságodban. Ahová csak nézel, / a kint és bent körvonalai. Rekeszek, / parcellák, áttetsző érfalak tagolják azt, / ami egészében épp csak sejtethető.” [*Amphitryon el*]; „A fákat leveleikkel együtt / hagyják el színeik, és egyszerre / tulajdonságok nélkül állnak, / pőrén, önmagukban” [*Patmosz*]).

A *Roncs szélárnyékban* azon verseinek esetében, ahol az érzéki megismerés és azon túli vagy azt megelőző dimenzió egyaránt szóhoz jut, a tárgy lényegi megmutatkozása a tárgy konstitúcióját megalapozó geometriai lét megmutatkozása is egyben. A megismerés így összekapcsolódik a tárgy vagy test megkettőződésével. A fenomenális előtti dimenzióhoz, akárcsak Nemes Nagy költészetének esetében, itt is a költői tekintet és a költői szó biztosít hozzáférést („A nézést tanulod. Mettől meddig. / Mi az, amikor egy *test* maradéktalanul / megmutatja magát.” (*Voluptas és curiositas* [Kiemelés – B. G.]). A megszólalás azonban nem csak összeilleszt, szétbontani is képes, sőt az analitikus tekintet igényt formál arra, hogy a tárgyává tudja tenni a látvány konstitúciójának lehetőségfeltételeként álló, ám a fenomén megmutatkozásából minduntalan visszahúzó, alapvetően elrejtőző – és ekként a lét fenomenológiai tapasztalatában hiány formájában megragadható – geometriai dimenziót („A szemgolyók szivacsai felitatják / a látványt színeivel, formáival: / a tárgyak helyén kivágott sablonok. Mint matricákat egy albumba / – mit ragasztasz belejük?” [*Családi album*]). Habár a lényegi látását lehetővé tévő költői szó Závada költészetében képes hozzáférést biztosítani a fenomenológiai tapasztalat különböző struktúramozzanataihoz (innen nézve a költői nyelv maga is a látás egyfajta érzékszervévé válik: nem véletlen, hogy a kötet egyik vissza-visszatérő motívuma a látvány és hangzás prezenciáját összeillesztő színházi tér), az ezzel a képességgel való élés távolról sem nevezhető veszélytelennek. Erre példa a kötet talán legnagyobb költői erővel megszólaló verse, az *Oidipusz*, amelynek zárlata a megszólított vakságát összekapcsolja a betekintés aktusával, sőt a be- vagy megvilágítás trópusával, és ezáltal az implicit módon megidézett *hübriszt* áthelyezi a lét fenomenológiai tapasztalatát feltáró aktusokba, végső soron tehát a költői megnyilatkozás lehetséges formáiba („Azt akartad látni, ami elrejtődik, / visszahúzódik ön-

nön árnyékába. / Vakságod most már a kozmosz / éjszakája. A szem a ragyogó / tágasságba vész.”). A meg nem mutatkozót a nyelvben feltáró költői aktivitás a vakká válás veszélyével fenyeget, amihez, mivel egy, a látás érzékszervét kitüntető poétikáról van szó, kétségtelenül hozzátársulnak a – fenomenológiai értelemben vett – *világtalanná* válás képzetei (ennek tragikus volta Martin Heidegger felől érthető csak meg igazán: mégis ki szeretne kővé változni?), ugyanakkor nem csak azok, hiszen amíg a sor és a versbeszéd szétválásának eredményeként a sor szintjén a vakság a kozmoszsal („Vakságod most már a kozmosz”), addig ugyanezen poétikai megoldás eredményeként a szemek világának kioltottsága a szem ragyogásával azonosul („A szem a ragyogó”), felidézve a kozmosz egy csillagának képét, és így a kozmoszba ágyazódó csillag mintájára úgymond a kozmosz vakságába, az éjszakába visszaírva a fényt, melynek forrása éppen az ezt a fényt érzékelni képtelen szem lesz: egy vak csillag. A tágasság ragyogása itt tehát a vak szem teljesítményének eredménye. A kozmoszt megvilágító szem trópusa azonban saját vakfoltjaként – szerkezetébe integrálva a kozmosz éjszakáját, egyúttal pedig ellehetetlenítve egy a *Csarnokvízben* színre vitthez hasonló betekintést – amellet, hogy a fény totalizálásával bevilágítja a dolgokat, és ezzel elvileg abszolút megismerhetőségüket is biztosítja, a saját árnyékába visszahúzódó lét médiumává is válik (hasonlóra szolgáltat példát a *Kurzív lombok* felütése: „Abból építkezik az este, / amit a takarásban talál”), vagyis a megszólított hiába követte el a *bübriszt* és áldozta fel világát a világ lényegi megmutatkozásának oltárán, mindezzel, még ha más szinten is, de csupán újra kitermelte a fenomenológiai tapasztalatot megkettőző, az elrejtőzés és a feltárulás dialektikáját szervező eredendő hasadást vagy differenciát.

A sötétség a szembe húzódik vissza a szem ragyogása elől: a költői nyelv megvilágít, de nem világítja meg magát, vagyis akárcsak a *Csarnokvízben*, itt is kriptává válik, amely magába zárja saját lényegét. Az aposztrofikus megszólalásmódú („Magad vagy a táj.”; „Te voltál az” stb.) *Oidipusz* lenyűgöző 3. szakasza, amelyben először és utoljára tűnik fel grammatikailag jelölt módon az *én* – aligha véletlenül a látás emlékét felidézve, de erről a kötetben megjelenő részleges szolipszizmus kapcsán még lesz szó –, a költemény által nyilvánvalóan megszólított és mobilizált *Oidipus király* mellett megidézi Charles Baudelaire *Spleen II*-jét is, a szfinx két alakja által létesített metonimikus érintkezést a látás/a látástól való megfosztottság és az emlékezés/felejtés párbeszédbe léptetésére használva fel. Az „és a Szfinx arca, akár egy kővé / dermedt üvöltés, hangtalanul / lebegett a dűnék felett” sorok a látványt (*arc*) hanggá (*üvöltés*) transzformálják, majd ezt a hangot kővé dermesztik, megszilárdítják – azt is lehetne mondani, az üvöltés beíródik, bevésődik saját materialitásába, aminek figurája a kő, mely nyomait megőrzi, ám hangként el is törli azt –, amely hang ekként végeredményben néma hanggá (*hangtalanul*) alakul. A Szfinx arca – melynek megjelenítését a versbeszéd *énjének* vizuális emlékezete kondicionálja („Téged láttalak”; „Láttam”), és amely a hangtalan hangot látvánnyá fordítja vissza – ezért az egykor volt hang érzékiségéről leválva, immár alapvetően térbeli, a kőből kiolvasható vagy a kőben felismerhető formájában, immateriális, szellemszerű (*lebegett*) mivoltában lesz csupán hozzáférhető. Az emlékezés és az általa prezentált alakzat, mivel nem függetleníthető a látvány – vi-

zualitás és akusztikum között cirkuláló – transzformációitól, maga hajtja végre e szellemalak dűnék feletti rögzítését. Az *Oidipusz* című költemény *énje* beszédével, mely az emlékezés lehetőségét megteremti, olyan emléknymókként írja a sivatagi égboltra a Szfinx arcát, mely csakis a saját szerkezetébe vésett hiány, tehát saját anyagiságának hiánya, az emlékezés teljesítményének lehetőségfeltételeként álló felejtés felől válhat olvashatóvá: a Szfinx arca itt Szophoklész művével együtt olvasva nem válasz, hanem kérdés, mely saját létesülésének mikéntjére irányul. A hangtalan üvöltésként lebegő Szfinx-arc trópusa a *Roncs szélárnyékban* verseinek tekintetében példaszzerű. A nyelv figurális dimenziója itt nemcsak megszakítja a látvány és az emlékkép folytonosságát, hanem mint az emlékezés – és ezáltal a látvány prezentációjának – lehetőségfeltétele a megidézett egykori látvány helyébe is lép, kitörölve az emlékezés elsődleges referenciális tartományát (mely könnyen lehet, hogy nem is a jelenlét, hanem az értelem létesülésének folyamata lenne), az emlékezést a felejtésre utalva. A Szfinx arcának trópusa ebben az együttállásban azért a Szfinx arcának lényegi megmutatkozása, mert a megjeleníthető világ a költői nyelv létesítőerején alapszik. Ez a világ nem csak szöveg, hiszen rendszeresen túlnyúlik azon, kilép a figurák és trópusok zónájából, érzékelhető és analizálható valóságokat teremt, mégsem létezik a szövegtől függetlenül: a *Roncs szélárnyékban* című kötetben a látás, a nézés aktusait lehetővé tévő költői nyelv performatív ereje hozza létre mind a fenomenális, mind a fenomenális tapasztalat struktúrájából visszahúzódó dimenziókat.

Ezzel magyarázható az, hogy Závada Péter verseskönyvében a fenomén lényegi megismerhetőségét biztosító költői nyelv koncepciója és egy részleges szolipszista szemlélet – első ránézésre némileg különösnek tűnő módon – együttesen van jelen. Már a kötet mottójaként feltűnő Albert Camus-idézet is a külvilágtól való el- és egy a képzelet által megteremtett világ felé való odafordulásról tudósít, és az sem egészen lényegtelen, hogy a kötet borítóján látható festményen feltűnő üres szék is – egy klasszikus modern toposzt megidézve – a horizontnak háttal, egy asztal felé nézve áll, méghozzá egy olyan asztal felé mutat, amelyen egy nyitott, mintegy olvasás közben otthagyt, ám a hozzá való visszatérés lehetőségét ekként mindenkor fenntartó könyv helyezkedik el. A kötet részleges szolipszizmusára szolgáltat példát az *Amphitryon el* („Mert ha nem figyel senki, nem önmagad / vagy: a test lehetősége, örvénylő / pontok madárja, mely újra és újra / szétszóródik, mielőtt emberi alakot öltene. // Sisakodat a neki feszülő tekintetek / tartják össze, molekulái másként / széthullanának.”), az *Oidipus* („Amerre fordulsz, arra épül / kíváncsiságod mozaikjaiból / egy lehetséges élet, / közben halk roppanással / síkokra válnak szét, / és elcsúsznak egymáson / az észlelés rétegei.”) és a *Párbuzamosok* („vigasztalásként kettőnk látószögeit / összeillesztve így is megkapjuk / a beígért panorámát”), ahogy a szemlélő cselekvő aktivitását hangsúlyozza *Az áhítat tövében* is („A látvány döntés, és én biztos vagyok / benne, hogy ez itt a lehető katedrálisok / legjobbika.”). A világ mint olyan a nézők szemei közvetítette, a szemek alkotta hálózat által konstituálódik: „Idegen pillantások tükeiből gyűjtik / össze a sugarakat szemem prizmaí, / félelem nélkül, foncsorozatlanul, / hogy szétszórják újabb, távoli / pupillák üvegére.” (*A trogiri szőlőbegen*) Sőt, ha a kötet olvasható a *Madártáulat* című vers felől („Földérintetlen erdők magasodnak /

bennünk, elhallgatott fenyvesek / a hóhatár felett. A mélyben salakos / vízmosások. [...] Amerre fordulunk, lassú növekedésű / mohák, erek ágvégződései / a tündőlebenyekben. Magukba szívják / a völgy térfogatát, kitágulnak [...] Alattam márdártávlattól a szurdok [...] Fölülről látom a testem, saját / nyomomként a fűben elnyújtózom”), az azt is jelenti, hogy a természeti képeknek (tengerek, hegyek, erdők) a könyvben megfigyelhető gyakori feltűnése a természetet a megszólaló én törmelékeként vagy szilánkjaként viszi színre. A kötetben rendre megidézett táj ilyesformán az én részeként jelenik meg. A kötet azon részeiben, amikor a táj maga kerül a vers középpontjába, valójában az én mint táj tűnik fel – ebből a perspektívából érthető meg többek között az is, miért az önmegszólítás az *Oidipusz* beszédmódja („Magad vagy a táj. Ujjaid a fák csontsovány gallyai, / kopár dombfejtetőd / bástyává koronázza / a lemenő nap.”), ahogy innen nézve a többi vers is másként válik olvashatóvá: a *Madártávlattól* az egész könyvben újrendezi az én, a te és a mi viszonyait.

A kötet nemcsak egyszerűen olvastatja, hanem újra is olvassa és olvastatja magát. A benne megalkotott világ minden eleme a beszélő és látó én konstitúciójának szerves része. A világ- és énfeltérképezés folyamata, amely a kötet egyik tulajdonképpeni tétje, pedig létesítés is egyben. A *Roncs szélárnyékban* uralkodó szólama az én (ön)megalkotása során a nyelv azon performatív teljesítményére hagyatkozik, amely a kötet verseiben megjelenített tárgyak és viszonyok lényegi megragadhatóságát ígéri, miközben a fedésbe kerülő, a megragadhatatlan hiány e versnyelvnek szintén konstitutív elemeként jelenik meg, a nyelv lényegéhez tartozó egyfajta csendként. Závada Péter harmadik verseskötete nemcsak a sor legkiemelkedőbb darabja, hanem a fiatal magyar költészet egyik legjelentősebb alkotása is. „Nincs más hátra, / mint beköltözni ebbe a zuhanásba, / belakni egyre gyorsuló / emeleit.” (*Jelenkor*)

BALOGH GERGŐ

„örökké fogunk élni mint az elektromos hullám”

(REITER RÓBERT: *ELSÜLLYEDT DAL. VERSEK, CIKKEK, INTERJÚK*, S. A. R. BALÁZS IMRE JÓZSEF)

(*bev*) Noha a köztudatban (a közoktatásból is következően) Kassák az egyetlen magyar avantgárd költőnk-írónk, szakmai berkekben egyáltalán nem meglepő és nem új keletű, ha valaki arra törekszik, hogy többszereplőssé tegye a magyar avantgárd történetét. Számosan dolgoztak és dolgoznak ez ügy érdekében, egyik közülük Balázs Imre József, aki az erdélyi magyar avantgárd történetének megírása után most Reiter Róbert munkásságát helyezte fókuszba azáltal, hogy sajtó alá rendezte műveit. Izgalmas, hiánypótló munka, mely *Elsülyedt dal* címmel jelent