

FRIED ISTVÁN

Kinek a nyelve lila nyakkendőre vált

ORBÁN JÁNOS DÉNES HIVATALNOK-LÍRÁJÁRÓL

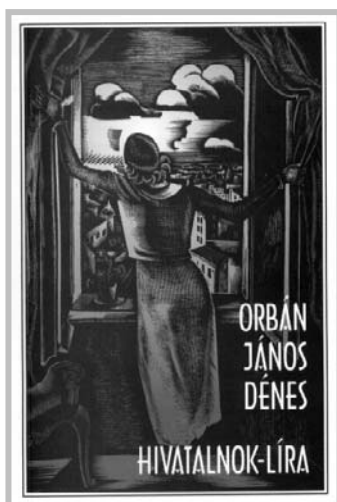
„A kutató: *Rejtelmes vidék, ahol mit sem lehet válaszolni.*

A bölcs: *Mivel ez a Szó vidéke, egyedül önmagának válaszol*”

(Martin Heidegger)

Milyen egy harmadik kötet? Ilyen egy harmadik kötet? Mi újat mond(hat) a Petőfi-korú erdélyi poéta *Hümériáddájának* botrányosan remek berobbanása, a második kötet némi megtorpanása-kerülője-fölkészülése-tájékozódása után? Lehet-e még provokatív gesztusokkal, szemérmertlenséggel elegy szókimondással, meghökkentő tiszteletlenséggel rokon- és ellenszenvet („odafigyelést”) kiharcolni? Nem fakul-e kissé fárasztó manírrá az egy ízben pánszexualitással vádolt versbeszéd?

A *Hivatalnok-líra* nem felel ezekre a kérdésekre, nem ezekre a kérdésekre felel, egyáltalában nem felel. Pusztán (?) két ciklusba osztva huszonegy (nyerőszám!) inkább rövidebb, csupán egy-két esetben valamivel hosszabb verset ad közre, olyat, amelyről mindjárt előjáróban, csupa nagybetűvel írom le: mindegyike VERS. Méghozzá részben olyaténképpen, ahogy mélán merengő esztéták gondolkodnak a versről (már ami annak külső formáját, rímelését, zeneiségét illeti), és – ami feltehetőleg ennél sokkal fontosabb – olyaténképpen, elsősorban és mindenekfölött úgy, ahogy ma a magyar- és a világlíráról némi ismerettel rendelkező „esztéták” gondolkodnak a versről (már ami annak nagy valószínűséggel lényegi jellemzőit illeti). Ugyanakkor a mélán merengő esztéták fölháborodása is érthető (?), hiszen a formai bravúrok (ilyen fokon aligha megtanulhatók) szinte csak arra szolgálnak, hogy a nagyon kevésbé fennkölt, a nagyon kevésbé régimódi „lírai”, nagyon kevésbé „nemes” eszméket hirdető gondolatmenet terét adják; ugyanakkor a megtevesztő külsőségek mögé pillantó „esztéták” számára jókora fejtörést okoznak ezek a formai bravúrok és nemigen emelkedett verssorok: az esztétikai élvezet prezentálását kellene elvégezni, az olvasási „gyönyört” volna szükséges a „nekem tetszik” érvelésnél meggyőzőbben igazolni.



Erdélyi Híradó Könyv- és Lapkiadó
Kolozsvár, 1999
56 oldal

A *Hivatalnok-líra* könnyű örömeiben és ráismerésekben részesít: ki-ki el lehetne ragadtatva magyar- és világirodalmi tudásától, hogy fölfedezi nevezetes és kevésbé nevezetes „előszövegek” beilleszkedését az előszöveg tónusától, gondolatiságától, nem egyszer verselésétől idegen, más jellegű versszövegbe. A kötet tanulmányozója azonban zavarban van, hiszen előszöveg és versszöveg nem egészen úgy ütközik meg egymással, nem egyszerűen olyan kölcsönhatás-folyamatban mérhető le, mint azt az intertextualitás számtalan változatát vaskos könyvbe soroló szakmunkák példázzák.

A hagyományosabb kötettechnikákhoz szokott „esztéta” – mélán merengve – a megalkotható lírai szubjektumot keresi, a lírai Ent, akinek a verskötetben meg kellene képződnie, illetőleg a verskötet kötelessége lenne, hogy lehetővé tegye kritikusa számára ennek a lírai Ennek a megképződését, lett légyen szó „önéletrajziságról”, én-szétosztódásról, szerepversről, maszkról vagy maszktalanításról. S hogy ebben a reményben feltehetőleg csalódní fog, lírai anarchiát konstatál, netán blöffre gyanakszik, esetleg gondolatlanságban marasztalja el a szerzőt. Orbán János Dénes költészetének ismerői-kedvelői számára szintén hoz meglepetést ez a kötet. Talán nem elsősorban azzal, hogy vállalkozása szemtelenül nagyszabású: újraírja a lírai irodalomtörténetet, kanonizált alkotásokat forgat ki, előd és kortárs nagyságok versvilágát szembesíti egymással, szinte mindentudó elbeszélőjeként a líratörténetnek egy alulnézetből szemlét verskrónikát ad közre. Talán még az (akár előző észrevételem) is következik a költő korábbi ismeretes helykereső gesztusaiból, hogy látszólag nem különbözteti meg a triviálisat a nem triviálisról, alantának elkönyvelt beszédnemhez tartozónak látszik láttatni versbeszédét, nem riad vissza a giccs-paródiától sem, amelyet a giccsből éppen csak egy lépés választ el (de elvlaszt!), leplezetlenül lép elő a versben, vagy (inkább) úgy tesz, mintha énjét leplezetlenül mutatná meg. És talán az a legkevésbé meglepő, hogy mindent tudni látszik a versről, ott döccent, ahol döccentenie kell, ott tökéletes a rím, ahol tökéletesnek kell lennie, a kírímekig hatol el, hogy paródia, travesztia, pastiche előtt szabad legyen az út; „nyelvújítás” ravasz nyelvjátékba csap át, amelynek minden egyes verset tekintve tétje van: a hangra találásban, az előszövegek kínálta megszólalásokban és mind az előszövegek, mind az imitációk értelmezésében, az eligazodásban jelölhető meg. Ennek következtében a *Hivatalnok-líra* sokhangú beszélője (vagy több beszélője) mintha arra törekedne, hogy mesterfokozatra tegyen szert az »imitatio veterum«-ban, miután eleve nem számolt az »imitatio naturae«, a „lírai realizmus” lehetőségével.

Mindezek a bizonytalanságok, előfeltevések nemigen képesek valószínűségge/valószínűsíthetőségge összeállni, így máshonnan, kissé távolabbról indulva kísérlem meg a magam értelmezésének indoklását. Hozzáteve, hogy Orbán János Dénes korszerűségéről és/vagy korszerűtlenségéről márcsak azért is nehéz nyilatkozni, mivel meglehetősen tudatossággal látszik rájátszani egy korszerűnek mondott lírai lehetőségre, amely mitsem foglalkozik egy poétai/poétikai autoritás felismerhetőségének dilemmáival; így amiként szétírja az előd és kortárs szövegeket, az korántsem pusztán kamaszos tiszteltetés, talán még csak nem is az „erős” költőt „revideáló” aktus, semmi esetre sem „irodalmi apagyilkosság”; inkább a különféle modernségek egészelvűségét kacagva kétségbe vonó, az avantgárd újgrammatikát elutasító, az új tárgyilagosság dokumentarista, „köznyelvi megoldásait” kiforgató költészetesztétika jegyében történő újraírás, amely az eredetiség-utánzás dichotómiát feloldja, másutt zárójelbe teszi, több ízben pedig allúzióival az előd/kortárs poézis kihasználatlanul maradt lehetőségeire utal. Ugyanakkor nem kívánja földadni a költőiségnek azt a múlt századnak vélt fölfogását,

miszerint nemcsak a kötetet, az egyes verset is meg kell szerkeszteni, ki kell dolgozni, a köznyelvet, a tolvajnyelvet még „megnemesíteni” sem szükséges ahhoz, hogy „szabadon” érvényesülhessen „retorikája”. Mivel retorikus Orbán János Dénes *Hivatalnok-lírája*, még akkor is, ha általában az ellen-retorikának hódol. Tehát nem annyira „alul”-retorizál, mint inkább szókincs, hangvétel, műnem, irodalmi/verselési emlékezet, allúzió, versegész és -részlet meg nem szűnő konfliktusát szólaltatja meg, fenn és lenn egymásba játsztatásával bűvészkedik, egy versen belül is váltja a regisztereket. Részben akképpen, hogy egymást kizárni látszó, különféle helyekről eredeztethető utalásokat rendel egymás mellé, ruhazza föl a komplementaritás „funkció”-jával, miközben az irodalmi-olvasói emlékezetekben az eredeti helyek mintha inkább tagadnák, mint erősítenék egymás költőiségét. Módosítva talán úgy lehetne megfogalmazni, hogy Orbán János Dénes redukálja az előd/kortárs szövegeket, kanonizáltságukat kétségessé teszi, hogy olyan megvilágításban mutatja föl, amely nem pusztán meglepő, hanem „szentségtörő”, profanizáló, hogy szinte ugyanazzal a gesztussal megteremtse a maga, vers által megnyilatkozó kánonját, amelyben az előd/kortárs szövegeknek is megvan a helyük. Ám ez az új hely más jellegű, más hatókörű, más jelentőségű, sőt: más érték-tartalmakat hordozó, mint ahogy ezt eddig az irodalmi megszokás megszabta. Ebben az értelemben gondolom Orbán János Dénest újraírónak, aki kánonteremtő ezáltal, mivel kánonrombolása ezt lehetővé tette számára.

És még mindig a korszerűség–korszerűtlenség problémaköréhez! A *Hivatalnok-líra* mintha csak az első rátekintésre tetszene oxymoronnak, netán paradoxonnak. Hiszen – birtokviszonynak fogván föl – hivatalnok ritkán „hőse” a lírának (erősítő „kivétel”-ként Faludy György balladába rótt Nulla Károlya tetszik föl), inkább a satírának, még inkább negatív-tragikus figurája novelláknak, regényeknek, eszerint a cím a lírától távolítana el, hiszen miféle lírája lehet egy hivatalnoknak. Ugyanakkor földereng a szerepvers mint értelmezési tárgy; a szegény kisgyermek, a bús férfi, Sztjepan Pehotnij vagy Jack Cole után, tőlük különbözően miért ne léphetne be a könyvelő az álcázott verselő sorába? Hiszen kötetcímbé foglaltatik, amely egyben a kötetnyitó vers címe, az egyetlen vers, amelyet Orbán János Dénes ajánlott valakinek. Igaz, a vers beszélője az egyes szám harmadik személyt részesíti előnyben, mindössze egy idézőjelbe tett mondatban bukkan föl a megjelenítendő személyiség egyes szám első személye.

A kötetben aztán a „lírai alany”-ok (ez Orbán János szava a címadó versből) legalább annyit változnak, mint a női nevek, hogy a kötetzáró vita-vers, a *Don Quijote második szerenádjá* mintegy részint összegezze az Orbán-líra megkülönböztető jegyeit, beleértve világ- és magyar irodalmi kalandozásainak, újraíró magatartásának változatait, részint hangsúlyossá tegye kötetének „metafikciós” sajátosságait, állandóan jelen lévő „önreflexiós” megnyilatkozásait. Azt nevezetesen, hogy mindegyik vers, bár első megközelítésben a verstárgy sokféle, a versről szól, a verscsinálásról, a versélvezésről, a vers-újráföldolgozásról, mások verseiről is úgy, hogy azok ebbe a verstudatba integrálандók, integráltak. Ez a versvilág akár szűkösnak is mutatkozhatna, hiszen „térideje” a mindenkori vers, lett légyen szó Balassi-strófáról, Kosztolányi-imitációról, Juhász Gyula-szétírásról, Eminescu-parafrazisról... Téridő: századokat és költői földrajzi térségeket ölel akár egyetlen versbe Orbán János Dénes, verstérré változtatva át a versidőt. Idő: alig van Orbán János Dénesnek ebben a kötetben olyan verse, amelyben ne „történne” valami, ne „múlna” az idő, ne lenne időmegjelölés, ne bukna ki (akár „személyes” emlékezés formájában, mint a kötet hátlapjára nyomtatott versrészletben) többé-kevésbé pontos idő megjelölés, évszám, évszak, időhatározószóval jelölt, bár többnyire

elmosódó időpont. Csakhogy ez a fajta idő kizárólag abban a költői térben kaphatja meg jelentését és jelentőségét, amely létét megszabja. A versben megnevezett idő nem biografikus, úgy versidő, hogy a verstér elrendeződését szolgálja. Annyira idő, amennyire „térfogat”, távolság vagy közelség, üresség vagy tartalom. De idő úgy is, hogy elődöket idéz meg (mint volt róla szó: előd költőket, előd műformákat), ily módon emlékezet. Itt jegyzem meg, hogy a versekben legalább ennyi térmegjelöléssel találkozunk, városnevekkel, szobabelsőkkel, „imaginárius”, máskor „irodalmi táj”-jal, ugyanakkor a hagyományos tájversek tájaival alig, ellenben az erdélyi poézisre jellemzőnek hitt táj-jelölések nem egyszer torzított formában kerülnek elénk, lehetséges szó-vi-szonyrendszerükben. Ennek következtében elveszítik fennköltségüket, még mitológiai kontaminációjukban is (mint például a *Stixamos* esetében) az anagrammatikus játék lesz a fontos, nem a szakralizált tér neve. Ehhez csak annyit tennék hozzá, hogy az életmód-beszámoló (külső) formára redukált vers térideje alkalmasnak bizonyul(hat) arra, hogy időnek és térnek ezt az ingadozását, egymáshoz kapcsolódását, egymást mintegy semlegesítő voltát prezentálja. S mert erre a prezentációra jut a nagyobb hangsúly, mind a tér, mind az idő versbéli tényezője szociologikus vonatkozásai ellenére a személyiség kérdéskörében, megszólíthatóságában értékelődik át. Már csak azért is, mert problematikussá válik ez a megszólíthatóság, hiszen olyan versről van szó, amely önmagát fogja redukálni, giccse minősíteni, történetét a szent és a profán közötti térben elhelyezni.

Ha ezt szem előtt tartva olvassuk végig a *Jolán* című verset, legalább két, a vers kezdetét és zárását illető megállapítást tehetünk:

1.) A vers a kanonizált költői megszólalást váltogatja a triviálissal. A cím a József Attila-életrajzot idézheti meg, a nyitó kérdés a retorizáltságnak áldoz, hiszen a figyelem-felhívás kedvelt szónoklati eszköze a tárgy pontosabb kijelölése előtt fölhangzó kérdés, amelynek itt első néhány szava erősíti a József Attila-utalások körét: „Ki tiltja meg...” Igaz, ezt a fordulatot a második versszak indítása többszörösen visszavonja: „Ki megtiltana, nem tudja, milyen/ ez az állapot...”, részint azzal, hogy a kérdőszóból kötőszó, a hátravetett igekötőjű igéből igekötős, ám feltételes módú ige lesz. Ám a József Attila megidézését legott követő eltávolítás/elidegenítés már az első idézet folytatásában megtörténik: „hogy jövet-menet/elmondjam, mi bánt?” A jövet-menet nem egyszerűen kikökött a József Attila-utalás keltette „hangulat”-ból, hanem a bekövetkezendők várható trivialisitását látszik sejtetni ezzel a szólással, amely akár televíziós hirdetéstörödékként is ismerős lehet. A cím és a kérdés formájú bevezetés/megszólítás a személyes szférához irányít, szemben József Attilának a közéletiséget célzó versével. A záró négy sor végzi el az önminősítést, helyezi el a vers énjének és Jolánnak feltételezett (mert végig feltételes módú igékkel részletezett) történetét az irodalmi térben és időben, amely az utolsó sorra műfajjá válik, modern korunk „Gesamtkunstwerk”-jévé, művészetek találkozási pontjává, miközben nem adódik föl, pusztán blaszfemizálódik a szent:

*bétköznapok részében szűk lakás,
Isten-rajzolta obszcén képregény.*

(Az Isten nagy kezdőbetűje nem a sorkezdés miatt íródik így, ugyanakkor a blaszfemizáló gesztus relativizálja az Isten-Művész klasszikus modern/humanista képzetét; a hétköznapok rése időisége a szűk lakással erősített meg, de oltódik is ki, hiszen a térnek rendelődik alá.)

2.) Amennyiben e magánéleti történet (nem a költőé, hanem a versben, azaz a vers révén megteremtődött lírai alanyé) nemcsak képregénybe illő, hanem képregényként látandó/olvasandó, akkor a képregény maga a történet, a vers. Kiváltképpen a jelző, „obszcén”, látszik visszaigazolni a vers szóhasználatát, amely ekképpen a képregény egyes jeleneteinek „hű”, ám korántsem „naturalista” érzékeltetése. Így az egyes szám első személy ellenére vagy éppen azért a vers beszélője olvassa (f)el, lapozza át az obszcén képregényt, egyáltalában nem bizonyosan saját történetét, mindenesetre azt, amit Isten rajzolt.

A zárás ugyan csattanója a versnek, formailag is különbözik a többi, szabálytalanabb szótagszámú szakasztól, mégsem előkészítetlenül éri a lapozót/olvasót. A regisztrált már az első két sorban megtörténik, ugyanakkor a viszonylag rövidebb vers rendkívül szigorúan szerkesztett, a zárásban tömörített motívumok már korábban láthatók/olvashatók. A történet „irodalmiság”-ára hamar fény derül: az első versszakban előkészül szinte mindaz, ami a záró szakaszban módosulva ismétlődik. A befejezés blaszfémiajához a vers folyamán hozzászokhatunk:

*– egy kétszereplős obszcén kisregény,
hétköznapiak részében szűk lakás,
ahol a négy fal az idő
és a tető
a hallgatás,
s a közrezárt tér változó,
hol szűk, hol tágasabb,
néha egy röpke kávé,
néha egy munkanap.*

Köznapi és képzeleti, reális és metaforikus, közeli és távoli között lebeg az előadás, miként emelkedett és alantas között. Azáltal, hogy obszcén kisregényként, majd obszcén képregényként aposztrofálja a vers a történetet, a populáris felé nyit, ám erre csak néhány keresetlen szófordulat látszik utalni. A szerelmi költészet átértékelődése azonban csak részben zajlik a szóválasztás síkján, az önminősítésnek részint ellene mond a metaforizálás választékossága. Ez a fajta kettősség aztán végigvonul a kötetben, az „irodalmi” visszavonódik egy olyan szférába, amelyet az esztétikák/poétikák nem szoktak irodalminak elismerni. Az *Anna egy pesti bárban* a följebb körvonalazott vers(típus?) egy másik változatát szemlélteti. A címet a vers első sorával egybeolvasva („Nem tudom már, milyen volt szókesége”) nyilvánvalóvá válik a Juhász Gyula-dekonstruálás, részint a magasan kanonizált vers ideális hősnőjének „méltatlan” környezetbe helyezése, részint az első verssor szórendjének megfordítása által. Ez utóbbi az eredeti vers jambusai ellen hat, mint amiként a Juhász-vers időtlenségét is megfosztja pátoszától az évek számának pontos jelölése. Orbán János Dénes megőrzi a Juhász-vers motívumait, még talán sorrendjüket is, de hétköznapi közlendőket rendel hozzájuk, a képzeleti helyére tárgyyszerű jelenségek kerülnek, s az egy szakasz egyetlen mondat dallamát széttöri, az áthajlás a második és a harmadik versszak között Baudelaire-re is emlékeztet, az ő romantikus tiráda-ellenes megoldásaira: amint a versmondatokat nem engedni kibontakozni. Hol egy közbevetés, hol egy váratlan fordulat jelzi az előszöveg szét-törésének módozatait. Juhász Gyula tájba ágyazott látomásossága Orbán János Dénes-

nél elveszíti távlatosságát, hogy a kanonikussá emelkedett verset hasonló irányban gondolja tovább, mint a *Jolánt*. A „szent” ebben az esetben a Juhász-vers, a szent helyek az emlékezést előhívó tájélmény során kapnak versalakot, az emlékezés melankóliája pedig a „költőiséget” hozza játékba, nem utolsósorban zeneiségével. Az *Anna egy pesti bárban* Juhász hármasságára épít: szőkeség, „kék”, „hangja gyapja”; ez a hármasság a címszereplő élettörténetében azonban epizodikus; megfosztódik a Juhász szentesítette tartalomtól. A széttöredezettség időbelisége (azóta, tizenöt év) azonban ezúttal nem válik térré, a címbeli jelölés pillanatnyi rögzítése, az irodalomtörténetbe nőtt hármasság eljelentéktelenedésének, megsemmisülésének lehetünk csupán a tanúi. A kisserűség, a trivialitás az előszöveg ellenében fogalmazódik meg, első lépésben az irodalomtól, a kánontól távolító gesztusként, hogy a trivialításban elnyerve helyét, visszaléphessen az irodalomnak az alacsonyabb (?) régiójába, egy más műfajba. A dalszerűség, amely a Juhász-vers sajátja, éppen a megszakítottságok következtében vész el, az emlékek nem lehetnek történetekké, hiszen a történetek csak a jelentéktelenséget tudatosíthatják. Erre látszanak utalni a mintegy magyarázó szándékkal beiktatott sorok: a szőkeségre emlékezni képtelenség oka, hogy „Azóta többször festette át haját”; a kék: „mint kirakatban napszitta öltönyök / repedező próbabák fölött”; „És hangja gyapját molyként rágtá szét / tizenöt év.” Ebben az általános (természetesen nem egyetemes) romlásban a múltból nem szólhat át semmiféle dallam; a mondatok sem vonhatják ki magukat hatása alól. „Ahonnan nincsen. Visszaút.” – hangzik a második szakasz első sorában, összetartozó szintagmák válnak ketté (és tegyük hozzá, rájátszás ez Faludy György Villon-Testamentumának egy melodikus sorára). Mindennek tudatában az önminősítés sem váratlanul ér: „Félszínés, néma film”: mely többfelé vihet el, a hangját vesztettség és az avittság (némafilm) irányába, hogy aztán a továbbiakban a melankólia és a divat közé tétessek ki az egyenlőségjel; „s a sor végén a férje lón rím”: már ott vagyunk az irodalomban, a régies igealak összhangban van a korábban írtakkal, az utolsó sor úgy zárja le a verset, hogy besorolja, megnevezi, nemcsak keletkezésének „okát”, de jellegét is: „s lón indíték egy új travesztiára”. Mintegy meghatározván az értelmezés egy lehetőségét: a majdan fentebb stílusban szólást „ugyanaz” lentebb stílusban visszhangozza, a vers tehát – e vers szerint – a *Milyen volt szőkesége....* travesztiája, átfordítása egy másik közegbe, végletesnek tűnő értelmezése. A kérdés ismét fölmerül: az Annáról beszélő (lírai?) én és a travesztiát szerző hol egymásba alakuló, hol egymástól elváló alakja a műfajteremtődés, a kánon-szétírás (szétíródás) aktusában találkozhat, felejtés és értelmezés, emlékezés–tagadás aktusában találkozhat, felejtés és értelmezés, emlékezés–tagadás és versbe írás nem szélső pólusokként, hanem egy és ugyanazon cselekvési formaként artikulálódhatnak. Orbán János Dénesnek ez a verse megfosztja a Juhász-verset zenéjétől, helyenként szép szabályossággal gördülnek a jambusok, helyenként megdöccennek a verssorok, a konzonzanciát a disszonanciával cserélve föl. A vers beszélője nem rakja össze a történetet, amely az „eredetihez” képest nem történet, nem ismétlődése egy költészeti történésnek, annak sokkal inkább (ismét a Juhász-vers magas kanonizáltsági fokára gondolunk) trivializálása, „deszakralizálása”, átírása a költészeti kánonnak. A lírai alany természetszerűleg személyiséggel nem rendelkező beszélő lehet csak, megtudjuk róla, hogy „Nem tudom már”, valamint azt, hogy „kit én is, más is, sorban, egy pesti bárba”; de még az sem egészen bizonyos, hogy az utolsó sorban, a műfajteremtődésben mennyi a része.

Orbán János Dénes kötetének újrankanonizáló versei között a harmadik változat igen beszédes című: *Ó én marha ki nem hittem Kosztolányit*. Előlegezem, a magam

részéről nem tudom (és talán nem is akarom) eldönteni (a magam számára): Kosztolányi-paródiát olvasok-e, vitaverset Kosztolányi-imitáció formájában, „hozzászólást” a Kosztolányi–Ady viszonyhoz, vagy éppen stílusjátékot; Orbán János Dénes – ha akar – tud Kosztolányi-verset írni. A Kosztolányi-stílusimitáció végig munkálkodik a versben, az egyik helyen mintha egy Karinthy-paródia továbbírása lenne, a másik helyen a Kosztolányi-versciklus egy hiányzó helyének betöltése, Kosztolányi kisváros-motívumainak ad absurdum vitele. A Kosztolányi-verszene eluralkodik a szövegen, szétmossa a versmenet logikáját, ekképpen ér a paródia határára.

Voltaképpen az *Ó én marha ki nem bittem Kosztolányit* az emlegetett két kötetbeli verssel ellenkező utat tesz meg. A cím, amely akár a vers első sora lehetne, az irodalomban-lét elsőbbsége mellett tanúskodik, az én a Kosztolányi-felejtés (?), -hűtlenség(?), -megtagadás(?) felismerésével tér meg a Kosztolányi-világba, ébred rá Kosztolányi-függőségére („szobámban minden olyan kosztolányis”), mond egyre újabb variációt Kosztolányi-motívumokra. Csakhogy ezek a változatok dallamukban, „modalitásukban” emlékeztetnek a nem kevésbé dallamos Kosztolányi-sorokra; ama négy-fal-közötti századelős (szecessziós? későromantikus? szimbolizmusba hajló? impresszionista?) versmodor szembeül a nonszensz vagy limerick versek modorával. Mintha a Kosztolányi-stílus kiforgatása verszene és képiség kontrasztjára hívná föl a figyelmet; az egyes részletek, tárgyi jelenségek a Kosztolányi-versből léptek át az Orbán-versbe, ám a különféle helyről származó mozaikok szinte badar versekké egészülnek ki:

*...beköltöztem egy ablakmélyedésbe
ölemben puha pormacska dorombol
szúpercegés festi alá a sóhajt
mi fölszakad a pesti villamosból
kis pókok szóttek bús szememre vásznat
csillámló porból hull reá a festmény
szitáján át lelkem lényegre bámul
mint lejtene az utca hosszú testén...*

Poétánk kevésbé udvarias olvasóival, nem teszi ki az eligazító írásjeleket, így – tekintettel a nonszenszbe hajlásra – az idézet második felének mondathatárai felől nem lehetünk bizonyosak. És egyáltalában: a verselés és a dallam megteremtette egységességen kívül sem a tér, sem az idő nem kap határozottabb körvonalakat, találgathatunk a jelenetkezést értelmezgetve. Az egymást követő „képek”-nek sorrendisége ötletszerűnek tetszik, a „hozott anyag”-ból gazdálkodó lírai alany nem képződik meg, semmiféle történet nem indul meg, történés sincs, csak képek – nem lehet tudni, miképpen összefüggő – sora. A következő versszak mintaszerű Kosztolányi-imitáció. Az emlékező(?), megidéző(?), felidéző(?), beszélő nemcsak „kosztolányis”-an szól, hanem Kosztolányi-jelenetet rögtönöz, más beszélőt is bevon az előadásba, hogy hitelesítse a verset. Még egy – fontosnak tetsző – mozzanatra szeretném fölhívni a figyelmet. Az egyes versszakok három ponttal kezdődnek, három ponttal hagyatnak abba, mintha egy elhallgatott rész után hirtelen következnének, s mintha nem befejeznék, hanem elhallgatnák a befejezést. Töredezettségről azonban aligha szólhatnánk, részint azért, mert valamilyen az egésznek elfogadható látszatát keltik az egyes versszakok, részint azért, mert a Kosztolányi-ciklust imitálva, egyes jelenetek emelődnek ki egy sejtetően bővebben elbeszélt történessorozatból, és ennek révén különféle léthelyzetekről számol

*Belátom az élet máma szebb
szobám most álmos szépekkal telik
tintaszőnyeg bódító cigarett
magadban ő és szobádban ő te itt
fények sétálnak lassu-boldogan
szememen nyirkos templomablakon
teát iszik
s már nem tudom hogyan...”*

A Kosztolányi-világ alakot öltetni látszik, még akkor is, ha túljátssza a vers lírai énjé, zavaró mozzanatokot épít be, ám igyekszik a csattanóig elvinni a verset. S hogy csattanó következik, azt nyomdatechnikailag jelzi, előkészíti, ám a záró passzus leejti a verset, egyszeriben véget vet a retorizáltságnak, és groteszk színt lop a századelősen előadott versrészletbe. Annál is inkább, mivel a végső szakaszban a lírai beszélő kivonulni készül a versből. Előbb megismétli az első versszak néhány mozzanatát (festmény, porvirágos fakó ablakocská), mintha a szegény kisgyermek versvilágának átírására törekedne. Az (ön)minősítés itt sem marad el. Csakhogy ez az (ön)minősítés az előd költő általa szétolvasott költészetének minősítésévé válik, dekanonizációs szertartássá, amely meglepetésszerű fordulatokat hoz, Adyra utalva, illetőleg az irodalomból kifelé a hétköznapok realitására célozva. Az irodalom megméretik, és lévén erős költőelődéről szó, félreolvasztatik, revideálatik, elmarasztaltatik, továbbgondoltatik. A valószínűsíthetőségről kitetszik, hogy illúzió, a „szende líra”-ról, hogy életképtelen. A vers beszélője kilép tehát a versből, s a befejező sorral a versvilág helyébe a maga világát teszi:

*...élhettem volna én is – benne – akkor
a szende lírát magam elé tartva
mint elmosódott fáradt sárga festményt
vagy porvirágos fakó ablakocskát
színes tintákban feredni s rút Kaján
hangját csupán megszűrve hallani
– alvó szomszédom vén köhécselését...*

Irodalmi líra? A rút Kaján oszlatná szét végképpen a hitet egy imitálható modernségben? A záró sor minek fölöslegességére(?), akartságára(?), hiábavalóságára(?) ébreszt rá? És mit minősít? A szende lírát? A vers Kosztolányi-telítettsége számomra azt sugallja, hogy nem a virtuóz verselő kísérel meg egy tőle idegen verszenét újra megszólaltatni. Inkább ennek a megszólaltatásnak kockázata kapna hangot, lírai önvédelmet egy szuggesztív modalitás csábítása ellen? Ezért kellene kihátrálni az irodalomból? Emiatt a groteszkbe hajló zárlat? A vers három pontjával semmiféle vitát nem akar eldönteni. Nyitva hagyja a különféle továbbgondolások számára. Idekapcsolható a *Párbaj a Grand Hotelben* (talán csak nem Rejtő köszönne vissza?) önértelmezése:

*Kiindulva abból az állításból,
hogy több vagyok, és nem csak fenn, de másból,
nagyon szeretnék lenni Grand Hotel,
amelyben sok-sok énem lakhat el.*

Mielőtt könnyeden és könnyelműen ars poeticát olvasnánk rá a versre, bár a *Hümériáda* idegondolása ezt akár megengedhetné is, nézzük össze az eddig bemutatott szövegekkel, amelyek részint a tema con variazioni zenei műszóval lennének oszthatóak, részint kánonromboló/képző gesztusként, részint egy öntudatos lírai én kapcsolódási/elhatárolódási aktusaiként. A dekonstruálás azért oly triviális, azért helyeződnek a kanonizált művészmegatartások egy másik, kanonizálásra szoruló „regiszterbe”, „máshol”, mert a lírai alanynak nem annyira a világgal, mint inkább önmagával, saját virtuozitásával, megképződni nehezen sikerülő énjével van baja. Az utolsó sor idézett versrészlet címe valóban egy Rejtő-regényt idéz meg, hogy a záró sor egyszerre nevezze meg az önmagával küszködő költészet/költő elképzelés forrását, de szövegiségével határozottan távolítson el tőle:

A frájdban, oh, micsoda spiel, kaland!

A *Hivatalnok-líra* alanya nemcsak megmártózik József Attila, Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső (és mások: Faludy György, Szilágyi Domokos, Kovács András Ferenc, Eminescu, egy utalás erejéig Kassák Lajos, Tóth Arpád, Nagy László, áttételesen Szabó Lőrinc, Petri György) lírájában, Kármán József érzékenységének emlékezetében, a sajátjává éli azért, hogy sok-sok énjét különböző poétikai helyzetben (el)leplezze, szétterítse, meg-, majd újrafogalmazza. Freud és a játék egy mondatba kerül, mögöttes „anyag”-ként akár Freudnak a „vicc”-ről írott fejtegetései is meghúzódhatnak. Látszólag mi sem áll távolabb a *Hivatalnok-líra* beszélőjétől, mint a szorongás, az elfojtás, az akaratlan emlékezés, az asszociációk „álom”-logikája, valójában az én-megképződhetesen tépelődő lírai alany jár kölcsön kérni a fent nevezettekhez, a „világ”-líra emlékeztetéhez. Részint azért, hogy (ön)iróniába oldva, önmagától is eltávolítva/eltávolodva szabad kezét kaphasson az önmagáért folytatott, a hangra találással jellemezhető küzdelemhez.

Mit tehet ilyen esetben a költő? Úgy idéz, hogy nem idéz, másképpen szólva idéz is, meg nem is, parodizál is, meg nem is, hiszen szókiforgató játékaikat láthatólag nagyon élvezve (vagy élvezkedést játszva) korántsem érvénytelenít egy költői modort, egy költészettípust, inkább (méla)bús vagy nagyon kevésbé (méla)bús búcsút mond egy költői modornak, egy költészettípusnak, amely lehetett volna a sajátja, ha el nem írták, el nem élték volna előle. Az idézett versben a *Grand Hotel* többféleképpen írható körül. A már említett Rejtő-vonatkozás a *Hümériáda* tárgyi világához utasít, előlegezi a kabaré-küllemű viselkedést megnevező fordulatokat. Természetesen el lehet Rejtőtől vonatkoztatni, allegóriaként számon tartani az e címbe emelt helyszín-jelölést, *világ*-nak lefordítani. Ezzel feltehetőleg nincsen ellentétben, ha a vers önmagára vonatkoztat, a szubjektum akként sokszorozódik meg, jobban mondva szimulálja az ön-sokszorozódást, hogy az ént a vers lehetséges világának terébe állítsa, állandó öntükröz(őd)ési folyamat közepébe. Ennek következtében válik az én önmaga többszörösévé, amely folyamat során az autoritás, az autoritásnak kiszolgáltatott, az autoritást kereső – lényegében – egy és ugyanazon személy „alakváltozata”, amelyhez a vers beszélőjét bensőségesen ironikus viszony fűzi; a vers beszélője feltételezésből indul el, hogy egy sokszorosán kérdéses retorikájú nyelv terében érzékeltesse mindhárom lehetséges variánsnak csupán a nyelvi játékban szemlélhető/meghallható gesztusait/hangját.

*S ha rátalálnék ott, alant,
mondanám: Ego, jó
lenne tán egy golyó
t váltani itt, alant!*

A befejező sor (amelyet már korábban idéztem) részint a deretorizáló manírt erősíti, részint a játékot minősíti, visszahozza játszi rímével a versbe, négy írásjelével úgy hat a folyamatosság ellen, hogy az írásjellel elválasztott szegmenseket egyként hangsúlyosnak véli, ezért a túlhangsúlyozás szándékosan elkövetett vétségét használja ki költői manírok „vissza”-jának bemutatására. A költői manírok „visszája” pedig a „badar versek” líráját (?) hozza helyzetbe, mégpedig angol és „kosztolányis” tájak felé irányítva. Mint például:

*A lelkem ül a széken
egy szalmatest-kalapban.
Ma délutáni vers és
legforróbb őszi Nap van.*

A *Szétkeni teavajként* indítása torz formában idézi a lét mint művészet (s a művészet mint lét) századfordulós esztéta beszédét, s egyben vitapozícióba kerül az előző, *Lebeg az ékezet felett* című verssel, amely „tematizálja” a modernség egyik témátípusát. A tét nem kevesebb itt sem, mint a versre lelés, versben-lét, ám a *Szétkeni teavajként* nemcsak az eleve-fikcionáltságra mutat rá, hanem a versnek tulajdonított esztétikum kikezdhetségét is hangsúlyozza. Nemcsak azáltal fordítja át a pastiche-ba líráját a kötet többfelé tekintető beszélője, hogy a szövegen fölismerhetően áttetsző praetextusok rendeződnek új alakzatba, hanem ott is (vagy ott a leginkább), ahol a pastiche-sá vált előszövegek egy „méltatlan” környezetbe kénytelenek beilleszkedni, illetőleg ott, ahol az előszöveg szétírásával párhuzamosan a kulcsszavak új szótári jelentést kapnak:

*Verecke híres útján zöld Trabanttal,
alig ötvennel kavarom a port.
Rivall a rádióból az újmagyar dal,
az olmos benzin füstje áthatolt*

a zárt ablakon. (...)

*Verecke útján almazöld Trabantban
keresek mestert,*

tanítványt, hazát.

*S míg poroszkálok, ötvennel, kortudatlan,
tudom: ha nem lelek,
még épp elég utam van.*



*Kocsárdon át az út bizonytalan,
esélyem van, hogy nagycsütörtököt
mond a Trabant, (...)*

És most csak eddig.

*És Wagner maszkja nélkül.
S csak röpködnek az ars poeticák. (...)*

A sokfelől származó idézettöredékek egymást eleve semlegesítenék, ám szinte ráadásaképpen a szövegkörnyezet kioltja „fenséges”-ségüket; ars poetica voltukat több „szinttel” szállítja le, s ekképpen a „létösszegző” vers státusa vonódik kétségbe. Amit akár olyképpen foghatnánk föl, mint a műfaji emlékezet módosulását, egy versnem újra-kanonizálásának olyan kísérletét, amely a dekanonizálással tetszik azonosnak. Orbán János Dénes elemeire bontja a programos Ady-verset, a szó legszorosabb értelmében szétírja, kérdésessé teszi (ennek következtében) az eredeti szöveg (ön)azonosságát. A vers nem szövegromlással deformálódik, hanem a szójelentések radikális megváltoztatásával; az Ady-vers retorizáltságának változatlan időszerűsége kérdőjeleződik meg azért, hogy a költőiség zárt területe a mai hétköznapiak technicizáltsága felé nyílik. Pontosabban szólva: egy olyan Ady-olvasat követeli „jogait”, amely nem hisz a kanonizált szöveg megváltoztathatatlanságában, hanem az Ady-verset szinte csak ürügynek, viszonyítási pontnak használja ahhoz, hogy egy avítnak minősített költészettípustól egy deretorizáló, részint alulstilizáló, részint pastiche-ba hajló modalitás irányába induljon el. Így a vers beszélőjének nem annyira (vagy egyáltalában nem) Adyval gyűlt meg a baja, hanem az Ady-kanonizálás egyirányúságával, hiszen a maga részéről egy ettől eltérő „költői” lehetőséget tart valóban termékenynek. Hogy ez a fajta versalkotás milyen mélyen foglalkoztatja költőnket, azt a kötetben következő *Felejtsük el, Darling* (alcím petittel: elővázlatok egy Ódához) igazolni látszik. Már az alcím sokat ígér; először is a kettős műfaji jelölés, mint „*contradictio in adiecto*”: hiszen a nagy kezdőbetűs *Óda* a magyar irodalomban József Attila által „lefoglalt” verscím. Itt a határozatlan névelő egyszerre távolít József Attilától, és közelít hozzá, a lírai én anyagot gyűjt az *Ódához* hasonló vershez, amely nem az *Óda* visszhangja lesz, csak „egy” *Óda*. Ugyanakkor a munkafolyamatra is fény derül, hiszen, ami az alcím után következik, még csak az *egy Óda* lesz, pusztán a hozzákészülés egy fázisa, bevezetés a líra műhelyébe, a vázlatot megelőző készülődés, tanúskodás mellett, hogy készül a vers. Így a hét részből összetevődő „elővázlat”, azaz összefércelt „nyers”-anyag a bricolage-jellegre utal. A lírai én keresi az „egy *Óda*” megszerkesztéséhez szükséges materiát, formalehetőséget, versdarabokat. Elsőként Apollinaire-nél leli meg, akit legott átír, a lírikus szemlélődő pozíciója szerint mérlegel motívumokat, hogy fent és lent, hagyomány és újírás, közeli és távolabbi minősítését, besorolhatóságát újragondolja:

*Szamos fölött a Mirabeau
s a megszokott kép: a hidon
ott álldogál a verscsaló
–szerelmeink megállitom.*

A továbbiakban az egyes szám első személy lép az előtérbe, a megszokott kép megismétlődik, s az is, mint a vers egésze: látványosan „szép” versként kap formát, versben nyilatkozik meg. S a vers-információ „csupán” a verscsaló és az egyes szám első személy „viszony”-ának megnevezésével marad adós, mennyire játszanak át egymásba, egymásba játszanak-e, a verscsaló az előd költő-e, aki létrehozta a megszokott képet, vagy inkább megszokottá váló képről van-e szó? A lírai beszélő verset ír: ennyi bizonyos; ahogyan, amiről szerzi a verset, újraírásnak minősül, hogy a megszokottá váló kép elmozduljon, kitisztuljon, minek eredményeképpen a szavak újabb jelentésekhez, képiségük új rétegzettséghez jussanak. A magyar és a „világ”-irodalom „találkozatása” a versalkotás folyamatában értékelődik át, az újraírás lesz a költői magatartás megkülönböztető sajátossága:

*Szeretni csak úgy tudhatok,
miként (derekabb) őseim;
legfeljebb újraírhatom,
ahogyan áll a verscsaló
a hídon, és a híd alatt
fut az idő s a szerelem
– folyóvá dagadt két patak.*

Apollinaire-től aztán elvezetnek az „elővázlatok”, míg az írás (és részint a nyomtatás) művelete továbbélteti a profanizált vers-”teremtés” folyamatát. Így ér el az „anyaggyűjtés” Eminescu mese-poémájához, az *Esticsillaghoz*, hogy onnan a *Fanni hagyományai* érzékeny világába kalauzoljon, egy rövidebb részben József Attilára és Freudra utalva. A hatodik rész egyfelől az eddig leírtakat összegzi, rekapitulálja, visszaidézve a *Hivatalnok-líra* korábbi darabjait, másfelől vers és nem-vers között viszi tévútra az olvasót, a rimes sorokat megtévesztően tördelve, rejtős álbanalításba, innen limerickbe, ritmikus „prózaiság”-ba fullasztva az elővázlatos „tanulmány”-t. A bricolage talán itt érhető a leginkább tetten, a hangsúlyozott sokféleség, a látványos ál-válogatlan-ság a merészebb asszociációkhoz szok(tat)ott olvasót is meghökkentő, ritmusában a kiszámolókra, gyermeki nonszenszekre emlékeztető, ugyanakkor az önreflexiót sem mellőző vers(?)sorok éppen nem egy Ódát készítenek elő. Hacsak azért nem „egy Óda”, mert sem *Ódává*, sem *ódává* nem lehet. A befejező, hetedik rész részint új elemeket lop az elővázlatos előadásba, részint újraírja az újraírást; a zárást tipográfiailag hangsúlyozza, ám a korábbi fölvetést („a szerelem/ egy bazi trójai faló...”) akképpen írja fölül (vagy alul), hogy redukálja, versletét elismerve a líraiság személyességén ironizál. A vers ilymódon valóban „elővázlatok” gyűjteménye, mivel több irodalmi előzménnyel játszik el. Nem azt teszi, amit Apollinaire tett (például *A rosszul szeretett dalában*), hogy a maga szerelmi-létebeli kalandjainak körébe vonja a művelődés- és a művészettörténet egymástól térben és időben távol született, távol őrzött jelentős jelenségeit. A *Felejtjük el, Darling* látszólag össze nem illő töredékekből építkezik, egyetlen roppant folyamat mozaikjaiként látatja azt, amit előzményének jelöl ki; így pusztán az állandóan reflektált versalkotás stációivá avatja a versbe kerülő darabokat: „s ez a vers privát” – józanít ki a lírai én, miáltal a líraiság nem merül ki a „megszokott képek” egymásutánjának leírásában:



*becsíptél velem gyászbalett
most Kármán csónakjába vesz
száguddunk Sztüxamos felett
azért ne hidd hogy vége lesz*

*de most a túlsó partra át
s onnan majd bétökrös szekér
az álmokig*

*s ez a vers privát
ahogy a faló belefér.*

Nemigen lehet ezekután meglepő, hogy a kötet utolsó előtti versének címe: *Ód*. A redukció nyilvánvalóvá lesz: s hogy mily fontosnak véli Orbán János Dénes e művét, bizonyítja, hogy a (megint) hét részből álló vers első részét a kötet hátsó borítóján újraközi, immár önálló műként, címtelenül, alatta a szerző két életrajzi adata, „eddig megjelent verseskönyvei”-nek (mindkettőnek) jegyzéke. El-eltöprengöttünk azon, milyen viszonyban áll az elülső és a hátsó borító szövege, a „szerző neve” foglalja-e keretbe a kötetet? Vagy a kötetek címe (elől és hátul) utalna a folyamatosságra, a work in progress-re, arra ugyanis, hogy az újabb kötet egyben a régebbiek át/újra/felülírása is? Annyit kockáztatok meg, hogy Orbán János Dénes vállalja szerzőségét, hangsúlyozza, hogy létező, versbe-kötetbe rejtőző költőről van szó, aki nem egyszerűen szerepeket próbál, inkább arról beszél, hogy lemond mindenféle óvintézkedésről, azt sugallván, hogy e költészet lényege olyan líraiság, amelyről az előzőekben volt szó. A versben-lét módozatai tematizálódnak, amelyek annak ellenére, hogy a régi módon már nem lehetségesek, mégis ez mutatkozik egyetlen lehetőségnek a világ lírai megragadására. Ez nem külső világ, „referenciái” egy fikcionált (ön)életrajzot idéznek meg, amely a kitaláltsággal (vagy képzeletbelivel), valamint az utalások előtérbe kerülésével jellemezhető. Az önmaga (belső) világát közvetítő, kommentáló, azt ironizálva átvilágító poézis pályája lírából indul el, hogy lírába torkolljon, mint a lét egyetlen, még felfogható, ám mozaikszerűen összetevődő alakzatába, amely sokszerűsége ellenére (vagy éppen azért) formává képes lényegülni. Már csak azért is, mert a nyelv társszerzőségében, nem pedig uralhatóságában bízunk, a lét a nyelv által konstituálódik. Az *Ód* első szakasza ennek az önironikus önértékelésnek próbáját adja, az én-megszerkesztés esendőségére is rámutatva. A verskezdet egy rekonstruálhatatlan monológ folytatásaként jegyződik le, a „privát” világ kap hangot anélkül, hogy a személyiség valódi vonásai áttetszenének:

*És íme én, a délceg férfiszépség,
egy meg nem festett képben hogy csak álltam,
kék sapkával, ordító nagykabátban,
és szerelmemre nem volt semmi lépték.*

Az utolsó sor akár bizonyosság és visszautalás is lehetne, egy szerelmi *Óda* (az „egy *Óda*”) nyitánya, ha nem vonná vissza a második versszak ezt a kijelentést, és önreflexiójával nem oda tájékoztatna, ahonnan aztán már nincsen mód kitörni, az irodalomba. Abba a veszélyes tartományba, amely ugyan készen kínálja képeit, trópusait, szókincsét, de amely a válogatás, az újragondolás feladatát igényli. S mert az ismert

szövegek adják magukat, a hozzájuk fűződő viszony problematikusságát csupán trivializálás révén tudja a lírai én összhangba hozni a testiségnek a fenségest elutasító poézisével. A második és a harmadik szakasz között érzékelhető a feszültség, a második ironikus irodalmiságát a harmadiknak a kötet korábbi darabjait megidéző deretorizáltsága mintha kiigazítaná. Ám ez a kiigazítás nem az *Isten-rajzolta obscén képregény* „esztétikájá”-nak jegyében történik, az is belép a kötet végére az „előszövegek közé”, hanem az önnön lét nyelvi megteremthetősége dilemmáit mérlegelve. A hét részből álló *Ód* egésze ezt a reménytelen küzdelmet tematizálja; a szerelmi hányattatások versbe szedése az égi és a földi szerelem populáris kulturabeli műfajainak keretei között szolgáltat ürügyet arra, hogy részint a kimondható határaiig feszüljön, részint a személyiség megalkothatóságának esélyeit latolgathassa. A világ, így a belső világ is, csupán „esztétikailag”, vers által, nyelv által ragadható meg.

*Tán szerelmemet is csak kitaláltam,
próbáltam írni róla méla ódát
– de kilógott a kellékdal s a lóláb,
s a nyelvem lila nyakkendőre váltan. (...)*

És mégis ennél jóval többre tellett.

*Hogy miért s honnan – én sem sejtetem,
tudtam holott ab ovo lóttek ennek,
de fönntartottam poézist, hő szerelmet,
s most átvilágít minden sejtemen.”*

Az *Ód* további hat része aztán szétírja, műfajilag „elhelyezi” az első darab motívumait, trópusait, fordulatait, részint versbeli megelőzőttségét tanúsítva („S mily esendő a faragvány, a vers,/ bár benne van, míg bennem semmi érték”), részint a vers lehetséges szerkezetét „nyilvánvalóvá” téve („– egy mellékdal, mi eltöröl bármily ódát, / melyből nem lóg ki eszme és a lóláb”). Mielőtt messzemenő következtetéseket vonnánk le arról elmélkedve, mit tagad, utasít el a lírai beszélő, pusztán arra szeretnék figyelmeztetni, hogy Orbán János Dénes és nemzedéktársai számára nem említendő problémaként jelenik meg a valaha „lírai realizmus”-ként megszépített „mimetikus” szemlélet, a bármi néven nevezendő „tükrözés”-elmélet kívül marad szemhatárukon. Másutt kezdik, másfelé törekednek, s a több ízben emlegetett önreflexív műalkotás mikéntje foglalkoztatja őket; az összeszerkesztés az alkotás lényegi megjelenését teszi lehetővé. A „hozott anyag” nem feltétlenül irodalmi „minőségű”, pontosabban szólva az irodalom fogalmába a nem-irodalminak vélt is beletartozik-beletartozhat.

Két megjegyzés kívánkozik ide.

1.) Az én állandóan újratermelődik azáltal, hogy benne, általa fogalmazódik meg a világ. A „kitalált” kitaláltságánál fogva örök, valójában a kitalálás állandósága (ám részbeni megszakitottsága) én és „tükör”-képe összjátékában realizálódik.

*Csak szerelmem – a kitalált – örök,
és én, ki benne csodálom magam;
a tükör áll, és csak az arc – ha van –
mit könyörtelen mindég széttörök.*

2.) A „szerlemem” azonban időnként másféle jelentést generál. Műfaja (sem lehet) állandó, hiszen az összjáték már csak azért sem tökéletes, mivel az egy Ódát (vagy az Ódot) a kellékdal helyezi törlésjel alá, hogy elrejtse az elrejtésre szoruló: az eszmét és a lólábat, a vers fölöslegét, tendenciát, kis-nagy elbeszélések törmelékeit stb. Műfajra kell tehát lelnie.

*Szerlemem kamasz-operett marad,
csak azt szeretném hozni újra létre.
Időnként persze pornófilmbe lépve.*

Kártya és lét egybelátása régóta ismerős az irodalomban (példák helyett talán elegendő Kosztolányira hivatkozni). Az Ód keserű „tanulsága” a költői út végére kerül, mikorra a keresés már kellően (?) demitologizálódott, s végkövetkeztetés helyett csupán kérdésre telik, az is zárójelbe tétetik:

*(A kártyát,
avagy a létet cinkelik?)*

Az Ód zárómondatának cinizmusát kidolgozottsága (nem semlegesíti, csak) enyhíti, a fatalizmusról áthelyezi a hangsúlyt a determinizmusra, a kártyaallegória kijátszásának szellemében; a döltbetűs, zárójeles alcím („lóláb”) a régi balladaforma ajánlását helyettesíti, s így léttapasztalat és vers összegzésére szolgál. Minek következtében a versbeli lét szentenciózus leírása során visszatalál a játék eredendő, mert végig nem játszható tragikumába. A kicsengető rímek ironikus tökéletességükkel az önmagát kisszerűnek feltüntető, de a keresés archetipikus helyzetében lehetőségei fölé növe magatartásról közölnek valami fontosat, perdöntőt, ha úgy tetszik: azt nevezetesen, hogy a szintén zárójelbe tett „histoire” evilágisága és a kártyában testet öltő lét transzcendenciája egymást értelmezi, feltételezi. Ezzel visszautal a borítólapon is megjelentett első rész költőiséget meghatározó formációjára: „de fönttartottam poézist, hő szerelmet, / s most átvilágít minden sejtemen”. Már itt jelentékennyé emelkedik a rímjáték: sem sejthetem-minden sejtemen; a végső szó szintén az egybecsengetésé: szív hatot-szívhatod, az előbbi a kis quinte royale csattanója, az utóbbi a versé, az eufonikus megfelelés a meghatározott létben bolyongó-hazardírozó poézis kalandjait láttatja.

Így érünk a kötetzáró remekléshez, a *Don Quijote második szerenádja* című, majdnem hosszúvershez. A cím értelmezéséhez erdélyi költészettörténetekhez kell fordulnunk, a szövegtörténet Szilágyi Domokos *Don Quijotejához* irányít, arra lehetne Orbán János Dénes verse a válasz, annak deszakralizációját végzi el, helyezi a Don Quijote-képzetet („tárgyat”) a „populáris regiszter”-be. A címben a „második” utal a válaszzellegre, s a versegész a külső formát tekintve, az elbeszélő szituáltságára gondolva, túllép a palimpszesztuson, és egy egész képzetkört von be előszövegei közé. Nem „probléma”-központú Orbán János Dénes Don Quijote-ja, nem századokon át kérdezett irodalmi megnyilatkozásokra felel. A magam részéről éppen ezért olyan metatextusként fogom föl, amelynek architextusai lényegében eltűnnek ebben a „második ének”-ben. Mivel részint ezt a fajta verset csupán másodjára lehet elénekelni, hiszen valamitől elmozdul, valamit abszorbeál, valamit nem egyszerűen át/felülír, hanem megír, részint a pontos címadással, műfaji jelöléssel határozottan kirajzolja azt a versetet (és a versben feloldott időt), amelyben létre jön. Az előszövegekre természetesen reagál a *Don Quijote második szerenádja*, mint ahogy ez a típusú szerenád (csak úgy mellékesen?) átstrukturálja a szerenád inkább zenei, mint irodalmi műfaját, s a ze-

neirodalom iróniát sem nélkülöző szerenádjait is fölidézheti (mint például Gounod operájából Mephistoét). Ami azonban a válaszjellegét illeti: a vers a címtől eltekintve szakítani látszik a kérdés-felelet szerkezettel, s visszalép (vagy előrelép?) ahhoz a típusú válaszórtelmezéshez, amely Martin Heidegger egy fiktív beszélgetésében (Ein Gespräch selbstdritt auf einem Feldzug) vetődik föl:

„Das ursprüngliche Antworten ist also nicht das Antworten auf eine Frage. Sie ist die Antwort als das Gegenwort zum Wort. Das Wort mu dann erst gehört sein. So käme es auf das Hören an.” (Hevenyészett fordításban: Az eredeti válaszadás nem egy kérdésre adott válaszadás. Ez válasz, mint egy ellenszó a szóra. A szót először is meg kell hallani. Így közelednénk a halláshoz.)

Az ellenszó nem ellen-ének (paródia), pusztán válaszadás, minthogy a lét és a létre ébredő (éberszített?) irodalom vitáját kellene meghallania, hogy közelébe érhesse. Mintegy megfordul a századok megformálta költőiség, toposszá vált képzet a versbe foglalt halhatatlanságról, amely a carpe diem epikureizmusát ugyanúgy élteti, mint Ronsard Heléna-szonettjét. Orbán János Dénes Don Quijotéja félretolja ezt az előadásában költői vígaszmetafizikának bizonyuló szöveglétet:

*és csüggnél már a szómon
hisz nem marad belőlem
csak pár sanda bókom*

*mit tyúkelmédbe lőttem
teérted pózba rogyván
verselve agyba-főtten*

A költői hitelesítést már nem az antikoktól örökölt szó képes elvégezni, hanem a modernitások esztétizmusában kételkedő ellenszó, amely a köznapiság mérlegén méri meg ama poézis teherbírását, és elszakítja a kanonikus versformáktól (esetünkben a terzinától), s az előszövegek poétikájának „használhatóságán” nem töpreng, ellenben megalkotja a maga törvényeit. A *Don Quijote második szerenádjának* beszélője nem lép túl a versen, a versbe zárva példázza a szó ellenszó-szükségletét, így helyzeti energiájának, meggyőző erejének korlátozottságát. Vershelyzet és vers ugyan egymást építi, de nem a költőiséget erősíti, mivel az előszövegek költőisége kiüresedettnek tetszik. Ennek következtében Orbán János Dénes verse mindenekelőtt önmagára reagál, önnön trópusait gondolja újra, mégcsak nem is elsősorban a kötet többi darabjait, hanem a kötetben szinte elkülönülve szerkeszti meg a vers a maga belső utalásrendszerét, sejtéseinek és visszamondásainak hálózatát. A költemény befejező szakaszai aztán mintegy értelmezik a beszélőt, a verset, az irodalmat általában, ezt a fajta irodalmat különösen. A jelen-lét poézisét alkotja meg a *Don Quijote második szerenádja*, a maga lehetőségeinek határáig feszítve az önmaga létét és szövegét mintegy másodlagosnak (nem másodrangúnak!) feltüntető-minősítő verset. Ez a poézis nem szent, nem elnémuló hatyú; olyan tudatosan megalkotott, számottevő mesterségbeli tudással összeszerkesztett versvilág az Orbán János Dénesé, amely elidegenítő effektusaival ellenszóra alapítja „világterét”:

*la Mancha áll a bamba
a túlvilági postán
versébe bédagadva*

*címzettem ó madonnám
e pár költői képre
ámulj jer ríva hozzám*

*foglald keretbe végre
mindazt mit összeszóttem
a hibbanásba lépve*

a szerelmedbe főtten.

Egy alaposabb, az Orbán János Dénes-recepciót is számba vevő értekezés teljes joggal fog beszámolni a Kovács András Ferenc–Orbán János Dénes-viszonyról (versdokumentuma ebben a kötetben is), a Serény Múmiák többi versvitézkedőjének kereséseiről. Az én kérdésem csak ennyi volt: ilyen egy harmadik kötet? Nem hiszem, hogy felelni tudtam a magam által feltett kérdésre. Mindössze belemerültem a tartalomjegyzékkel együtt is mindössze 56 lapot tartalmazó verskötetbe, kiválasztottam néhány, jellegzetesnek hitt verset – és elgondolkodtam. Persze, olvasás után. Illetőleg: közben és után. És azóta is. Orbán János Dénes: költő. A továbbiakban (mint eddig is) minden versmozdulatát figyelésre szerföltt érdemesnek tartom.



KÉRI LÁSZLÓ: KARIKÁS