

Egy fiktív személy (f)eltüntetése

Orbán János első, *Hümériáda* című kötetének értelmezését legcélszerűbb annak mottójával — „Árnyékom a vers. Úgy születik, hogy te rámragyogsz.” — kezdeni, mely a mű alapvető kettősségeibe történő bevezetés metaforikus folyosójaként áll a könyv élén.

A műalkotás léte eszerint feltételez, sőt megkövetel egy tekintetet, amely épp úgy vágyik a szövegre, mint ahogy a megszületni vágyó szöveg szerzője vágyik olvasójára.¹ E két pillantás erotikus egymásbafonódásából kibontakozó vers pedig a szerző alteregója, a tér egy általa behatárolt részének negatív kópiája, a szerzői én megkettőzése. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a kötet versei — egy igen egyszerű megfeleltetés révén — olyan helyes megoldásra váró feladványok, furfangos találósversek lennének, melyek egyetlen hibátlan megfejtése, és egyben kulcsa a művek által immár kiismerhetővé tett, homogén alkotói szubjektum volna, hanem azt, hogy e viszonyban az „én” — szövegeihez hasonlóan — önmagát is nyelvi hálózatok sokdimenziós tereként, nyelvi effektusként értelmezi.

Ha viszont elfogadjuk Roland Barthes állítását is, mely szerint „a szövegnek szüksége van saját árnyékára: ez az árnyék egy kicsit ideológiából, egy kicsit szubjektumból van”², úgy a mottó nem egyszerűen egy szövegtest és egy szöveggént felfogott test, illetőleg egy figyelmes tekintet kölcsönös függőségét állítja, hanem lehetőséget nyújt arra, hogy a fénysugár irányát megváltoztatva a szöveget egy jóval tágabb viszonyrendszer árnyékbirodalmából éles kontúrokkal kirajzolódó, fénylő entitásként is lássuk.

E kettős megközelítés eredményeképp Orbán versei a fény-árnyék, állítás-tagadás, azaz a beteljesülés és a hiány közt tátongó szakadék fölött egyensúlyoznak. Ezt a kötélrancot, a terek közti finom imbolygást a három ciklusból felépülő kötet középső egysége szabályozza, ugyanis a *Hümériáda*-ciklus verbális struktúrájából kirajzolódó, az ellentétes pólusokat egy heterogén szerkesztettségű nyelvi közzé látszólag játékosan összemósó beszédmód sűrítetten foglalja egybe a kötet egészének jellegzetességeit. A *Lapszélversek* és *A város is hordoz csodákat* című ciklusok így e centrumképző szövegcsoport fényében (árnyékában) válnak értelmezhetővé. Az antik tragédiákat idézően fenséges pátoszt sugalló cím

a fenti tulajdonságokkal viszonylag kevésbé bíró lírikusra, Troppauer Hümérre utal, aki — egyebek közt Vanek úr, a titkárok gyöngye, vagy Török Szultán, a fáradhatatlan levelező mellett — a Rejtő panoptikum egyik legmaradandóbb figurája. Sőt, e jeles költőt a Hümériáda-ciklus néhány versének szerzőjeként tünteti fel O. J. D., ami viszont tovább bonyolítja az alkotói szubjektum értelmezésének e kötet szempontjából igen fontos problematikáját. E versek címét ugyanis már ismerhetjük *Az előretolt helyőrség* című regényből, tudjuk tehát, hogy a troppaueri oeuvre valóban tartalmazza e műveket. A versek teljes szövegével azonban most szembesülhetünk először, minthogy regénye folyamán Rejtő sajnálatos módon mindvégig megőrizte Troppauer életművének ezoterikumát. Ha tehát elfogadjuk, hogy e szövegek valóban autentikus Troppauer-művekként olvasandók, úgy O. J. D. e versek egyszerű közreadójává fokozódik le, ami viszont azt jelenti, hogy a maga részéről fragmentálisnak tekint egy már létező szöveget — Rejtő Jenő regényét —, és a törések közt mutatkozó hiányokat Rejtő társszerzőjeként kívánja kitölteni. Ebben az esetben viszont nyomban megkérdőjelezhetővé válna az imígyen közreadott versek hitelessége — s ezáltal persze a társszerzői státusz nimbusza is —, ugyanis *Csuklógyakorlat* című kötetében Parti Nagy Lajos már 1986-ban publikált egy Troppauer Hümér által szignált verset *Holnap indul a század csuklógyakorlatra*³ címen, ami O. J. D. könyvében önálló műként ugyan nem szerepel — annak ellenére, hogy Rejtő szerint ez az eposz volt Troppauer kedvenc alkotása — ám *A Szahara álmvilágába merengek* című írása intarziaként mégis tartalmazza e mű címét: „Mikor hajnali csuklógyakorlatra indul a XX. század, (...)”. Ilyenformán viszont ez az Orbán által közreadott szöveg nyilvánvalóan nem tekinthető hiteles Troppauer-alkotásnak, minthogy abba már a Parti Nagy kötetben napvilágot látott Troppauer-mű továbbértelmezett, torzított változata is beleágyazódik.

Ha viszont — egy jóval termékenyebbnek tűnő elképzelés szerint — e műveket Orbán szerepverseiként kezeljük, úgy egy olyan értelmezési lehetőséghez juthatunk, mely szerint e versek szerzői jogának Troppauerre való átruházásával O. J. D. az apaként felvállalt szerző-előddel szembeni főhajtáson túl egyrészt egy jól ismert borgesi tettet hajt végre egy fiktív szerzői életmű (re)konstruálásával, másrészt pedig hangsúlyosan jelzi, hogy az a bizonyos „benső hit”, amely a hagyományos elképzelések szerint minden alkotás metafizikus gyökere lenne, jelen esetben maga is pusztá szöveg, melynek interpretálásával újabb szövegek hozhatók létre; az alkotás

így tehát nem lesz más, mint értelmezés.

Így — miután a *Hümériáda* virtuális szerzője maga is szöveg, jelölők sora — Orbán János saját autoritását feladva az e jelölők által meghatározott függőségi viszonyban véli megragadhatónak saját szerzői identitását. Minthogy azonban ez már egy pre-textus bekebelezése nyomán kialakított személyiség, nyilvánvalóan nem kezelhető autentikus egységként, sokkal inkább egy plurális színjáték tereként, ahol különböző nyelvek versengenek egymással. Ezek közül a legmeghatározóbb beszédmód persze Troppauer Hümér diszkurzusa, ami domináns szólamként a kötet egészének intonációját uralja. A *Hümériáda* verseit a rejtői alapszöveg interpretációiként felfogó olvasat lehetőséget nyújt annak vizsgálatára, hogy mit és milyen módon épített bele szövegeibe O. J. D. a troppaueri világképből, azaz hogy milyen is e saját eredetüket Oidipuszként kutató írások olyannyira vágyott Apa-képe. Így hát Orbán írásai (és ezek értelmezései) mélyén Eco kérdésének visszhangja morajlik: „hogyan találjunk rá az igazságra egy hamis szöveg pontos rekonstruálása által?”⁴

A *Hümériáda*-ciklus mottója — „Ó Szahara, te királynője a pusztáknak, áldott a por, mellyel a nagy költőt üdvözlöd!” — mely Troppauer egykori felkiáltását idézi, meglehetősen ironikusan reflektál a magyar tájköltészet egy fontos toposzára. Irodalmi hagyományunkban ugyanis a honi táj, a haza fogalma gyakorta metaforizálódott a „puszta” képében, magába sűrítve az ott élőkkel szemben érzett, sorsmeghatározottságokon nyugvó közösségvállalás eszméjét is. Ezt az elhasznált és számára már érvényét veszített metaforát cseréli föl O. J. D. egy olyan képpel, mely saját léthelyzetéhez kapcsolódóan értelmezi át, fogalmazza újra elődei hagyatékát. E gesztusban egyszerre van jelen az ősök kényszerű felvállalásának kikerülhetetlen volta, ill. e tény ironikus beismerése, valamint a rajtukvaló túllépés mozzanata, amely — tekintetbe véve Troppauer Hümér költői nagyságát és a szaharai por „áldott” jellegének igen kétséges voltát — szintén az irónia eszközével valósul meg. Másrészt viszont a sivatagi táj, amely itt költői térként, a lét keretként jelenik meg — ami egyúttal a ciklus verseinek is állandó háttere -, már meglehetősen tragikus konnotációkkal bír, hiszen a megállíthatatlan pusztulást, a végtelen tér gyilkos magányát, vagyis az élet tökéletes lehetetlenségét is sugallja, a beláthatatlan szabadság jelzése mellett. E vidék nyilvánvalóan nem anyaföld, nem jelenthet otthont, és valóban: Troppauer és társai, a ciklusban is felbukkanó Rejtő-figurák mindannyian idegenlégiósok. Az idegenlégiós lét,

mint alapvető élethelyzet, más-más aspektusaiban a kötet egészét metaforikusan meghatározó, koherens szerzői pozícióként jelentkezik. Egy olyan fiktív identitás felvállalásaként, amely tagadja az otthonhoz, mint eszmei sorsközösséghez fűző kötelék létét, és amely így önmagát egy bilincsektől mentes, minden tekintetben szabad, plurális személyiségként definiálhatja: „Miért fontos, hogy hol születtem,/ ha Párizs combjai között éppúgy/ érzem magam, mint Prága sörében?!/ Budapest utcáit is nyaltam,/ de éppoly keserédes volt, mint Orán/ vagy Sidi Bel Abbés avagy Melilla/ bordélyaiban a női ágyék.” (A meggy érik? Vagy a banán?)

E szabadság nem csak a mindenkori lélettértől való függetlenség tényét, illetőleg ennek deklarálhatóságát jelenti, hanem a magánvaló szubjektumtól való függetlenséget is, vagyis az „én”-nek egy olyan képlékeny szövegkönyvként történő felfogását, amely — Nietzsche nyomán — nélkülözi a kanti középpontot, miáltal a körülményektől függően a legváltozatosabb szerepek válnak verbalizálhatóvá általa. Jól példázzák ezt azok a Rejtő-figurák, akik — mint Hlavács, Kréta vagy Galamb — Orbán verseiben is szereplőként tűnnek fel, s akiknek ön-azonossága már a rejtői alapszövegben kétségessé válik. Hlavácsot, a cipészt például, megnyilvánulásai alapján hosszú ideig titkos őrnagyként kezelik, míg a nyilvánvalóan hülyének tekintett Krétáról senki sem sejtí, hogy Yves őrnaggyal azonos; Troppauer pedig, aki betegre veri a fél légiót, egyúttal lírai költő is, aki e minőségében önmagát egy virághoz hasonlítja. Ezt az állapotot az *Én egy virág vagyok* (2) egyik sora a következőképp írja le: „saját magamban én vagyok a vendég”.

Míg tehát a *Hümériáda*-ciklus világában a szubjektum egy többdimenziós játéktérben önmagától is szabadon lebeghet, addig az itt még frivol kiváltságként megjelenő idegenség *A város is hordoz csodákat* ciklusban már csak önnön árnyaként sötétlik, egy vágy negatív lenyomataként, ami már csak hiányként képes utalni önmagára.

E kettősség az *Ott volt a hülye Kréta is* című versben a vágy és a beteljesülés közti átléphetetlen határt érzékeltetve a következő sorokban kapcsolódik össze: „s a valóság csak arra jó már, hogy/ táplálkozhassek az álom.”

Az idézett mondat egy köztes terepen egyensúlyozva egyszerre képes láttatni a tér mindkét oldalát, egy semleges meta-pozíciót hozva létre, ami anélkül sűríti magába a hiány örömét és az öröm hiányát, vagyis az „idegenség” állapotának ambivalens sajátosságait, hogy bármiféle behelyezkedést előírna a szerző szempontjából, aki itt tehát egy neutrális

szubjektum hangján szólal meg. E hang *A város is hordoz csodákat*ban sötétté árnyalódik, s egy olyan beszélő sejlik föl mögötte, aki teherként hordozza saját kívülállóságát, aki a valóság szorításában, vágyait feladva próbál a neki rendelt sivár térből némi örömet kicsikarni, míg a *Hümériáda*-ciklus vaskos iróniája, gyakran Villont idéző hangvétele egy pragmatikus örömelven nyugvó, beteljesülő szabadságot ígér. Az irónia és a szabadság egymást feltételező kapcsolata e ciklus egyik konstitutív eleme, melynek megragadásához most Kierkegaard elképzeléseit hívom segítségül, nézetem szerint ugyanis e gondolatok az Orbán-szövegeket átítató ironikus szabadságfogalom mibenlétét igen pontosan fogalmazzák meg.

A dán filozófus az ironikus szubjektum, az általa létrehozott szöveg és a valóság egymáshoz való viszonyát próbálja meghatározni.⁵ Idevágó nézete szerint „az irónia a szubjektivitás meghatározása. Az iróniában a szubjektum negatívum szabad, mivel a valóság, melyből tartalmat kell kapnia, nincs jelen, a szubjektum mentes a kötöttségektől, melyben az adott valóság a szubjektumot tartja.”⁶ Ennek következtében az „ironikus kilép saját korának soraiból, és vele szemben foglal állást”.⁷ Így jön létre az irónia kierkegaardi definíciója, mely szerint az nem más, mint „végtelen, abszolút negativitás. Negativitás, mert a tagadáson kívül semmit sem tesz; végtelen, mert nem ezt vagy azt a jelenséget tagadja; abszolút, mert az, aminek az erejénél fogva tagad, magasabb valami, ami viszont nincsen.”⁸ Az egyes műalkotások többé-kevésbé ironikus volta a fentiekből adódóan Kierkegaard szerint azt eredményezi, hogy „minél több az irónia, annál szabadabban és költőibben lebeg alkotása felett a művész. Az irónia ezért nem korlátozódik pusztán a költemény egy pontjára, hanem jelen van annak teljes egészében, úgy, hogy a költeményben látható irónia ismét csak ironikusan uralt. Az irónia ily módon egyidejűleg a költőt és a költeményt is szabaddá teszi.”⁹

A *Hümériáda* versek e szellemben pontosan a semmi és a valami, a fény és az árnyék dichotómiáján pozicionálisan felülemelkedő szerzői szubjektum hangján szólalnak meg, aki azonban, helyzetéből fakadóan, pontosan átlátja és magába olvasztja az általa ironikusan meghaladott álláspontok mindegyikét. Az idegenlégiós-lét egy következő fontos aspektusát — az állandó harci készültség kényszerét — vizsgálva O. J. D. költői szerepvállalásának újabb meghatározó jegyei tűnhetnek elő. Sem a ciklust bevezető *Én egy virág vagyok*, sem pedig az *Ars* című vers nem hagy különösebb kétséget afelől, hogy Orbán a költői státusz megszerzését olyan ütközetek eredményeképpen képzelel el, ahol a költőnek erőszak révén kell

érvényesítenie önmagát akkor, ha az utókor nyájas ítéletére való türelmes várakozás helyett már idejekorán legitimálni akarja önnön művészi mivoltát. „Én vagyok az első költő,/ aki nem penészes szájával,/ hanem öklével védi verseit.” — írja az *Én egy virág vagyokban*, illetőleg „bár a poézis csak homok, folytatni buzdított a vér,/ amely azok orrából ömlött/ kik azt mondták, versem mit sem ér.” — tudjuk meg az *Ars* soraiból. E hangütés a József Attila-i „Tiszta szívvel betörök, ha kell, embert is ölök” fenyegetésének ezredvégi változata. Világos, hogy Orbán az „én költő vagyok” kijelentést austeni értelemben performatív megnyilatkozásnak tekinti, azaz nem egy állapot lehetséges leírásának, hanem nyelv általi cselekvésnek, melyre tehát az igaz-hamis kategóriák egyike sem érvényes.

Ám ha a költő-szerep elfogadtatása — az idegenlégió törvényei szerint — csak agresszió árán valósulhat meg, úgy könnyen belátható, hogy a légiós fegyver, a bajonett esetünkben a nyelvvel azonosítódik, Orbán szövegei pedig egy nyelvi háború csatateréiként tárulnak elénk, ahol a hatalom megszerzésének eszköze a szuronyként használt szó. O. J. D. diszkurzusa valóban meg lehetőséges agresszivitással támad neki a költői nyelv kanonikus struktúráinak; beszédmódja nyomán életképtelenné válnak, vagy szétroncsolódnak olyan hagyományos toposzok, mint pl. az anyakép verbalizálása az *Ars hümerica, mely átcsap anyja siratásába* utolsó soraiban: „ó anyám, te hibbant hattyú, pizmogó puhány/ (...) te bolhás csillag, köhögő magány!”, de ennek nyomán deformálódik az alkotói magány és ihletettség misztériuma is *A hashajtó ihletről* című szövegben. A kanonikus költői nyelvezet elleni támadás látványos demonstrációja az *Arénázás, csak úgy* szótára, mely tüntetőleg nem látszik tudomást venni azokról a korlátokról, melyek köré a poétikus nyelvhasználat illendő módon betagozódhat; e korlátok negligálásával tehát éppen ezek érvényességére, azaz egy konszenzus legitimitására kérdez rá. E gesztus a ready-made-ek hajdani provokációját ismétli, amennyiben épp úgy nem transzponálja tárgyát egy elfogadott művészi kódrendszerbe, hanem magát a puszta objektumot (amely, jelen esetben, mondjuk, a nyers erőszak) teszi közszemlére. A mélyén rejlő kérdés pedig akképp fogalmazható meg, hogy t.i. ki vagy mi képes szavatolni egy produktum művészi voltát, ha nem maga az alkotói szándék, azaz léteznek-e olyan örök, metafizikus premisszák, amelyekhez képest határt lehetne vonni művészet és nem-művészet közt a tekintetben, hogy e transzcendáliákból mennyit sikerült önmagukba építeni. Amennyiben ugyanis lemondunk a platóni ideák minél hűbb tolmácsolásának eszméjéről, úgy a művészet fogalmának definíciójából

nyomban eltűnnek az égi visszhangok, minek következtében a jelentésadás értelmezői tevékenysége jelöli ki a műalkotások fétikus státuszát. Az éghez fűző kötelékek ilyenén elvágása természetsszerűleg a költői szöveg születésének ihletett pillanatait verbalizáló versekben is új metaforikát teremt, igencsak testies formában jelenítve meg a mű létrejövetelének folyamatát. Az *Ihletre várva* szövegében ugyanis az alkotó elme olyan excrementumhoz hasonlítódik, melyre — zsírtalan volta miatt — csak elvértve szállnak a „poézis legyei”, *A hashajtó ihletről* szóló tudósítás pedig a szellemi megtermékenyülés magasztos pillanatának következményeként egy kiadós hasmenést nevez meg, melynek kínos folyamata nyilvánvalóan az írás tevékenységének, gyümölcse pedig az alkotás eredményének, a kész műnek metaforájaként értelmezendő. (Talán az sem érdektelen, hogy a Troppauer-versek helyszíné, a Szahara, némi redukció segítségével épp e jelölőre korlátozható.)

Ez az elképzelés már jócskán messze van a szellem tiszta fényét materializáló, bálványként tisztelt műalkotásról szóló doktrináktól, viszont meglepő közelséget mutat a Mr. Josiah Pen által — Hamvas *Karneváljának* lapjain — kifejtett „kakológia” nevű filozófiai irányzattal.

E szerteágazó elmélet részletesebb ismertetésétől eltekintve most csak annyit, hogy a kakológia tudománya — Orbánhoz hasonlóan — szintén lényegi összefüggést állapít meg a szellem izgalmi állapota és a gyorslefolyású emésztés között¹⁰. Az alkotótevékenység testi kielégülésként történő felfogása realizálódik Orbán két másik költeményében, a *Hajnali rózsák a Szahara fölött* és *A Szahara álmvilágába merengek* címűekben is, ám ezekben a szexuális beteljesülés felidézésének metaforikus képeivel.

A *Hajnali rózsák...*-ban a költő és a természet merőben platonikus egyéolvadásának romantikus víziója válik tökéletesen érzékivé: „magába húz/ a mindenségnek ez az őrijtő ágyéka,/ szavak fröccsennek ki belőlem:/ megannyi hajnali rózsá, / — megtölteni a végtelenség vázáját.”

Míg itt az egyértelműen nőnemű princípiumként metaforizált Természetbe történő behatolás eredményeképp ejakulálódó vers még „kertté varázsolja a csöndet”, azaz a mindent elárasztó gyönyör a világot is át-erotizálja, élvezhetővé varázsolja, addig *A Szahara álmvilágába mereng*ekben az erotikus alapszituáció („föl s alá rángatom a bőrt az emlékezés vesszején”) magányos gyönyöre csak időlegesen tudja átlényegíteni a sivár realitást, hiszen a beteljesülés, azaz a gyönyör-szöveg megszületése utáni kijózanító pillanatban az illúzió „eltűnik, már a nedves

folt sem látszik a homokon, már nem is álomvilág a Szahara. megyek dolgomra.” az alkotás tehát nem hoz megváltást, csak pillanatnyi megkönnyebbülést, a képzelet nem tudja maga alá gyűrni a valóságot, a művészet hosszú távon képtelen elviselhetővé tenni az életet. Így hát a gyönyör akarása, bár szándéka szerint a pusztulással való szembeszegülés pillanata, mégis magában rejti az elmúlás kikerülhetetlenségét. Az erotikum és a halál összefonódása — mely a kötet egészén átívelő alapélmény — igen konkrétan jelenik meg a *Melyben babáját siratja* első sorainak: „Már szappanos kötéllel nyakamban/ készültem utolsó élvezésre” de Sade utalásában, illetőleg azokban a — lacanológusoknak remek csemegét nyújtó — szövegekben, amelyekben a szexualitás és a halál az Anya emlékképével mosódik össze. Ilyen például az *Anyám, te vagy árva fiad csillaga*, de ilyen összefüggésbe kerül az anya vágyképe *A szahara álomvilágába merengésekben* is, sőt ez körvonalazódik a *Melyben babáját siratja* és az *Ars hümerica...* együttolvasásának eredményeképp is, miután e versekben a halott anya, illetőleg az elveszett szerető utáni vágyakozás miatt az anya, eggyefonódva a szerető képével, szintén az erotikum tárgyaként jelenik meg.

úgy vélem azonban, nem lenne érdemes koherens elméleti keretek közé kényszeríteni e szövegeket, minthogy bennük — ironikusan uraltak lévén — inkább csak frivol célzások révén jelentkeznek bizonyos teóriák. Ha tehát megfogalmazható valamiféle viszony az Orbán-versek és korunk barokkos történeteket fabuláló, teoretikus hajlama közt, úgy ez egyfajta ellenszegülésben lenne megragadható, amely alapvetően kételkedve szemléli napjaink mítikussá avanszált elméleteit. Ez mutatkozik meg pl. az *Én egy virág vagyok* (2) kezdő sorában („Bennem-létem útjának negyedén”), amely a Dante-utalás mellett Heidegger patetikus „Dasein”-ját is kellő gúnnyal fosztja meg emelkedett hangulatától, vagy *A meggy érik? Vagy a banán?* egy passzusában („És nem csak benned volt jó, anyám!”), amely a pszichoanalízis önmagát túlságosan komolyan vevő elbeszélésének könnyed átlépése, minthogy az anyaméh utáni vágyakozás közhelyes gondolatának tagadása mellett egy ténylegesen megvalósult incesztus nem is túl jelentőségteli voltára is utal.

E két példa is jelzi, hogy Orbán igen fontos költői módszere a redukció, melynek segítségével nagy elméletek és szövegek profanizálódnak minimális foszlányokká. E gesztusban nincs jelen a veszteség fölött érzett keserűen lemondó fájdalom, inkább az elődök terhéől való megszabadulás öröme mutatkozik meg. Ez a játék fogja össze a *Lapszélversek* ciklusát, melynek szövegei Troppauer Hümér már körvonalazódott világlátásának

és költői nyelvének jegyében fogantak. Ismét utalnék a légiós-költő bajonettként alkalmazott diszkurzusára, amely e ciklusban olyan vágásra is alkalmas eszközként tűnik föl, amelynek segítségével a költő-elődök csonkolása, redukálása, tehát kasztrációja végezhető el. Legpontosabb példája ennek az *Egy ballada redukciója* című vers, amely Arany János viszonylag terjedelmes, elvileg megrendítően komor művének négysoros összefoglalását nyújtja. Úgy vélem, Ady, Babits, Berzsenyi, József Attila vagy Kosztolányi felidézése Orbán részéről nem a H. Hesse-i üveggyöngyjáték magasztos szellemi kalandját, vagyis a kultúra távoli gyöngyszemeinek kombinációiból létrehozható új értékek megalkotását jelenti, hanem azoknak a maradványoknak az összeszedetettségét, amelyek a nyelvi csatatéren heverő áldozatok (szöveg)testéből még menthetőnek tűnik. A fent említett költők sorainak szövegbe ágyazásával, gondolataik átírásával, szintaxisuk szétrombolásával nem egy új, Orbán által felszínre hozott jelentés rendelődik hozzá az illető alkotókhoz, azaz sem egy mű egész, sem a költő-előd nem értelmeződik újjá Orbán szövegei nyomán, hanem épp ezen autoritások helyreállításának, újrafogalmazásának feleslegessége érzékeltetődik általuk. E szövegek az elődök műveinek olyan travesztiáit nyújtják, melyekben nyoma sincs a velük szemben érzett áhítatos tiszteletnek. A rajtuk végrehajtott interpretatív kasztráció az elődök műveit apai hatalmuktól, (férfi)erejüktől fosztja meg, s e hatalomátvétel nyomán Orbán szövegei immár magukat tekintik az autoriter tekintély birtokosának, megfordítva ezzel az — időbeliségből is adódó — alá-fölérendeltségi viszonyt. A költői corpusok tehát ez esetben valóban áldozatok egy testüket könnyedén feláldozó, jókedvű totemvacsorán.

A függetlenségnek, az erőnek és az iróniának egy heterogén szerzői én általi demonstrálása e ciklus verseiben — mint erre már utaltam — Troppauer szellemében fogant, tehát a *Lapszélversek* mélyén is a rejtői pretextus nyelvjátéka morajlik. A kötet utolsó ciklusa azonban, lemondva a megváltás lehetőségét nyújtó illúziók öröméről, az iróniáról, sőt a harc vállalásáról is, a gyönyör másik oldalát, a kikerülhetetlen pusztulást mutatja be. Az itt szereplő első vers (*Az idő volt, akit megöltem*) — mely egyébként a kötetnyitú *A szárnyas idő árbocomra szálltra* utal vissza — az időből való kilépést már nem a kötöttségektől való megszabadulásként értelmezi, ahogyan a *Lapszélversek* és a *Hümériáda* lebegő szubjektuma teszi, hanem bénító súlyként: „Az idő volt, akit/ megöltem. Tettem értelme homályos./ A holttest most nyakamba kötve/ lóg, terhe akár a vijjogás. Az idő/ kényelmetlenségét az időtlenség nyomorára cseréltem fel.” A

szabadság és a képzelet trükkjeinek előző két ciklusban történt eljátszása után lelepleződik ezek illuzórikus volta, ennek megfelelően az itt megjelenő szubjektum már csak saját fizikai valójának súlyát érzékeli, a neki rendelt tértől és időtől való megszabadulás minden reménye nélkül. A szabadság eszméje ebben a keretben távoli vágykép, üres jelölő, melyhez már nem kapcsolódik jelentés. Megragadhatatlan tehát, annak ellenére, hogy a repülés, vagy a szárnyak említése több szövegben is előfordul, ám egy versből sem tudjuk meg, milyen is az a képzelt birodalom, ahová e módon el lehetne jutni. Mindig csak a tér innenső oldalát, az önmagába dermedt valóságot látjuk, mint a *Városok fölött* kezdő soraiban: „Városok fölött repül,/ ahol a megszokott falak közt/ képzelődnek a szabadságról.” A vers további részei sem a lebegést, a határokon való felülemelkedés örömét artikulálják, hiszen a tekintet továbbra is a földre szegeződik, mintha a madárperspektíva csak arra lenne jó a beszélőnek, hogy minél tágabb látószögben tudja bemutatni az alant elterülő nyomort. „És nyirkos falak között/ nyálkás kis testek tervezik mégis/ a mindig langyos szabadságot. A szeme partján összegyűl/ a megőrölt indulatok homokja./ A vizes arcokon pereg. A penészt lassan beborítja.” A *házban* című versben pedig ezt olvassuk: „Szárnyáról a rozsdaport rázza. / Elröpül megálmodni álmát.” Ám miután ez a mű befejező sora, még azt sem tudjuk meg, sikerrek járt-e vajon a felemelkedés, magukról az álmokról pedig már végképp nem esik szó. Annál pontosabban tudjuk viszont meg a vers megelőző soraiból azt, hogy milyen is az a tér, ami menekülésre késztet. Az illúzió helyett tehát ismét a valóság lehangoló dominanciája billenti a föld felé a szöveg mérlegét. A kötetzáró *Séta* utolsó sora pedig — „A városban, ahol teste élhet” — szintén a csak testi, pusztán fizikai lét lehetőségét állítja.

A Szahara végtelen szabadságot nyújtó terepe helyett a város szűk terei és penészes falai nyilvánvalóan a bezártságot sugallják; míg ott a legváltozatosabb cselekvések öntudatos megvalósítása válik lehetővé, itt a mozdulatlan tárgyak uralják a szövegeket, melyek közül legtöbbször a „szögesdrót” (*Míg nem látszik a csöngetés, Test fürdik a városban, Ha kivirágzik is a szabadság, A házban*), illetőleg a „fal” képe jelenik meg (*Míg nem látszik a csöngetés, Városok fölött, A házban*). E meglehetősen egyértelmű és kellően elkoptatott metaforák itt az árnyék és a fény közti hajszálvékony peremet jelenítik meg, azt a sávot, amely a létezőt elválasztja a lehetségestől, s amelynek túlsó oldala a *Lapszélversekben* és a *Hümériáában* már felragyogott. E ciklus szövegei mögül egy olyan szubjektum képe rajzolódik ki, aki már nem rejtői, hanem camus-i értelemben tekinthető idegen-

légiósnak, akinek tökéletesen hiábavalóak arra irányuló sziszifoszi erőfeszítései, hogy egy ideális szféra komor árnyaként sötétlő tér peremén átlendülve gyarmatosítani tudja amaz elképzelt birodalmat.

A bajonettként használt nyelv, amely az előző két ciklusban a hatalom eszközeként teremtett új rendet a jelek (harc)terén, itt ön maga ellen fordul, azaz saját szövegtestét csonkolja minimális közlésekké, tárgyyszerűvé redukált kijelentésekké. A szöveg így suicid módon ön maga megszüntetésére törekszik, ami természetszerűleg vonja maga után a beszélő szubjektum eltüntetését, halálát is, amint ez két — József Attila reminiszcenciákat is hordozó — versből is kitűnik. Az egyik az „Egy lázmérő virágcserepben” című vers, amely egy (42 fokos lázban égő) láz-adó végakarataként saját temetésének körülményeiről rendelkezik. A sír földjét tartalmazó virágcserep már csak gúnyos fintorként idézi az „én egy virág vagyok!” felkiáltás harsány agresszivitását. A másik mű, a *Vázlat* című hátlapvers, melynek utolsó sora a „zavaros, langyos, sárga tó,/ fásult, rohadt és gyilkos éden”-ével a képzelet játéka helyett már szintén csak az elmúlás megváltását tudja szembeszegezni, az elmerülést „az ég vizében”. E sorral tehát a *Lapszélversek* és a *Hümeriáda* által konstruált játékos, plurális szubjektum, amely *A város is hordoz csodákat*ban fokozatosan semmisíti meg önmagát, végleg szertefoszlik egy József Attila-i képben.

Jegyzetek:

1. Vö. Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, 1996.
2. I.m. 94.
3. Parti Nagy Lajos: *Csuklógyakorlat*. Magvető, 1986, 38.
4. Umberto Eco: *A Foucault-inga*. Európa, 1992, 559.
5. Sören Kierkegaard: „Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra.” In *Sören Kierkegaard írásaiból*. Gondolat, 1982.
6. I.m., 99.
7. I.m., 98.
8. I.m., 98-99.
9. I.m., 113.
10. Hamvas Béla: *Karnevál*. Magvető, 1985, II/23-24.