

„Apophatikus punk teológia” – egy sérült poétika hullámhosszán!?

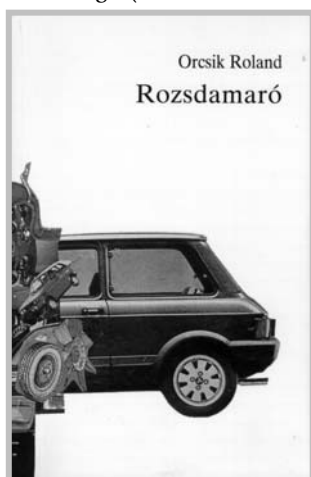
„Agyunk titkos zónáiból szerezzük
a hangokat és képeket”
(Kontroll csoport)

„Az RO-55 alkalmas krómozott, nikkelezett felületekről rozsdafoltok eltávolítására. A tárgyakat lehet fürösztelni vagy ecsettel kezelni, rozsdátalanítani. VIGYÁZAT! Fényezett felületek árnyalati elszíneződését okozhatja, ezért ilyen esetben a rozsdátalanítást ecsettel, óvatosan kell elvégezni, úgy, hogy a fényezett felületre az anyag ne kerüljön. Rozsdamaró és átalakító! Az RO-55 (gyártja: Claudia, Szombathely) flakonján olvasható vevőtájékoztató talán O. R. *Rozsdamaró* című verseskötete kapcsán is ad némi támpontot.

Ha az irodalmi, költői hagyományt egy kemény, fényes (krómozott, nikkelezett), időtálló felületként képzeljük el, akkor a *Rozsdamaró* verseivel érintkezve egyrészt elszíneződhet, elvesztheti patináját, másrészt a kölcsönhatás során éppen a felületén esett foltok, szennyeződések válnak eltávolíthatóvá. Orcsik Roland első verseskötetének címe így akár ezen roncsolva alkotás poétikai megoldását is jelölhetné a dekonstrukció szellemében, a kötetnyitó *Kiugrás* című versben „a nyájas konstruálót” jelölve megideális olvasóként. A kötet jellegadó sajátosságának mégis inkább intertextuális utalás-rendszere, multikulturális rétegzettsége és a többnyelvűségre épülő összetettsége tekinthető. A mottók, jelöletlen idézetek és reminiscenciák használata, a különböző kultúrák és művészeti formák közötti mozgás vagy a szerb, angol, német, latin stb. kifejezések használata olyan (ön)ironikus, önmagát ellehetetlenítő beszédmóddal társul, mely a roncsoltságot, a korrodációt, a hibás felületeket tekinti a leginkább autentikus kifejezési formának. Az „új realista törekvések a lírában” hirdetőjének felületes magabiztossága („lehet miről beszélni”) mellé állítva ily módon a „korszerűtlen (ba)rokkos

feeling” (*Ide-óda*) kivitelezhetetlenségét: *Nem tudja mit beszél, csak mondja.*

A rozsdá által pontosan nem behatárolt néhai, elmúló; a valamikori nyomaként annak helyét elfoglaló mintázat vizsgálata elsősorban az emlékezet működtetése, a nyelvi rekonstrukció a fel/megidézhetőség szempontjából jelent kihívást. Az „elmémbe, mint a fémbe a savak, / ösztöneimmel belemartalak” József Attila féle „technológia” hasonló felületi kezelés nyomait mutatja annyiban, amennyiben a múltidézés, a régmúlt *jelenetezése* („idesereglik, ami tovatűnt”) által válik megképezhetővé az adott pillanatnyi létezéséhez szükséges alapfelü-



Vár Ucca Műhely
Veszprém, 2002
97 oldal

let. A *Rozsdamaró* beszélője ezért is keresi folyamatosan azokat a múltbeli viszonyítás pontokat, valamikori ép felületeket, amelyekhez képest önmagát, hangját és arcát meghatározhatná. A kötet mottójául választott Gauguin-kétfelől („de hogyan juthatnék a nyomára ennek a távoli és titokzatos múltnak, ha egyáltalán maradt belőle valami...”) így kerülhetett Domonkos István naplójegyzetének, (*Bled*. Ifjúság, 1962. október 27., 9.) felismerése (amelyet King Kong kiáltása nyomatékosít és ellehetetlenít egyszerre): „Az elhagyott város leégett benned. Vissza már oda soha többé nem térhetsz, csak önmagad árán”; felidézve egyúttal Hajnóczy Péter kisregényének (*A halál kilovagolt Perzsiából*) alapidilemmáját. *A kutya éji dalában* megfogalmazódó talajvesztés kapcsán, akárcsak *A dolgok állásának* számbavételekor (éppen József Attilát parafrázálva) szembesül azzal a belátással, hogy a múlt nem eleve adott; a történelmi tények, a mítoszok ősi történései a jelenkori értelmezés függvényében változnak („lapang a múlt, majd kitör”), így azok nem önmagukban mint abszolútumok, hanem a választott megközelítésük kontextusától függően, vagyis legfeljebb tágabb kulturális, irodalmi szövegekörnyezetként jelenthetnek bármiféle, az önmeghatározáshoz szükséges kiindulási alapot, munkafelületet: „Lépésenként bomlik / a tört én elem, mégsem áll be a the end”. (*A dolgok állása*, 54.)

A kötet verseiben az „emlékezett karosszériái”, a hagyományozódott történet-vázak és azok szereplői mindig a legújabbkori mítoszokkal, a jelenkori hősökkel karöltve, egymást támogatva jelentkeznek. A Sziveri János Pannon fateknőjét és Tolnai Ottó azürközegét, a kék Adriát egyként idéző *Tengerfosztás* azonban megkérdőjelezni látszik az effajta kontamináció életképességét: „fosztóképző kering / a tenger felett, // dögevőként lecsap, / s lőn pannon huzat: / se turista, se totem, / csak egy halom tetem”. Azonban éppen a holtak utóélete, a sírokon átívelő történetek azok, amelyek kiemelik szereplőiket a meghatározott földrajzi, konkrét kulturális és biológiai közegükből, lehetővé téve a korábbi (szöveg)testtől függetlenedő figura megelevenedését. Nincsenek nagy hősök, kitüntetett szereplők, csak nevek által jelzett hagyományozódó szerepek, nyelvi és viselkedési minták. Tarzan és Csita túlélő-duettje a délszláv történelem legendás partizán harcosaival párosul („a bennszülöttek Mirkónak és Slavkónak / becézték őket, ha együtt akcióztak”), majd az egyszemélyes gerillaharcosok korában, Rambó feltűnésével a háttérben folytatódik a Tarzan-féle dzsungelháború, indákon átívelve Jugoszlávia megszűnésének történetéig („Tarzan / nyugdíjba vonult, de még sokáig volt / titokban / a NATO reklámgrafikusa”). Tarzan hol egy történet hőse (*Monkey Business*, 29.), másutt a versbeszélő szerb szinkronhangon megszólaló alteregója („Most akkor én lenni Tarzan, / Gospodar Džungle!” *Bardo*, 33.), végül idézhető klasszikus, szöveget jegyző szerző (*Turmix*, 78.), vagyis a narratívát szervező, nyelvileg karakterizáló figura.

A „szerepek mélyen gyökereznek” (*Madonna*, 26.) megállapítás fényében a *Monkey Business* záró sorai a szerbiai háborút a maga többszörösen ironikus megfogalmazásában mégiscsak az ott élő népek fanatizmusával, öröklött kulturális és viselkedési mintájával hozza összefüggésbe: „csontjait a majmok ma is / istenként tisztelik”. A kötet verseinek egyik vonulata (*Dzsungel*, *Post Roma*, *Szalamandrák*, *ne sírjátok*, *Turbo folk*) jellemezhető ezzel a típusú, a délszláv háborút mint a jelenkori történelem egyik traumatikus, értelmezést igénylő eseményét nem pátosszal, önsajnáló leegyszerűsítéssel, inkább filozofikus élelátással szemlélő, önironikus szemléletmóddal, amely teoretikus formában – a kevés kivétel egyikeként – Slavoj Žižek írásának sajátja (pl. *A kettős*

zsarolás ellen. Kritika, 1999/VI. 3–5; *Háborúzunk? És hol az ellenség?* 2000, 2002. VII–VIII. 23–25.).

Ebben a megközelítésben „távol a régészettől, / romantikától, / távol a tartósított modellektől” (*Manitu és a tavalyi hó között*, 62.) a versek szereplői leginkább retorikai monstrumra (*Frankenstein*, 28.), kulturális szörnyszülöttre (*Foxy Lady*, 21.) emlékeztetnek, és kiegészülve a modernkori cybertechnika virtuális teremtményeivel olyan létezők, amelyek elsősorban a testi mechanizmusokra, az emberi lények konstrukcióváltára irányítják a figyelmet. Ami az élőlényből megfogható, az testi, anyagi, az arcvonás, az elnevezés, minden egyedítő tényező csak narratíva vagyis nyelvi, poétikai manipuláció eredménye: „s lerongyolódván / a testtől elszakad / – végül retorizált – / mamut hitünk” – olvasható a *Busmanokhoz* (65.) záró szakaszában, mely szöveg a már idézett József Attila *Ódából* átemelt sorokkal („Óh, hát miféle **anyag vagyok én,** / hogy pillantásod metsz és alakít?”) egyúttal az előszöveget a megtestesülés során kirajzolódó nőkép emlékezetkonstituáló jellege mentén értelmezi.

A *Rozsdamaró* verseiben megszólaló énről mint nyelvileg jól körülhatárolt, retorikájában magabiztos alak(zat)ról a legtöbbet mégsem az árulja el, amit mond (esetenként talán túlintencionálva, szentenciózusan, amely az egyes verseken belül zavaró lehet, és legfeljebb a kötet kontextusában kapja meg többszörösen önellentmondó, ironikus felhangját: *Bumeráng, Yorick grimaszkeja, Csomagol*), sokkal inkább akikkel szól, vagyis a szövegek között megidézett irodalmi és kulturális hagyomány milyensége; az a hangzás- és élménytartomány, amihez „verszenéje” társul. A mottókban, utalásokban felbukkanó könnyűzenei irányzatok zenei- és szövegvilága nem áll messze a *Rozsdamaró* verseinek hangszerelésétől. A *kLÓNversben* megnevezett *Ministry, a sex & drugs & inquisition* címében parafrazált Christian Death album (*sex & drugs & jesu christ*) vagy a *Milarap* kapcsán említett Albert Einstein Bizottság *Milarepaverziója* mellett a *The dogs of war* címalakban felidézett Pink Floyd dal – mely a Laibach feldolgozásában kapta meg itt idézhető formáját – vagy az „I wanna be your God” (*sex & drugs & inquisition*, 16.) sorba rejlő kultikus szerzemény, az *I Wanna be Your Dog* Iggy Poptól és a *The Stooges*-tól, illetve a „Die Tür ist zu!” (*Szaturnusz végbelében*, 41.), „body to body / job to job” (*Busmanokhoz*, 65.) sorokat diktáló Swans; továbbá a „disco is not dead” (ebben a változatban a Kud Idijoti nevű horvát punk-zenekar száma) szintaxisát diktáló kultikus jelmondatban (punk is not dead) tágabban körvonalazódó 70-es 80-as évekbeli punk és postpunk zenei irányvonal (Joy Division, Nick Cave stb.) és szellemi törekvései nagyban hozzájárulnak a kötet beszédmódjának megítéléséhez. Mindez részben a szerző által rendezett multimédiás kötetbemutatók alkalmával vált különösen nyilvánvalóvá, ahol is a zenei és filmes betétek, képzőművészeti illusztrációk (Fenyvesi Ottó kollázsai, Bálint Ferenc grafikái, képversek), valamint a két illetve háromszereplős mozgásszínházra épülő performance között az említett zenei hagyomány mai radikális képviselői – Coli, Laibach, Lautrec – is megszólaltak.

A művészeti iskolák hallgatóiból alakult Roxy Music – miként arra Simon Reynolds és Joy Press *Szexuális forradalmak* című könyve rámutat –, Andy Warhol és a pop-art hatására a madonna-szajha párhuzam újraírására a kereskedelem és reklámok nyelvét használta fel, ahol „a szexuális piacon bárki bárkivel szabadon felcserélhető” (*Fosszília*, 2000/2. 122–130.) „body to body, / job to job” (*Busmanokhoz*, 65.).

Ugyanakkor többek között a Sex Pistols kultikus *Bodies* című, a testiséget a létezés bestialitása, a hús és vér működésének szintjén tematizáló dala, majd a punkot az ipari zenével ötvöző Throbbing Gristle zenéje hívta fel a figyelmet a testi működés mellék-

termékeinek, váladékainak „elembertelenítő, gépszerű minősége, illetve az indusztrializált élet totalitárius természete közötti” kapcsolatra, mely leginkább a kristevai abjectio fogalommal összefüggésben értelmezhető. (Simon Reynolds – Joy Press: *Szexuális forradalmak*. Fosszília, 2000/3–4. 134–144.)

A *Rozsdamaró* verseiben hasonló módon a hatalomgyakorlás, az atomizált, társadalmi mechanizmusokkal társuló szexualitás (pl. *Ars politica*) a szekuralizáció és profanizáció („Jézust kasztrálják, / a pápát nyomják”, *Szturnusz végbelében*, 41.) mentén tematizálódik. A „szilikonos bordély-állam” (*Foxy Lady*, 21–22.) vég-lényeinek kedélyét borzoló idolkok, akárcsak Madonna „hosszú nyakkal, / baby Buddhával az ölében” a langyos meglegedettség szülői: „banane al cioccolato” (*Szturnusz végbelében*, 41.). A mindezek háttérét adó elméleti bázis egyik – Slavoj Žižek szlovén filozófustól származó – alapvetése szerint ugyanis „a lázadás rejtett formái – a nyilvános hatalom ki-gúnyolása stb. – által aláaknázott törvénynek és rendnek nincsenek publikus »elnyomó« szabályai, hanem inkább az ellentétéről van szó: a nyilvános hatalom civilizált, finom színben tűnik fel, míg a háttérben ott található egy homályos tartomány, amelyben maga a hatalomgyakorlás is szexualizált”. (*Az inherens törvénytörés avagy a hatalom obszcenitása*. Thalassa, 1997/1. 116–130.) I Wanna be Your Dog, ahol az öleb gyanánt vágyott társ egyszerre a hatalmi pozíció alárendelt elszenvedője és ugyanakkor a nemi praxisban felülkerekedő „házi állat”. „Néha tolmács kell, / olykor idomár” (*Kapcsolatok*, 47.). „A The Stooges az állatiasban kedvét lelő magatartása a punkban a szexualitással szembeni ellenérzéssé fajult. A punk mint stílus a szadomazochizmusból meg a fetisizmusból emelt át részleteket a maga világába: perverzciókat, amelyek a testiesség intimitását olyan, körületekintően kodifikált rituálékkal helyettesítik, amelyek karnyújtásnyi távolságban tartják a húst s a fluidumokat”. (Simon Reynolds – Joy Press i. m. 135-136.)

Az anyagiasult (szöveg)test intellektuális elérhetőségéhez rendelt megtestesülések ironikus szexszcénákat és elhasznált fordulatokat működtető megjelenítési módja a kézfelfoghatóság illuzórikusságára, a nyelvi megragadhatóság kivitelezhetetlenségére látszik utalni. (*Szturnusz végbelében*, *Foxy Lady*, *Madonna*) Az eredet öndefinitív pontját is elfedi a ráakódó melléktermék: „ősakarát őshaza / (h)őségg alatt // heavy mentál / honfoglaló vírus / eredet / vég himnuszok” (*Kiugrás*, 9.). Ami a hanghoz rezonanciatér gyanánt rendelhető testet illeti, az is elsősorban a fekália, a salakanyagok előállításában jeleskedik; a *Szturnusz végbelében* felgyülemlő végtermék végül önállósul és „az aurák finom rezgései / szarrá sűrűsödnek” „majd tele lón a Paradicsom barna ürülékkel” (*Bardo*, 33.).

Ahol „ostyapéppel tele a gatyá, / az ész bokorban lapít”, ott a nyelvi megtestesülés nemkülönben hulladékot, melléktermékeket lök ki magából „hol híg, hol kemény/ ha a lélekből kilibben” (Ex 43.), a nyelvi jelölőlánc végtelenségét a elnyelés/befogadás és ürités/kilöködés körforgásaként képezve le: „seggemen a lyuk / seggluk(e) skywalker [...] kibe ki-be egyfolytában / kullog a lompos kókadozva” (*sex & drugs & inquisition*, 16.). Ez a típusú, a szervezet működését, melléktermékeit, a test – lélek dichotómiát poétikai eseményként feltüntető eljárás Sziveri János költészetének meghatározó sajátossága, összefüggésben a *Rozsdamaró* verseiben gyakran visszaköszönő dalszerű, frapáns rímtechnikájú, látszólag könnyed formában lételméleti problémákat érintő verse-léssel. Ugyanakkor a szerző „színvonalas elődei” között megemlíthetjük a kortárs szerb és horvát költészet hasonló tematikájú, magyarul esetenként éppen Orcsik Roland tolmácsolásában olvasható darabjait hisz „az izmokban minden meg van írva”

(Zoran Gašhi: *Szétárt sötét függönyök*, Fosszília, 2002/1–4. 91.). (Lásd még pl. Zorica Radiković: *Vidám kisfiú kutyanadrágban*, Aleš Steger: *Függőlegesen*, Zvonko Maković: *Vonatkozó névmások*, Milorad Stojević: *Bőröm történelme* stb. ez utóbbiak in: *Magán-szférák reinkarnációja*, kortárs horvát költők. Messzelátó, Szeged, 2002.)

A versszövegekben ezzel párhuzamosan hiányjelek („most kit ki vezet/ a ~ nál fogva, iá-iá...” *Frankenstein*, 28.), pusztá töltelékek (*Üresjárat*, 53.), szövegből kilökődő idegen testek, abjectek, többnyelvű kifejezések jelentkeznek, „csonka test, mondatrész. hiányos” (*Kontra*, 45.), mely lírai terepet a versbeli én elaprózódva, önmagával trágyazza, a testi ám embertelen, kozmikus léptékű mechanizmussá növekvő rendben. Ennek a többszörösen összetett kontextusnak és utalásrendszernek hiányában egy felületes megközelítésben tűnhetnek öncélú szójátékoknak az idézett szöveghelyek – miként azt Tóbiás Krisztián véli a *Vers, Orcsik & Rock 'n' roll* című írásában (Vár Ucca műhely, 2003/1. 85.).

A kötet verseiben helyenként megszólaló látszólag nosztalgikus hangvétellű gyökértelenség (*A kutya éji dala*), talajvesztés (*Kisebbségből kisebbségbe*), idegenségérzet (*The dogs of war*) és kisebbségi tematika (*Ovodában*) efelől olvasva nem a nemzetiségi sors, nyelvi, etnikai mellőzöttség szívszorító érzésével párosul, sokkal inkább egy olyan nyelvi poétikai fragmentációval, amelyből a versek beszélője a nyelvi artizstikum szintjén inkább profitál, mintsem ráfizetne. A *Džoki YUing* cím írásképében zseniális módon összegzi a fenti problematikát a didaxis veszélye nélkül idézve fel „az akinek nem inge ne vegye magára” és a „köpönyegforgató” kifejezések tanulságát.

A test kiszolgáltatott, nyersanyag volta a szövegtest hasonlóan bomlékony, időlegesen konstruált jellegét domborítja ki, ahol a szerző a szövegel(l)és automatizmusát emeli lírai produktummá. A *Csak szerényen* verbális kacérkodásában – a vers mottójával összefüggésben – a tabuk áthágása elsősorban nem a tematizált irodalmi prostituálódás, a szerző személyének feltárulkozása szintjén zajlik. Arany János betegségének abjectiós vetülete és az ehhez kapcsolódó „titkos” mítosz felidézésével a magyar irodalomban hagyományozódott poétikai eljárás emeli a megtestesülést említett pillanattal, esendő jellegét, a „mi a szerző?” foucault-i kérdése mentén „a kompromisszumot / hagyjuk a vígbélnek” (*Kapcsolatok*, 47.) szemléletében értelmezve a romantikus kánon.

A költészet a verselés technikai apparátusának felvonultatásával (szonettek, rímes dalszerű formák, ritmikus szabadversek) a Gutenberg galaxis manipulatív, multimédiális világának részeként mindezekkel összefüggésben a civilizáció végletekig elektronizált rendszerébe kapcsolódik, a vaskorszak rozsdafoltjait a 'cyber space' fém-tükör felületei váltják fel a *Rozsdamaró* verseiben. A mátrix virtuális valóságában azonban csak a borgesi bábeli könyvtár végtelensége köszön vissza, miként a kiborgban vagy klónbabyben a neandervölgyi ember magánya. A vers beszélőjének mint a (M)eszkaláció harcosának (*MJeszkaláció*, 25.), a klónozott Evangélium szerzőjének (*kLOnvers*, 39-40.) vagy *A dolgok állása* (54.) és a *Szünet-tünet* (56.) számbavevőjének vágya a letűnt után („Mamut nyomok, busmanok, indiánok”), az önmeghatározásra, saját helyének kijelölésére irányuló törekvése sem egzisztenciális alapozású kisebbségi ábránd, inkább egy a nyelv ideológiai rendszerében mozgó szövegszobjektumé, ahol a definiálandó én elsősorban nyelvi entitás, a költészet nyelvét beszélő emigráns. Így célkitűzése is leginkább művészi, intellektuális jellegű, hiszen – Žarko Paić a művészetet az új technológia fényében értelmező megközelítését idézve – „amennyiben nem létezik visszatérés a »régire« és amennyiben a történelemben való regresszió csak ábránd, annyiban az

öntudat mitikus struktúrájának – mint a művészi alkotás/tett hátterének – alkotása is hiábavaló erőfeszítésének tűnik”. (Fosszília, 2001/1–2., 108–115.)

A rozsdá mint a civilizáció (színen és állagban hasonló) salakanyaga az *Úgy, ahogy nincs* című kötet záró versbe ars poétikus terminusként, a kötetet (is) szülő a „szaros” „bardo-s forró anyaöl”-höz rendelődik, mellyel a „kako-karmafóniából” kilépő olvasó is szembesül, kapja „orrba-szájba-hátba” (*Ex*, 43.), persze, csak „a kinek van erre füle”. Marco Ferreri *Nagy zabálás* vagy Dušan Makajev *Sweet Movie* című filmjének ominózus jelenete a mindent elborító, jótékonyan befedő bélsár ki- és feltalálásával arra hívják fel a figyelmet, hogy a „kakofónia” vagy a „popoetika” korántsem gasztronómiai extrémításszámba menő ízlésbeli kérdés. Király Jenő filmteoretikus és médiakutató a tömegkultúra esztétikáját vizsgáló könyvének szexuálesztétikai fejezetében, a szexszemiotikáról szólva, az erotika mint kifejezési forma és érintkezési mód alapstruktúráinak leírásakor az oralis erotika mellett az anális stádium fontosságra figyelmeztet: „Az anális erotika kibocsát, objektívál, projektál. [...] Az exkrementumát felfedező gyerek az őspozitivistá, a jelek tanulmányozója, a tényé vált nyelv analitikusa, ki a biliben találja meg világa határait. Az exkrementum [...] egyúttal a posztmodern őstény, grammatológiai alaptény, az első írás.” (*Frivól múzsa*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1993. 825.)

Orcsik Roland kötetének látszólag az eredetet, az ősit, a metafizikai jellegű fix viszonyítási pontok kutatását céljával tűző jellege is megragadható azon „sérült po-etikája” (*Számokba lopva*, 37-38.) mentén, amely a létezés ontológiai és ezt megfogalmazó etikai, esztétikai jelenségeit egyaránt nyelvi természetű („szavak szavakba, / nemzetek nyelvekbe” *A tabiti nők*, 64.), (ön)értelmezést igénylő text/szexuális eseménynek tekintti. „Minden erogén zóna az ősemlékek arzenálját hozza magával – fogalmaz Király Jenő –, melyek együtt rezegnek minden ingerrel, visszhangot adnak az itt fellépő minden későbbi élményre. Minden egyes zóna minden megnyilatkozása eme ősemlék egész életen át tartó feldolgozása.” (Király Jenő i. m. 826.) A po-etikáról értekező Danilo Kiš pedig az ősiség, a mitikus idő nyomait kutatva írja a *Fővenyórában*: „Az ember a kövön ül. Durván megmunkált, kerek kő az, melynek lyukacsos, szivacszerű szövetén félreérthetetlen nyomokat hagyott az erózió és az idő vasfoga, s környékét – apró rozsdafoltokként – zuzmó pettyezi”. (Európa, Bp., 1974. 27.)

A *Rozsdamaró* verseiben ez a felületi jelenség válik lényegi tényezővé; az anyagi lét (d)ef(ektusaival szembesülő „tuningolt valakiben korrodáló senki” (75.) a rozsdá-ürülékkel körvonalazódik („roncsok közt gubbasztva rozsdámat nyelem”), miközben a rozsdamaró egyre inkább nem a makulátlanul tükröződő, vagy az összefüggő sértetlen krómfényű felület előállítására alkalmas szerként, sokkal inkább kettős hatású (rozsdátalanít ugyanakkor foszfátos és passzívál vagyis másként korrodáló) anyagként működik, a kölcsönhatás eredménye pedig mindig egy, a korábbira rétegződő újabb, az eddigi összes hibát, mintázatot magán viselő felület. Nem kizárólagos alternatívaként, hanem egyidejű, kettős hatásként érthető; a fémipari technológiában jelentkező kettős-ségnek, ambivalens törekvésnek megfelelő vegyszernek a költői szakmában leginkább az ironia trópusa felel meg, szövegszintű nyelvi megfelelői, textusbeli felületi jelölői pedig a töredék, remix, montázs és egyéb grammatikai törmelékek. (*Turmix*, 78.; *Szaturnusz végelében*, 41.; *Átszűrődés*, 90.) (Ennek a szemléletmódnak a poétikai mintái leginkább a kötetben gyakran idézett Fenyvesi Ottó munkásságához kötődnek, akinek a kötet borítóján látható *Autoinferno* című kollázsával jelzett képzőművészeti tevékenysége legalább annyira meghatározó a kötet verseinek szerveződése szempontjából,

mint amennyire a Fenyvesi-líra radikális hanghordozása. A *Manitu és a tavalyi hó közöttben* („A pörgés, a félelem totális volt,/ elnyújtott orgazmus”, 61.), vagy az *Átszűrődés* címével is reflektált „tele az agyam / laza mixszel” (90.) során a talán túlságosan is érződik a Fenyvesi-beszűrődés.

A *Rozsdamaróra* leginkább jellemző ironia összefüggésben a kötet háttérében meghúzódó multikulturális, zenei és képzőművészeti, illetve költészeti hagyománnyal szemben az ironia közkeletű meghatározásával nem meglévő, fix kategóriákat szembe-sít, helyettesít, olyan oppozicionális rendszerbe helyezve a jelenséget, melyben a ki-mondott és milyensége egyértelműen vonja maga után az ellenkezőjét (állítva tagad, dicsérve bírál stb.), sokkal inkább arra utal, hogy bármely kijelentéshez értelmezéstől függően egyidejűleg több különböző jelentés rendelhető, a mindenkori szövegkörnye-zet, interpretáció függvényében. (Az aprólékosan felépített kötetszerkezet ellenére megfigyelhető a versek közötti többszörös motivikus rétegzettség, áthallások, kölcsön-nösen, egymást olvasó, egymásra reflektáló szövegek.) Ez az ironikus többértelműség az apophatikus teológiában önkioltó, inverz (akárcsak a „prózaversek” elbizonytalanító, visszairó szemantikája „Azon a ponton, ahol”, *Fülszöveg*, 50.; „Előre-hátra, addig, ameddig”, *bódbicsitta*, 57. stb.), negatív meghatározás formájában jelentkezik az isteni elérhetetlenség, megnevezhetetlenség nyomán, miközben a hiány, az üres jelölő válik jelentéssé. („összív, kis vagy nagy betűs ~s Te n”, *Úgy, ahogy nincs*, 93.)

Az így értett „ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empiri-kus énré és egy olyan énré, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik” – írja le de Man *A temporalitás retorikájában* az ironia ezen stádiumát, megjegyezve, hogy „az ironikus szubjektumnak azonnal ironizálnia kell sa-ját helyzetét fölött”. (*Az irodalom elméletei I.* Jelenkor – JPTE, Pécs, 41., 43.)

„Right! Here we go now / A sociology lecture / A bit of psychology / A bit of neurology / A bit of fuckology / No fun!” (Johnny Rotten) („Okés! Húzzunk bele / szociológiai lecke / egy kis pszichológia / egy kis neurológia / egy kis coitológia / Semmi móka!”) – meg egy darabka kakalógia; az apophatikus punk teológia tojik az egészre: „busmen pacman ómen ámen”.

Bordás Sándor