

SZEPES ERIKA

## A mozdulatlan mozdulás

AVAGY PETŐCZ ANDRÁS NYUGTALAN UTAZÁSA

### *Medúza*

A költő – becsületes filozofhoz illően – a verseskötet záróverse után felsorolja az általa idézett szerzők nevét, és vall arról is, hogy a címet Radnóti Sándor *Hamisítás* című könyvéből emelte át könyve elejére. Ilyen nyílt utalást nem illik figyelmen kívül hagyni: ha a költő úgy gondolta, hogy a Medúza-szó – Radnóti Sándor értelmezésében – körülír, megragad valamit a kötet lényegéből, akkor a recenzensnek kötelessége megnézni a hivatkozott locust. Íme: „– Medúza – mondta egy barátom, amikor megismerkedett a könyv nagy részével. Fölteszem, a tárgy szabad lebegése és lágy, pontosan meghatározhatatlan állagára gondolhatott.” Igen ám, de Radnóti tárgya a művészet-hamisítás, a maga komplex, sokrétű problémájával, Petőcz pedig a maga költészetét kívánta jellemezni e metaforával, mely szerint a versek világa szabadon lebegő, lágy, pontosan meghatározhatatlan állagú lenne. A költő jól érzékeli versanyagának szabad lebegését, de – minthogy a hamisítástól lényegesen eltérő tárgyról van szó – szerencsére ez a szabad lebegés nem a semmiben lebegés, és a költő verssé formált világképe sem meghatározhatatlan. Miben áll tehát ez a szabad, de nem szabados, sem szabálytalan lebegés?

### *A repetitív forma*

Petőcz András már első költői megnyilatkozásaiban azon a hangon kezdett szólni, amelyen mindmáig beszél hozzánk, azon a saját, senkivel össze nem téveszthető hangon, amely egyre határozottabban cseng ki nemcsak a kortárs költészetből, de saját szövegéből is. Májig azok a jegyek jellemzik költészetét, amelyeket másfél évtizede kezdett kialakítani, csak egyre letisztultabban és egyre inkább a funkció szolgálatába állítva.

Ezek közül az ismertetőjegyek közül a legfeltűnőbb a *repetitív jelleg* (erre több verscímével fel is hívja a figyelmet), amelyet nem divathóbortból követ (ismerjük a társművészetek: próza, képzőművészet, zene repetitív törekvéseit is), mert első perctől kezdve érezhető, hogy a játékosságon túl valami mélyebb lényeg kifejeződését látja benne, s a jelenség lényege és nem felszíne izgatja.

Sokféle ismétlési lehetőség van: a kisebb vagy nagyobb elemek *változatlan visszatérése* vagy monotonitást sugall, vagy az ostinato-jelleg ismert hatása egzaltáltságot eredményez (sámáni extázis), de lehet az ismétlés variált, ahol a visszatérő elem vagy elemek valamiféle változáson mennek keresztül. A legkisebb változást az elemek sorrendjének felcserélése adja, ez hozhat hangsúlyeltolódást, az eredeti megfogalmazás elbizonytalanítását, megkérdőjelezését, vagy éppen egy gyenge állítás megerősítését. Petőcznél mindezek az árnyalatnyi eltérések tetten érhetők: egy korábbi kötetének *Fény-*

*árnyék-remegés* című darabjában a sorrendiségük felcserélésével ismétlődő elemek funkciója azonosság és különbözőség együttesének megragadása: fény és árnyék váltakozása ugyanazon a testen, ugyanabban a térben, az állandó alakú és helyzetű tárgyak vibrálása, remegővé változása a fényárnyék változásainak megfelelően: Petőcz eljárása mélyén rejlik valami, aminek legközelebbi rokonát az archaikus kor kultúráitól a folklórban máig élő szómágiában találhatjuk meg. A szómágia bizonyos fajtáinak az volt a lényege, hogy minden oldalról körüljárják, mágikus tartalmú szavakkal bekörözzék, a köröket egyre szorosabbra húzva célozzák meg a befolyásolni kívánt túlvilági hatalmat. „Férfi voltam, aztán: fanfárok / szóltak, mindenütt. – Nem. / Újból kezdem. Férfi voltam valamikor, pontosabban, fiú. Vagyis: *nemem* / kétségtelen volt... // Férfi voltam. Illetve *fiú*.” (*Orlando emlékezik*) A kimondott szó mágikus erővel bír: pusztán kimondása megteremti, létrehozza vagy előhívja a működtetni kívánt transzcendens Erőt. Az őskorig visszamenő hagyományt még a 17–18. században élt P. Poiret is így magyarázza: „Az ember ... nem azért kapott nyelvet, hogy gondolatait közölje a hozzá hasonlókkal, hanem azért, hogy alázatossá tegye a természetet.” A természet alázatossá tétele – az egyetlen és igaz szó kimondásával – az emberi akaratnak való alárendelését jelenti a mágikus gondolkodás szerint. Petőcz nyilván nem a természeti vagy túlvilági erőket akarja kényszerítéssel aktivizálni, hanem mégiscsak gondolatokat akar közölni, de egy, az emberi akaratnak megfelelően a végsőig hajlékonyra tett nyelven. Ezért a „mágikus eljárást” magán a nyelven végzi el, a nyelvi elemeket a repetitív eszközével kényszerítve a lényeg, az igazi mondandó kifejezésére. Petőcz szövegesen is megfogalmazza a szómágiához fordulása okát: „...Nem tudtam volna / akkor, ki is vagyok, és a szerepek / szintén furák lettek volna, miként a neve is, *Deske, alig*: // *hogy kimondtam, már nem az ő neve volt, / sem az arca, sem a teste nem volt / az övé, csak a találkozás tűnt / valósnak. Nem találok szavakat.*” (Kiem. Sz. E.) Ez a nagyon is köznapi közhely itt a mágikus helyzettől kap súlyt. S hogy elűzze a szómágia ősi-babonás képzeteket felkeltő, transzcendens-félelmetes erejét, egy szójátékkal zárja a verset, amely hangalaki hasonlóságon (szintén a szómágia körében használt eljárások egyike) alapul, de erejét a játék már elveszi: „*Dézsában ülnék, rémülten / figyelném merem önmagammat.* Déjàvu! mondanám akkor.” (*Maga egy szív*) A szójátékkal elütött véresen komoly vallomás, az igazi szó keresése és nem találása a változóan ismételt szavak segítségével a bűvös kör bezárulása: az *igazi mondandó, a lényeg* maga a változatlan változó, az azonosság és különbözőség mint a világ egyik legfontosabb jellemzőjének dialektikus jellege. Az eljárást címmé emelő versben (*Repetitív*) a variálódó elemek a hangulatainknak, a környezet változásainak leginkább kitett állapotok: *öröm* és *nyugalom*, melyek a változékonyságukra, illékonyosságukra utaló *lebegés*-szóval (itt van kapcsolata a Radnóti-féle Medúzával) kerülnek ismétlődő körforgásba (csak az első két szakaszt idézem a kilenc strófás versből, amely ezt a variációs elvet teljesíti ki):

*Legyen végtelen öröm. Végtelen öröm!  
Legyen lebegés. Nyugalom legyen!  
Legyen hát lebegés! Végtelen öröm.  
A távolban, egy arc tűnékeny sziluettje.*

*Legyen lebegés. Nyugalom legyen!  
A távolban: egy arc tűnékeny sziluettje.*

*Legyen hát végtelen öröm. Végtelen öröm!  
Nyugalom. A fák között testek. Mozduló mozdulatok.*

Majd az utolsó, lezáró, paradoxonos megfogalmazású, s az ennek kifejezésére leginkább alkalmas oxymoronos szerkezetű sorban mondja ki az elindulás és a vágyott cél közti különbséget, kérve a vágy teljesülését: „tűnékeny öröme legyen moccanatlan”.

A vers bizonytalan helyzetű, irizáló, vibráló jellegét erősíti a versen végigvonuló „lebegő” jelző ill. a (Petőcz-kedvelte) *figura etymologica*val mellé kerülő „lebegés” szó, a „mintha” bizonytalanító hasonlító határozó és a mellette álló feltételes mód: „Nevéte lebegő / legyen, *mintha mosolyogna*”; ezt a teljes bizonytalanságnak kitett hangulatot zárja le a határozott kívánság (felszólító módban!), immár hasonlítás és feltételes mód nélkül: „Végtelen legyen a végtelen mosolya, és / tűnékeny öröme legyen moccanatlan –”; ettől a határozott hangnemű kívánságtól, a felszólító módtól megy át a vers „tűnékenyből” változatlanba, változóból válik állandósulttá, „moccanatlanná”.

A repetitív monotóniája csökken, az ismétlés izgatottabbá válik, ha a repetícióban résztvevő elemek száma megnő. Az *Errefelé csak szikla* című vers írásképeben szonettet mintáz (a stórfaképlet szonett-szerű, de se a jambikus lejtést, se a sorok szótagszámát nem tartja), a szonett testesebb részében, a két quartinában négy elem variált ismétlése köröz: *víz, szikla, homokos út, ösvény*, s a tempó felgyorsul a két terzinában, ahol a variálódó elemek száma a kisebb sorszám mellett (hat sor) ennek a duplája: *ösvény, út, forrás, fű, fa, talpnyom, homok, patak*. Ebben a versben az első sor nyugtalanítóan tagadó hiány-jelzése („Itt nincsen víz, csak szikla van”) többszörös hiánnyá változik a tagadott elemek számának megkétszerezésével, ettől és a körforgásnak ebből fakadó gyorsulásától válik nyugtalanabbá, nyomasztóbbá a vers.

A grammatikai szövetet, a mondatokat adó szavak sorrendjének variációján kívül kedvelt eleme még Petőcznek a már említett *figura etymologica*, ami egy apró elemnek, a szónak önmagától való kicsiny elmozdulása, és nem véletlen, hogy ezeket a kis elmozdulásokat mozzanatos igék és a belőlük képzett főnevek adják: mozduló mozdulatok, zörgések-zörrenések, lebegés-lebegő, mozgások-mozdulások – még mindig a *Repetitív*ben. Ugyanezen a kis elmozdulást előidéző *figura etymologica*-elven épül a „tényfékező-gép” *elmozdulása* című vers is (a cím maga két beszédes jelet tartalmaz: az egyik a posztmodern szójátékokra utaló „tényfékező-gép” szóösszetétel, a másik az általam a versekben észlelt *elmozdulás* kimondása): sorjáznak a mozzanatos igék (rebbenés, verdesés, rezzenés), kiemelt a bizonytalanító „mikéntha” hasonlító határozó szerepe: sor elején, sőt szakaszok elején áll (a hét szakaszból ötben), az egész vers *átmeneti állapotot* sugall, valahonnan valahová érkezik: a „tétova rebbenésből”, a „tétova madár-szárny-verdesésből” a „szapora lélekzetvételig”, az „elmozdulásokig”, a végső „Madárnyi-sűrű-pusztulásokig”. Átmenet valósul meg a versben a sebzettségéből, félelemből a halálba, anélkül, hogy bármiféle narráció történnék a vers menetében.

Ugyanígy „történés nélküli történés”, észrevétlen átmenet zajlik le a *Loiret temp-lomában*, ahol a kezdőképben szinte megszemélyesítve, antropomorfizáltan „viselkednek” a főszereplők: „Körbeveszik a fák, nyugtalan, / remegő ágaikkal. Szinte maguk- / hoz ölelik, szinte szorítják maguk- / hoz, keményen-agresszíven, miként- // ha utolsó reményüket.” A kezdőkép nyugtalansága fokozódik a szereplők számának növelésével (fák, apró házak, kihalt-félhomályos táj), az „utolsó reményből” „csöndes várakozás”, végtelennek tűnő hallgatás” lesz, ami a vers végére kétségbeesett kapaszkodássá, újabb antropomorf cselekvéssé válik, s a cselekvés következtében az addigi állókép („Kihalt,

félhomályos táj, Isten hiánya, végtelennek tűnő hallgatás”) elpattan egy oxymoronos, átmenetet láttató képben: „A fák csontos, *merev* ágaikkal / *meztörrik a mozdulatlanságot*”. A korábbi kötetből (*A láthatatlan jelenlét*, 1990) átemelt *Üzenet, b-moll* című vers a zene áramlásait, dinamikáját képes nyelvvé formálni a mozzanatos igék segítségével, amelyek ezúttal nemcsak elmozdulást, de irányt is jeleznek, s végül a valahonnan valahová eljutást: „A hangok a magasba / szöknek, majd alázuhannak, és ismét, és / újból, magasba, alá.” – eddig a hangok (ill. az általuk mozgósított hangulat) mozgása, ingadozása, amit a költő „mozdulatlanul” figyel. A zongorista kezén „a zene erőt / és biztonságot közvetít, önmagából”. A vers végére már nem a hangok emelkednek és zuhanak, hanem a zenét hallgató költő, aki úgy érzi: „Ez az én / zongoraversenyem. Ez az én üzenetem.” A zene „üzenetét” felfogó költő – aki a távolságtartás kedvéért – mert, ha vallomásról van szó, Petőcz igyekszik felülről nézni önmagát: második személyben szól, „önmegszólító verset” ír – a zene áradásának és a versfolyamnak a végére átváltozik zenévé, azaz átveszi a zene tulajdonságait, mozgásait, és annak ellenére, hogy ez a vers lezárttsággal, múlt idejű tényrögzítéssel indul („A mozdulatot befejezettnek nyilvánítod”), önmaga válik mozgóvá, nyitottá: „A mélység, a magasság magába szív. Magába szív a magasság és a mélység. A *zuhanásod*, miként egy végtelen, lassú mozdulat, végtelen filmként *pereg*... A legelső mozdulat, miként egy végtelenített film, *lassan és megállíthatatlanul pereg*.” (Kiem. Sz. E.)

Figura etymologica, keretes szerkezet, refrén-sorok: mind-mind a repetíció lehetőségei. Egyszerre valósulnak meg egy olyan versben, amely ellentétekre és az ellentétek kiegyenlítődére épül; a verscím képez keretet az utolsó sorral: „*Zsugorodik a zsugori idő*”, ez a sor egyben a refrén-sor is, és ez tartalmazza a figura etymologicát. Az ellentétek: „Nagynak tűnik, ami szebb lett volna kicsinyben” (paradoxonos fogalmazás is); „*fújtat* néhány *fáradt törtető*”; „Az idő erősebb, mert csökkenő”. A versegészben az ellentétek nem oldják fel, csak egyensúlyban tartják egymást, ez az egyensúly azonban ingatag és bizonytalan. A *bizonytalanság* a vers másik fő motívuma, és ezt a bizonytalanságot még fokozni is tudja a szubjektívvá moduláló „szerintem”-mel. Ha keretes a szerkezet, úgy hihetnénk, hogy önmagába visszatérésről van szó, az elindulás és a megérkezés helye azonos. De nem Petőcznél: egy csaknem a számtani középen elhelyezett sorban (hiszen bizonytalanságban lebegnek az egymásnak feszülő ellentétek, nem lehet a kulcssor a középen, mert akkor egyensúly teremtnék), a 20 soros vers 11. sorában mondatnak ki a kulcsszavak: „Nincs szélirány a mozdulatlan csendben” – álló helyzetre, állóképre engednek következtetni. Az állókép azonban csak látszólag mozdulatlan: a kulcssor mentén tükörszimmetriában helyezkednek el az egymásra vonatkozó, azonos-különböző sorok: „Nagynak tűnik, mi szebb lenne kicsinyben” – „Nagynak tűnhet, pedig picinyke ő” (a második megfogalmazás *bizonytalanság nélküli állítást* tartalmaz: „picinyke ő”); „A feszültség, úgy hiszem, egyre nő. / – Hogy szinte tombol, szűkült ereimben” – „*csinálni kell*, és csökken ereinkben / a feszültség” (ismét a második megfogalmazás a biztosabb, az „úgy hiszem” nélküli állítás). A vers a játék bizonytalanságától, feszültségétől jut el a *tett* eredményezte oldódáshoz, a tükörszimmetriába – tehát a fordulópont köré – állított, variáltan ismétlődő sorok segítségével. A vers egésze tagadja a kulcssort, amely éppen a mozgás tagadása, a versegész tehát kettős tagadás: *állítja*, tanúsítja a mozgást, a változást, amely az *időben* történik, a számunkra kiszabott, csökkenő, zsugori időben. (Mozgás és mozdulatlanság, változás és változatlan állandóság gyakori témája az ontológiát a legköltőibb költészetbe beleszőző Weöres Sándornak is, aki így szól a *Medeia*-ban: „*Kívül az idő* siklásán *mozdulatlan* orsó *pörög*.”)

Megkapó modulációja az azonosság-különbözés témának az *Egy fénykép bővületében* című vers. Második személyhez szól a költő: „Valami kisváros főterén sétálsz”, „Valami ódon ház folyosóján lépdelsz”. Önmegszólító vers? Bizonytalanságban tart, hiszen a második szakaszt követő, magányosan hagyott sorban is bizonytalan a cselekvés iránya, alanya: „Csak az a kép! Csak az hagyja nyugodni!” (engem? téged?) A színhelyek, a környezet, az egész cselekmény múlt időt idéz, de az *éppen múltfélben lévő időt* („Láthatod az időt, nem múlik el könnyen, / mégis jön, más és más alakban”, majd el is múlik („üzenet a múltból”), s az idő múlásával a régi kép ismét kísérthet. Múltra emlékezés ez, az állandóan múló jelenből, múlt és jövő ölelkezése emberi környezetet mutató képekben, a környezet állandóságában az idő múlásában élő emberről („véred lüktetését, szíved dobogását” – mind időt jelző biológiai történések). Majd a homályos emlékképek után egy pontos, tiszta kép, „egy fénykép-arc”, „Egy nagyon fiatal, hűvös férfiarccal, / mintha magam és apám egyszemélyben.” Ezért volt tehát a vershős kilétének bizonytalansága, ezért fonódott egybe múlt és jelen, mert apa és fiú, azonos és különböző személyek, hasonló és különböző arccal, habitussal. A leleplező szakasz után kitisztult a versalany személye, mert már nem a bizonytalan, vagy máshoz intézett, vagy önmegszólító te-formában fogalmaz Petőcz, hanem határozott egyes szám első személyben írja le ugyanazokat a cselekvéseket, helyszíneket magukba foglaló mondatokat: „Valami kisváros főterén sétálok éppen, / ...megszólalnak bennem ... / várok valamit ... nézek egy arcot”; elszámol és leszámol az idővel és az elmúlással is: „tudom, visszatértem: gyerekkorom, álmaim és a vágyak, / s nyugodtan intek nemet a pusztulásnak, / mert újra én vagyok itt, és minden újra tiszta.” A vers álomszerű képek bizonytalanságából, az álmokban botorkáló lény meghatározatlanságából jut el egy *kettős* természetű objektum (az apát és a fiút egyidejűleg mutató fénykép) segítségével körvonalazott, megtisztított önmagához.

A variált repetatív eszköze ebben a versben a vershős tisztázódását hozó igeragozás.

#### *A stílusretentív bizonytalanság*

Az eddigi elemzések során igen sokszor kellett *bizonytalanságérzésről*, elbizonytalanodásról-elbizonytalanításról szólnom. Az azonos-különböző dolgokat Petőcz mindig bizonytalan kontúruáknak festi meg (eddig érvényes a Medúza-metafa): bizonytalan az a határ, *amin belül azonosak és amin kívül különböznek*. Ennek a bizonytalanság-érzésnek, ami Petőcznél *nem létbizonytalanság*, hanem egy *pontos meghatározás igényének*, a szóval való teremtés igényének kielégíthető avagy kielégíthetetlen voltából fakad, és amelynek leküzdésére, legyőzésére fordul a szómágia már említett eljárásaihoz, nagyon pontosan meghatározható stilisztikai jellemzőit dolgozta ki Petőcz. A legkönnyebben szóhasználatában érhető tetten: feltűnően sokszor használja a bizonytalan állapotok, hangulatok, személyiségvonások jellemzésére a *tétova* jelzőt. Nem készítettem teljes katalógust ennek a szónak kötetbeli előfordulásairól, néhány kiemelkedő helyet említek csupán. „Tétova mozdulattal” (*Bútorok mellett*), „tétova rebbenés” (*Piros babák dicsérete*), „tétova félmosoly” (*Egy fénykép bővületében*), „tétova rebbenés” és „tétova mádarszárny-verdesés” (*A „tényfékezőgép” elmozdulása*); „tétován”, „mozdulatlan-tétován”, „tétova szóval” (*A mozdulatlan víztükör*). Szintén a létezők bizonytalan kontúrajait, bizonytalan élettartamukat, jelenlétüket (nem véletlenül címe egy korábbi kötetének *A láthatatlan jelenlét*, 1990) jellemzi a „tűnékeny” jelző, amely szintén ismételt fordul elő a kötetben, de a leghangsúlyosabban éppen a verstípus lényegét megragadó,

*Repetitív* című kulcsversben, amelynek központi kulcsszava: „tűnékeny sziluett” (a létezők kontúrjainak bizonytalansága); „tűnékeny öröm” (az állapotok múlékonyasága). A vers utolsó sorában szembeállítja a „tűnékeny” állapotot a kívánt, óhajtott állandóval, tartóssal: „tűnékeny öröme legyen moccsatlan”.

Bizonytalanítja az állításokat az amúgy is kétoldalú hasonlatrendszeret bevezető hasonlító kötőszó gyengítése a feltételezést adó „ha” toldalékkal: a már említett, nagyon fontos vers, A „*tényfékezőgép*”... 7 szakaszából 5 kezdődik ezzel a feltételesmóddal gyengített határozószóval, a „Mikéntha” kezdetű sorokban. Elbizonytalanítanak a gyakori módosítószavak is, a „*valamiféle*”, „*alig*”, különösen akkor, ha az amúgy is bizonytalan „*körvonalak*” szó elé kerülnek, és különösen akkor, ha mindezek egyazon versben fordulnak elő, méghozzá olyan versben, amelynek *színeire* is a határozatlan-ság, bizonytalanság a jellemző. Az ennyire az érzékelhetőség, felfoghatóság határán billegő verset a variált repetitívek teszik egészen illanóvá, irizálóvá: „A magasban *szürkés-fehér* felhők. / Szürkés-fehér felhők a magasban... A sziklák mellett *valamiféle* tűz világít: *valamiféle* / tűznél melegednek a hajósok. A felhők / mögött egy arc *alig* *kivehető körvonalai*: // egy arc *alig* *kivehető sziluettje* / a felhők mögött...” (*Tengeri táj, holdfényben*) A cselekvések irányát, célját, határozottságát bizonytalanítja el a *mozzanatos*, azaz a cselekményt apró mozdulatokból, nem egyenes, egybefüggő folyamatban viszszaadó igék: a már említett *rebbenés*, *rezzenés*, *verdesés*, *mozdulás*, *moccsolás* és társaik. Mind a mozzanatos igék, mind maga a „bizonytalanság”-szó kulcsszavak a már eddig is az egyik legfontosabb versként tárgyalt A „*tényfékező-gép*”...-ben: „Hiába – látod – a tény- / fékezés: mind-sűrűbb *döccenések*, mind-sűrűbb / *bizonytalanságok*, látomások és halálózások, hangtalan- / sikolytalan zuhanások – Sötétkamrában filmezés: / nyugtalan *fogvacogtatás*...” (kiemelések tőlem, Sz. E.).

Egy látszólag az elbizonytalanodására épülő versben („titok”, „sejtelmesség”) a *tagadás szómágiájával* akarja kiküszöbölni a „*talán*” bizonytalanító szóval kétségbevitelt létezési hatalmat: „Titok vagy, Nagyúr, Titokzatosság, / Sejtelem vagy, Nagyúr, Sejtelmesség, / Gondolat vagy, Nagyúr, Örökös Végiggondolás, / *talán* *nem is* vagy, Nagyúr, *talán* *nem is* létezel.” – A székszis már nem is blaszfémia, hanem az ateisták öröktől fogva létező érve az istenek tagadására: „Mondják, Teremtő vagy, Nagyúr, Akarat, / *mondják, te alkottál minket*, Nagyúr, *mondják* sokan; / azt *mondják, mi alkottunk Téged*, Nagyúr, *mondják* sokan; / azt *mondják, mi alkottunk Téged*, Nagyúr, *beszélnek*, / és kételkednek Erődben, Nagyságodban.” A szkeptikusan szemlélt transzcendens hatalommal szemben nem az a fő kérdés, miképpen jött létre, hanem létezésének mikéntje, megnyilvánulása: a Hatalom és az Akarat ijesztően, félelmetesen hat, ezért kell a tagadás szómágiájával távortartani: „*Nem tudom*, ki vagy, Nagyúr, és *nem is kérdezem*. / A város, amelyben élek, féli Hatalmadat, Nagyúr; / Ekbatana utcáin sokan *rettegnek újra-jöttödet*.” (*Ekbatana rettegése*)

De létezik a bizonytalanságnak ellenpéldája is Petőcznél, a *bizonyosság*, és ennek leírása, a jellemzésére használt eszközök igazolják, mennyire tudatosak bizonytalanságot felidézni hivatott megoldásai. „Ma ismét *erő* és *bizonyosság*. / A levegő *mozdulatlanságában* / egy arc *jól kivehető körvonalai*.” Majd ezt az egyértelműen pozitív, megállapodott állapotot váratlanul, egy ellentéppárral elbizonytalanítja: „Bizonyosság és bizonytalanság” – ezzel áruvalva el, hogy érdeklődése nem a letisztult, megrögződött állapotokra irányul, hanem az *egyikből a másikba való átmenetre*. A bizonyosság addig érdeklő, ameddig benne rejlik a lehetőség a bizonytalanná válásra, az elmozdulásra: „Egy kódarab *végtelen zuhanása*. / Sűrű, kék az égbolt: / *valószínűtlen*.” (Kiem. Sz. E. – *Az idegen*.)

*Átmenetiség, átváltozás*

Az ellentétek egymásba csúszása, átmeneti jellege, nem dualista, inkább dialektikus lényege olykor paradoxonos megfogalmazást kap (József Attila kedvelte ezt a formát), s a paradoxon kifejezésére a legalkalmasabb stilisztikai eszköz az *oxymoron*: „*sosem-volt-megtörtént találkozás*”, „*sosem-volt-megtörtént ölelés*”. A cselekmények múlt időbe tétele szinte hihetlenné teszi megtörténtüket, mert a cselekvések érvényessége a mára, a jelenre megszűnt. Múlt és jelen dialektikájának poétikus-tömör kifejtései ezek az oxymoronok. A versegész azonban mégis egy folyamat, amelynek „tétova” cselekvései azért mégis, ha csak mozzanatos igékkal is, de időben előre viszik a cselekményt, és az a madár, amelyik a vers elején „tétova szárnyverdesésekkel” bár, de még létezik, a vers végére – az apró elmozdulások következtében – halottá válik. Élet és halál közti átmenet az egyre fontosabbnak tűnő vers, amelynek eleje: „Mikéntha mozdulat lenne, mikéntha / tétova rebbenés, akárha mozdulat lenne: / tétova madárszárny-verdesés” – majd a vége: „Szapora léleket- / vételek. Elindulások. Madárnyi-sűrű-pusztulások.” (*A „tényfőkező-gép” elmozdulása*)

Az életből a halálba, a nemlétből a létbe ill. ismét a nemléthez az emberiség legnagyobb kérdése első eszmélésétől máig. A madárlét átmenetisége, majd végérvényes elmúlása mellett nem kerülheti meg Petőcz az emberi halandóság-halhatatlanság problémáját sem. Azonosság és különbözőség, élet és halál közti átmenet emlékezetes paradigmája az apát és a fiút egyszerre mutató fénykép: mutatja azonos vonásaikat és jelzi lényegi különbségüket a múlt időben: az egyik halott már, a másik – élőként – figyel (*Egy fénykép bűvöletében*): „valami sóvárgás, amit oly nagyon akarsz / örökké, és megérint, és könnyedén kel át // egy távoli, nem létező létezésbe ---”

A halálvágy mint az életből egy más minőségű létezésbe átmenet utáni vágyakozás szükségszerűen érint meg egy olyan költőt, aki lét és nemlét, múlt és jelen (ill. jelen és jövő) egymásba folyásának áramlatai között él. „Ha bókoló virágok között / járok, másra aligha vágyom, // csupáncsak lomha halakra, / s a vízre, mi *betakarna engem; / magába fogadna*”. (*A folyó partján*)

A lét átmeneti állapotai a mítosz és a mitikus költészet világában az *átváltóságok*, *metamorfózisok*. Balladisztikus szépségű metaforája az állati létből emberivé válásának a *Félhomályban* című vers. A mitikus metamorfózis helyszíne és időpontja is egyben az „örökös félhomály”, a kontúrtales-láthatatlan senkiföldje, ahol egyaránt otthon vannak az állati lét képviselőiben a szarvasok és a velük egy *tertium comparationis* (szarvasagancs – kard) segítségével azonosuló ember. A kettő közti átmenet előtt a vers a hasonlat szarvas-oldalát bontja ki; ezt követi a fordulat szakasza, amelyben először az időtlenségből mozzanatos igék segítségével lassan előremozdul az idő, majd egy hirtelen váltással – az idő gyors változásával – a megváltozott világban már az ember él:

*Füstcsík elsímulása, időtlen  
várakozása.  
Szapora szempillarebbenések.  
Mikéntha világegyetem fordulása:  
akár a szarvasok ---*

*örökös félhomályban élt,  
mikéntha törött pengéjű,  
finom kardra támaszkodott volna.*

Újabb elrejtő félhomály hozza az újabb metamorfózist: ismét a mozzanatos igék közvetítette idő-múlással az emberből Istenfia Ember lesz, hiszen az utolsó szakasz leírása csak a megfeszített, szögekkel átütött testű Krisztusra érvényes:

*Örökös félhomályban:  
rezzenések és rezdülések,  
rebbenések és moccanások  
között.*

*Miként ha lábát összeszorítva,  
karját széttárva fekküdne  
meztelenül:  
földre-szögezetten---*

És itt véget érnek az átalakulások. Ez a földre-szögezett Krisztus nem támad fel többé, nem lesz új metamorfózis, nem válik a halottból élővé az Istenfia, amiként Mantegna híres *Halott Krisztus*ának földön heverő, hatalmas teste sem válhat többé légiessé, istenivé, örökkévalóvá.

Az időtlenség a mitikus lét jellemzője: Petőcz az időtlenség állapotának megteremtésére (hasonlóan a 20. század elején alakuló „izmusok” megoldásaihoz) *igétlen*, tehát *időtlen* mondatokat szerkeszt. A nominális fogalmazás mindig állandóságot, állókép-szerűséget, megállítottságot, a világrend felfüggesztését jelenti. Orlando eufóriás vágyakozását, a vágyakozás időtlenségét-végtelenségét, azaz beteljesületlenségét hordozza a kötet kezdő, tehát hangsúlyos helyre állított, nominális szerkesztésű verse, melynek második felét idézem: „Felfrissülten és jó- / kedvűen szaladni! Nagy- / nagy esőcseppek hosszú - / - szőke és gyönyörű // hajamban. Nagy-nagy / esőcseppek. Szaladni / szélviharban, jó- / kedvűen és: vágyakozva.” (*Orlando vágyakozása*)

#### *Mitikus átváltozások – az Orlando-mitologéma*

A görög mitológiában Iphigeneiát fel kellett volna áldozni Artemisznak, hogy a se-regek győztesen partra szállhassanak. Artemisz megkegyelmezett a lánynak, elragadta őt oltáráról, és helyébe szent áldozatként egy szarvast küldött. Az emberáldozatot felváltó állatáldozat aitiológiai mítosza ez, aminek párhuzamát megtaláljuk a Bibliában Izsák feláldozásának történetében. Petőcznál a szarvas válik először emberré, majd az egész emberiség helyett élőáldozatot magára vállaló Krisztussá. Az átváltozások a mitológiák természete-lényege szerint az alkotók szándékának megfelelően variálhatók, így 2-3000 év távolából akár meg is fordíthatók. Petőcz megtalálta azt a mezsgyét, amelyen azonos és különböző tulajdonságú szereplői felváltva veszik fel az ellentétpár személyiségét, megőrizve a változás közben a kettő közös lényegét.

A Virginia Woolf által életre hívott Orlando különösképpen alkalmas arra, hogy megszemélyesítse, metaforává-allegóriává, sőt legvégső soron *mitologémává* formálja Petőcz legégetőbb kérdéseit. Egész létezése – lényege, kora, neme, társadalmi meghatározottsága – átmeneti és képlékeny. Magában hordozza az ősi-archaikus idők ontológiai problémáinak elbeszélésére kialakult mitikus lények történeteit, aspektusait, így elsősorban az élet és a halál közti átmenetet, az élőből holtta ill. holtból élővé változást. A kötet *Orlando*-ciklusa magában rejt egy három darabból álló mini-ciklust,

melynek darabjai: az *Orlando távozás*a, *Orlando keresése* és az *Orlando visszatér* egy archaikus mitológéma, a meghaló és feltámadó istenek mitológemájának kiteljesítése – kimondatlanul, utalásokkal, képi motívumokkal. Minthogy Orlando távozásakor nő (világos, hosszú és szőke hajában tűzpiros pánt), s *eltávozás*a egyértelműen *meghalás* („Nem volt a tekintetében harag, csupán keserűség, szemében szomorúsággal, talpig feketében”), keresését a buszról *leszállás* indítja el, visszatérésekor végleges elmúlása megkérdőjeleződik: az öröklétébe vetett hit lehetőségét fenntartja a költő, és *visszafelé* futásában *gyönyörű*. Az egész mini-ciklus Perszephoné halálára, Démeternek ő utána való keresésére, majd a leánynak újra megfiatalodva a földre visszatérésére emlékeztet, Petőcz ügyel is a hasonlóság felkeltésére és fenntartására. A buszról lelépés iránya, a leszállás Perszephoné *kathodosz*-ának ('leszállás') szava, a *mindig örök* isteni lényeg a kurzivált *most*-ban, az állandósított jelenben, az istenek örök privilegiumában is kifejeződik, s a föld alól a föld felszínére törő új, friss, megújult gabona (aminek mitikus perszonifikációja Perszephoné) is *gyönyörű*. A *most* időhatározó örökérvényűvé, megállított idejűvé teszi ezt a misztikus átváltozást, és egy anakronisztikus, alustilizált kiszórással a költő jelzi is, hogy az eltávozott-visszatérő Orlando is az *időn kívül* él: „Nem a középkorban élünk, és / ő nem tér oda vissza.” Orlando tehát véghezviszi a meghaló és feltámadó istenek mitikus misztériumát, mitológemája annak a feltámadásnak, amelyet a szarvasból földre szögezett ember-Krisztus már nem tud végrehajtani.

A metamorfózisok természete nyitott: vannak a mitológiában végtelenül sokszoros átváltozásra képes lények (Próteusz), de vannak oda-vissza változó lények is. A Virginia Woolf megálmodta Orlando elsősorban a nem-váltás mitológemája, s a nem-váltás természetesen fő motívuma Petőcz Orlando-ciklusának is. Orlandót létének abban a fázisában látjuk először, amikor férfiből nővé váltan ébred (*Orlando ébredése*), örül nő-létének, és férfi-voltára már csak emlékezik (*Orlando emlékezik*). Átalakulását trombiták, fanfárok kísérik; ez a csodás epifániák bejelentésének hagyományos rítusa. Orlando a ciklus során nem változik már többé férfivá („Igen, nő. És ha a fanfárok szólhatnak, / akkor sem lesz már újra férfi.”), de férfi-lényegét örökre megőrzi: „Nincs még nő rajtam kívül, / aki ennyire férfi, mint magam.” (*Orlando mondja*)

Az Orlando-mitológéma lényege nem Virginia Woolf tollán született meg: ismerjük az archaikus kortól fennmaradt mitológiáknak csaknem mindegyikéből. Mára már talán a legismertebb Platón *Szümposzion*-jának androgün (férfi-női) lény, aki születésekor teljes egészésként magába foglalta a nőt és a férfit, majd kényszerűen szétválasztva, ősidőktől fogva keresik egymást – mint két fél a kiegészítő másik felet. A platóni átteoretizált mítosz csupán késői megfogalmazása annak az ősi képzetnek, (Kínában ezt a *jin-jang* elv fejezi ki), amelynek mitológemája a görög mítoszban a vak jó Teiresziasz alakja, akinek – Zeus és Héra viszályának eldöntése kedvéért – megadatott (mert bottal megütött ölelkezés közben két kígyót), hogy férfiből nővé váltan éljen hét évet, majd hét év múltán újra visszaváltozzék férfivá. (A vita tárgya az volt, hogy szeretkezés közben ki érez nagyobb gyönyört, a férfi-e vagy a nő? Teiresziasz a nőre szavazott.) (Ovidius: *Metamorphoses* 3, 316. skk.) (A mítosz szórakoztatón kedves elbeszélésbe öltözteti azt, amit a filozófus Empodoklész így ír le hexameteres *Katharmoi* ('Megtisztulások') című könyvében: „mert egykor voltam fiú is meg lány is, bokor is meg / benne madár, és hal, tengeremély néma lakója” (Somlyó György fordítása).

Empedoklész a mindenből mindenné változást, a próteuszi jelleget írja le, amelynek szintén fő jellemzői közé tartozik az emberi nemek cseréje. A férfi-nő-férfi Teiresziasz mítosza különösen a 20. században vált kedvelté (talán nem függetlenül at-

tól a folyamattól, amelyben a kivívott emancipáció eredményeképpen a nők férfi-funkciókat akarnak és képesek betölteni). Somlyó György Weöres Sándor *Psyché*-jéhez írott szép tanulmányában össze is gyűjti a Teiresziasz-mítosz modern feldolgozásait.

Nem véletlenül ihlette Weöres *Psyché*-je Somlyót erre a tanulmányra. Senki nem merült oly mélyre a férfi-nő viszony ill. átlenyegülés mítoszaiba, mint Weöres Sándor. *Tűzkút*-jának mottóját Unagvárnémeti Tóth László *Narcissus*-drámájának Teiresas-monológijából vette: „Jól tudom, / mert voltam asszony; láttam és már lángolok.” Weöres még jobban közelít az általa a *Psyché*-ben megformált Orlando-mitologémához e megfogalmazással: „Ismerj rám: magam asszonya és férje magamnak” (*A fogak tornáca, Egy sugallathoz*), majd még közelebb kerülve, már a *Tao te king* hatása alatt, saját elméleti művében, *A teljesség felé*-ben így ír: „Ha a férfi olykor átlát egy nő lelkébe, vagy a saját férfilénye alatt rejtetten létező nőt figyel; látja, hogy vöröses félhomályban az egymásba mosódó, alakatlan dolgok csiraként, forró lüktetésben élnek; ha a nő előtt feltárul egy férfi-lélek, vagy önmaga rejtett férfi-lénye, látja, hogy kékesszürke fényben dideregnek a dolgok, egymástól elkülönülten, szoborszerűen.” (*Nő és férfi*) Másik nagy, immáron költői művében pedig egy megnevezetlen, de érezhetően Hatalmas és Tekintélyes lény szólítja cselekvésre a két nem képviselőit:

*Férfi, keltsd fel a rejtett nőt magadban,  
nő, ébreszd fel férfi-voltodat;  
mert ha átölel a Láthatatlan,  
beszéd árad és magába fogad.*

(A hang vonulása; Jelek-ciklus, III.)

Ezek az előzmények ütköznek *Psyché* egyetlen mondatában: „Úgyis ellentét vala női testem – S férfiúi lelkem.”

A század más alkotói is hasonlóképpen együtt-lévőnek látják a két, eltérő nemű létezőt és a kétneműség problémáját kitágítják művészi problémává: „... a művész aszexuális lény. Egyszerre fejezi ki a férfi és a női lényegét, és nem képviseli közvetlenül a természetet; ebből következik, hogy a műalkotás több a természetnél. A művészetben egyszerre van ott a férfi és a nő.” (*Piet Mondrian sa vi son oeuvre*, Paris, 1956.) Jan Kott, Shakespeare egyik kitűnő monográfusa a vígjátékok folytonos szerepcseréiről, átöltözéseiről, nem-cseréiről: „Shakespeare azt az örök ábrándot valósítja meg, azt a vágyat, hogy átlépjük saját testünket, nemünk határait. Azt az ábrándot, hogy megismerjük azt az erotikus tapasztalatot, amelyben önmagunk partnerei vagyunk, melyben mintegy a túlsó partról nézzük és éljük át a gyönyört. Az ember egyszerre önmaga és másvalaki, olyasvalaki, aki hozzá hasonló és mégis más.” (Jan Kott: *Kortársunk, Shakespeare*, Budapest, 1970.)

Ezzel a megfogalmazással kerültünk a legközelebb Petőcz Orlandójához. Aki hasonló bennünk és mégis más: a fénykép, ami apa és fia egyszemélyben, az azonosság és a különbözőség, amit a legtisztábban így mond ki a *Zúgó tengerek partjainál* című versében, még a nem-váltást is belefoglalva: a *változatlan változatosság* // mind-mind hősünk (hősnőnk) / sajátja volt”. (Kiem. Sz. E.)

Az Orlando-mitologéma képes tehát közvetíteni mindazt az azonosság-különbözés fogalomparba sorolt jelenséget, amelyek Petőcz költészetében fellelhetők tematikusan, motivikusan és stilisztikailag.

*Átmenetiség: kettős személyiség és szereplő*

Petőcz *Medúza*-kötetének hat ciklusából a negyedik, a *new york, madison avenue* hozza költészetének egészen új hangját. (A többi versciklusban volt – bevallottan – több önidézés, önátvétel, ismétlés, erről még később.) Petőcz nagyon tudatos költő, bizonyos oka volt rá, hogy a repetitív versek közé beilleszesse ezt az új megszólalást, melynek első olvasatra feltűnő jellegzetessége, hogy a ciklus darabjai lélegzetvétel nélküli, egymondatos belső monológok, amelyeket csak idézetként, *oratio obliqua*-ban szakítanak meg belső dialógusok. A versek kis betűvel kezdődnek, mintha minden darab egy gondolkodási folyamat közepébe vágna bele, folytatván egy önmagával vitázva már korábban megkezdett gondolatsort. Ettől olyan sodróak, áramlóak, egymást kikövetelők a versek: muszáj a ciklust egybeolvasni, darabjai összetartoznak, együtt formálnak teljes képet. Már maga az *utazás, a külföldi tartózkodás átmeneti jellege* rokonítja a ciklus gondolatvilágát az *Orlando*-ciklussal és a többi repetatívoknak az átmenetiséget megfogalmazó verseivel. Ez az átmenetiség – az idegenbe szakadtság, a hirtelen rá-törő újszerűség okán – nyugtalanabb, izgatottabb, mint az apró mozdulásokkal előrehaladó átmenetek: itt a költő belső meditáló hajlamát maguk alá gyűri a kívülről jövő, zajos, rendezetlen, más akarattól kiinduló hatások. Ez a nyugtalanság jelentkezik a forma gyors sodrásában. Petőcz pontosan érzékeli és fogalmazza meg a hangulatot: „földrésnyi messzeségekből odatévedt [íme a lassú *tétova*-szó gyorsabban ható rokona, figura etymologica-ja! Sz. E.], beszédre éhes, nyugtalan utazók” (*az első napokban*). Az idegenség-érzés, a meg-nem-szokottság olyan állapotot idéz elő a költőben, amelynek szintén van álmatagabb, balladaiabb, mitikusabb rokona a metamorfózisokat tartalmazó *Félbomályban*; de itt a határok közötti lebegés a költő és nem a nagyvárós durva, karcos, bántó világának állapota, hanem ez utóbbi hatásának következménye a költőre: „szemetes zsákok között / félálomban lebegek” (*new york, madison avenue*, kiem. Sz. E.).

A tárgyi környezet elidegenítő durvaságát a kollégákkal való kapcsolatok tudják csak közömbösíteni: ezek a mindenfelől odagyűlt íróemberek az *azonosság és másság* élményével ajándékozzák meg a költőt, az ismeretlen és az ismerős kettősségével: „csak hihetem, hogy itt / vagyok, távoli földrész, / távoli, ismeretlen táj, / lehetetlen, hogy mégis ismerős minden... ismerős ez az ismeretlen utca” (*iowa city*). A már-már dialektikus kettősség ismét oxymoronos megfogalmazást igényelt, az oxymoron itt figura etymologica is egyben. Ezek az ismeretlen kollégák egy-egy mondat, egy-egy gesztus révén válnak ismerőssé, olyankor, amikor legbensőbb lényegükből adnak át valamit: az izgága-nyughatatlan, élénk és éber szellemű Igal a magyar nagymama németes hangzása (tehát zsidónak vélt) nevének hallatára kezd közösséget érezni a magyar költővel, ezért frissen támadt melegséggel „leírhatatlanul ismerős / gesztussal így szólt *salom* –” (*reggel, ébredéskor*). A New York-i néger bobnak a magyar nyelv hangzik ősinék, Petőcznek természetesen a négeré: azonosság és különbözőség új lehetőségei teremtenek közösséget köztük (*akkor éjjel*). Ugyanígy közelítenek-közelednek a többiek is, és közeledik maga Petőcz: ezek a tapintatosan bátortalan, de szándékos közelítések és egymásra találások a kötet legemberibb versei, ez Petőcz új hangjának elmélyült humanizmusa.

Megtapasztalja a költő az életből a halálba átmenetet a *maga valóságában* is, nemcsak annak mitikus formáiban, amikor egy néger a szeme láttára válik élőből haldoklóvá, haldoklóból halottá (*chicago, éjjel*). Mindezeket az élményeket megelőzik a művelődési anyagból táplálkozó, meditáló versek, de étellel az amerikai út eseményei töltik fel, – amelyeket viszont nem tudna a maguk mélységében átélni, ha ne volna mögöt-

tük a sok évszázados művészi tapasztalatok ismerete. A kötet az amerikai ciklus látszólagos idegensége, szervesen illeszkedése ellenére ettől válik homogénné, a ciklusok pedig egymást feltételezővé és kiegészítővé.

A sokévszázados művészi tapasztalat megszerzésének egyik, legmélyebbre hatoló módja az azonosulás keresése a nagyrabecsült költőelőddelel. Ezeket az azonosulási folyamatokat, kísérleteket szerepjáték formájában – szereplírásban – mutatja be nekünk a költő, olykor olyan teljes azonosulással, hogy szinte *in nomine altrius* írja meg a verset (Balassi, Berzsenyi, Arany, Kosztolányi – a Petőfi-versek egyben paródiák is), olykor csupán idézetekkel, felidézésekkel („intertextualitásként” – ha divatosan akarnék fogalmazni), átadva az olvasónak mindazt a hatást, ami a számára fontos elődöktől, a problémáknak általuk már korábbi megfogalmazásaiból érte („megelőzöttség”). Ebben a megidéző csokorban kitüntetett helye van Danténak, akivel az első személyű megfogalmazás okán, teljes szerepvállalás történik (bár az idézés nem pontos, inkább a felidéző, ráemlékező, utalásos a forma): „Egy nagy sötétlő erdőbe / érkeztem, nem olyan rég, talán az életem / útjának felén, mivel az igazi utat nem találtam”, s a felidézést variáltan megismétli akkor, amikor azonosulási szándékának tárgya változik: a szabadságot, az újjászületés képességét szimbolizáló, lezuhanó, majd ismét felszárnnyaló sas vonásait ölti magára (*Történet a Nagyúrnak*).

Kiemelt szerep jut József Attilának is a tőle vett idézetek, vendégszövegek alkalmazásával, bár az ő szavait jobban rejti, erősebben variálja, jobban a sajátjaihoz hasonlítja. A *Tavaszi jön, homályos versezet*-ben s *Tavaszi van, gyönyörű!* és a *Mikor az uccán átment a kedves* fiatakori versekből átemelt intarziák; *A Duna és a gőzösökben a Tavasz van, gyönyörű!* és a *Mikor az uccán...* darabkái keverednek, ily módon ez a két vers szorosan egymáshoz is tartozik. A két versben felhasznált vendégszövegek repetíciója variált: az azonosság és különbözőség így nemcsak a két költő szavai, hanem a József Attila-idézetek között is ott feszül.

Es külön figyelmet kell szentelni a hátsó regiszterben (nyilvánvalóan véletlenül) fel sem tűntetett Petri György megidezésének. Nemcsak azért, mert egy tőle vett sort – egy határozó erejéig variáltan – verscímmé emel és a verscímeket keretes szerkezetként megismétli (a repetitív keretalkotás formája ez) a vers záró sorában (*a napsütötte sávbán*), hanem főként azért, mert ez az átvett motívum konkrét helyszínből szimbolikussá nő fel Petrinél és Petőcznél egyaránt: a tisztaságnak azt a keskeny térszegmensét jelzi, amelyen egyedül, magányosan tartózkodik az ember – nem azért, mert olyan kicsiny a sáv, hanem azért, mert a hely által szimbolizált a Petri ill. Petőcz által igényelt tisztaság-fogalomnak, etikai követelménynek kevesen tesznek eleget. Petri verse (*Hogy elérjek a napsütötte sávig*) az életműben bekövetkezett markáns fordulat egyik reprezentatív példája: a költő első köteteiben a sötétség, a tél, a hideg voltak a számára otthonos közegek, irtózott a fénytől és a melegtől. Ez a vers sem a hőmérsékletigény megváltozásának jelzése, hanem az erkölcsi-teszt tisztaság követelménye, egy alvilági-pokoljáró, alantanszexuális élményből a felszínre, a világosságra menekülés reményének lehetőségére. „Hogy elérjek a napsütötte sávig, / hol drapp ruhám, fehér ingem világít, / csorba lépcsőkön föl a tisztaságig, / oda, hol szél zúg, felszíni tajték sistereg, / komoran feloldoz, közömbösen fenyeget, / émelygés lépcsői, fogyni nem akaró mínusz-emeletek, / nyári hajnal, kilencszázhatvanegy.” Petőcz napsütötte sávja kétszeresen is hasonlít Petriére: a Petritől vett címmel jelzett versben a *magányos* lét, a többiektől félrehúzódnak helye, keskeny, napsütötte csík az árnyékok között, másrészt vágy a tisztaság után, amely nem biztos, hogy együtt jár a csenddel és a nyugalommal. A lazaság, lazú-

lás, csendesség, nyugalom, elnyugvás az egyszerű polgárok állapota a Nagyúr hatalma alatt álló Ekbatánában, s a kérdés, hogy alattvalói közt járkálva, esetlegesen átvéve a felsorolt állapotokat, lesz-e (volt-e valaha is) birtokában a tisztaságnak? A *tisztaság* a vers kulcsszava: a napégette, harcos, fegyveres Ekbatánában szintén olyan lehetetlen, hogy a hatalom tisztának maradjon, mint az, hogy Petri feljusson az alantas létből a felvilág tiszta szigetére. Menekvés ez a keskeny, tiszta sáv mindkét költő számára. *(Lesz-e menekvésed?)*

A magány, az elkülönülés, az egyedüllét, a kivételes embereknek járó keskeny, tiszta sáv egy modulációja Seymour Glass képzeletbeli járdaszegélye, amelyen egymaga egyensúlyoz nyugalomban, biztonságban, fényben, miközben a környező világ sötétben lenni látszott: „Seymour pedig ott állt a járdaszegélyen, *velünk szemközt, a túlsó oldalon*, [az elkülönülés, a magány helye! kiem. Sz. E.] az úttest szegélyén egyensúlyozott, kezét bélelt kabátjának zsebébe dugva. *Mivel a fények mind mögötte gyúltak ki*, arca árnyékban volt, mintha elúszott volna az alkonyattal.” (Kiem. Sz. E. – *Néhány szó Seymour Glass versei elé*)

A lelki-erkölcsi tisztaság helye mindhárom költőnél a keskeny, napsütötte sáv, ahol az igény szintjüket, létezés módjukat követni nem képes világban magányosan, elkülönülten tartózkodnak.

*(Excursus vedégszövegre)*

Az intertextualitás modern elmélete szerint minden, valahol és valaha leírt szöveg része lehet az új, eredeti alkotásnak. Radnóti Sándor *Hamisítás* című könyvének vitás pontjait a magam számára – és csak az irodalmi alkotást alapul véve – úgy válaszolnám meg, hogy eredetinek tekintek minden olyan alkotást, amelyben az átvétel új koncepciónak van alávetve, bizonyító vagy inspiratív építőeleme egy új műnek, amelyből nem kiabál ki a hangja, nem hivatkozik idegenszerűségével. En új koncepciónak tartom az *ironikus idézést* is, hiszen a szerző ezzel egy korábbi elvet, elméletet, felfogást gúnyol ki, és pusztán az ironia, a gúny segítségével teremti meg az új, mert átértékelt koncepciót. (Képzőművészeti példán illusztrálva: Radnótival szemben eredeti alkotásnak tartom S. Dali bajszos *Mona Lisá*-ját, hiszen a szépséget tönkretévő, megkérdőjelező gesztusa szemben áll az érett reneszánsz egyre elvontabb szépségkultuszával.)

A saját koncepcióba átemelés ténye helyezi új megvilágításba Petőcznek azokat a vendégszövegeit, idézeteit, amelyek nem a „magas” művészetből kerültek a versek sorai közé. Köztes helyen áll a magasművészet és a szórakoztatóipar termékei között Szilágyi György: *Hanyas vagy?* című, méltán nagy sikert aratott monológja (én szívesen minősíteném szépirodalmi alkotásnak), amelynek „mi félszavakból is megértjük egymást” refrénjét nem idézi ugyan Petőcz, de a sorjázó feltételes módok és a rájuk adott feleletek szerkezetét igen: „ha azt mondom, new york, / azt mondom, / madison avenue...” A szövegfelidézés telitalálat, egyrészt mert a *new york*-ciklus egészének dikciója – szemben a kötet többi darabjával – a köznyelv stilisztikai szintjén folyik, ehhez is jól illik Szilágyi köznyelvi megszólalása. Másrészt a Szilágyi-szöveg alig rejtett érzelmességét is átveszi, átmenti Petőcz a saját versbe, amely érzelmesség gyökere mindkettejüknél a kollektivitás, a közös lét örömeiből ered.

*Közmondást* rejt a *Gugakeresztjeim*-vers: a „Mindenkinek megvan a maga keresztje” Petőcz modulációjában – egy sebhelyre alkalmazva –, így hangzik: „nekem is megvan a saját, / különbejártú gugakeresztjeim –”.

Társművészetbe kirándul a következő, igen-igen rejtett, alig felismerhető vendégszövegével, amelyre ráismerni csak a versritmus és a gondolatrítmus segítségével lehet. *A folyó partján* című versben így sóhajt a költő: „A víz, a víz, a drága víz”, s ha a dallamot nem kottázza is fölé, de – vízparton járva, s így legalább a helyszínrre utalva – mégis felidézi Bizet híres *Gyöngyhalászkok*-operájának nagyáriáját: „A gyöngy, a drága gyöngy...”

*Az idézetek és a személyiség kettős (vagy többszörös?) aspektusai*

Petőcz felidézéseivel, vendégszöveggént alkalmazott kölcsönzéseivel bizonyította, hogy a „megelőlegezettség” hangsúlyozása nála nem divathóbort, hanem jelzése annak, ki, mikor, milyen művével hatott rá úgy, hogy azt sajátjaként elfogadta, a szövegeket beépítette versébe ugyanúgy, mint a gondolatot és az érzést személyiségébe. Nem véletlenül foglalkoztatja őt – a fordításon túl – egy életrajz, egy pályakép felvázolásának igényével is Seymour Glass, akinek karakterét két, egymással teljesen ellentétes származási vonal határozta meg: félig ír származásával a keresztény, félig zsidó eredetével a zsidó identitástudatot hozta magával, sajátjaként ráépítve milderre az egyéni érdeklődésből tanulmányozott keleti ideológiákat és költészetet. Szemlátomást vonzza Petőczöt ez az összetett, tehetséges személyiség, mintha – megváltozott körülmények között – valami módon örököse volna habitusának: „Rövid életében *rejtélyes és rejtőzködő* alakja volt kora háborús Amerikájának.” (Kiem. Sz. E.) Hiszen kettőségeket, egymással ellentétes vonásokat önmagában is fölfedez Petőcz: madarak jellemzéséből véve a hasonlatot-analógiát (variált repetitív ismétlés: a madarak kettős aspektusú jellemzői a költő ellentétes jellemvonásaivá, egy aktívva és egy passzívva alakulnak): „*Törékenyen és sebzésre készen / figyelmezem erre a különös / merényletszövevényre*” (kiem. Sz. E. – *Törékenyen és sebzésre készen*).

A zene hangulati végleteiben is önmaga végleteire ismer; a dallam emelkedését és zuhanását, erőre kapását és elgyengülését annyira önmagával azonosnak érzi, hogy az először még külön lényegű dolgokat – a zene és a költő – csak birtokos viszonyba hozza egymással: „Ez az én üzenetem – mondod”, majd a két entitás (a zene és a költő) teljesen eggyé olvad, olyannyira, hogy a kettős aspektus, a személyiség kettős lényege már-már skizoid megfogalmazást nyer: „Önmagad üzenete vagy” (*Üzenet, b-moll*).

Egy átalakulásra képes, átmenetiségre hajlamos, bizonytalanságok között élő, vendégszövegeket, idézeteket használó, sokakhoz magát hasonlító (ad absudum: a zenével eggyé váló) költő személyiségét keressük. Van-e egyénisége, vagy felolvad követett példaképeiben?

A nagy egyéniségek jellemzésére a választ a legilletékesebb, Weöres Sándor adta meg: „Az egyéniség nem elhatározott karlendítések sorozata, nem önmagunk jellegzetessé csonkítása, hanem átlagfölötti, rendkívüli szellemi terrénumokra eljutás, szellemi szabadmozgás. Shakespeare és Goethe az egyéniségek, akik mindenkitől tanultak és mindenkihez hasonlítanak, nem pedig Hazafi Veral János, aki nem hasonlít senkire.” (W. S.: *Berczely A. Károly: Július*. Nyugat, 1919. I. 389–440.)

*A változatlan változatosság*

A költőelődök, példaképek szövegeit *mutatis mutandis* átvevő, elsajátító, magához hasonlító költő ezzel az eljárásával része az irodalom ősidőkben kezdődött folyamatának, ebben a folyamatban hasonlít és különbözik. De amiként kiveszi a részét a filo-

genesisből, hozzáadva a közöshöz saját egyéniségét, úgy részese saját ontogenezisének is. 1984-ben indult költői pályája a *Betűpiramis*-sal, azzal együtt (a gyermekkönyveket leszámítva) ez a tizedik verseskötete. Nagy utat tett meg az avantgard betűjátékoktól a formák (elsősorban a *szonett*) lebontásán, majd újra felépítésén keresztül mai hangjáig és formáig, de sosem tagadta meg korábbi önmagát. Annyira nem, hogy a *Medúza* összegzése mindannak, amit Petőcz saját költészetében értékesnek talál; összegzése anynyiban is, hogy teljes egészében is átvesz verseket korábbi köteteiből. Ezeknek a verseknek a megisméltése a *repetitív eljárásnak a legnagyobb egységben történő megvalósítása*. De variált repetitívként kell számontartanunk, mert a szöveggörnyezettől, az első fogalmazás óta eltelt időtől másféle jelentésárnyalatot kapnak a megisméltelt versek. A teljes versek megisméltésénél *kisebb egységek, a motívumok* megisméltése a legjellemzőbb. Csak néhány példát ragadok ki: az *Európa metaforájá*-ban a fő cselekmény a futás volt, annak minden szinonimáját mint variáltan ismétlődő elemet már ott alkalmazta a költő (futás, rohanás, szaladás stb.), valamint a futást kísérő *zihálás* szót. A *Medúza*-kötetben is hangsúlyos motívum a futás: „Gyönyörű most a futása” (*Orlando visszatér*); „nagyszerű futás” (*Könnyű, ismeretlen szívvel*); a *Kívül-tükreim*-ben a „Futásod, futásod” mellett megjelenik a gyors mozgást kísérő, kapkodó levegővétél: „Aztán meg: zihálásod –”. A *Medúza*-köteten belül is vannak motívumisméltések, ilyen pl. a *piros babák* több helyen felbukkanó, szívderítő (?), hiszen élettelenek képe, s a rájuk alkalmazott jelzők is vándorolnak versről versre („Milyen gyönyörű! Milyen nyugtalan!”) – *Piros babák dicsérete* ill. *Titkon és vágytalan*. Az *Európa metaforájá*-ban „bíbor-plüss díványon heverészve” fekszenek, „boldogan, plüss-takarón és gyönyörűen”, s a többi kötetbe, (a *Medúzá*-ba is) felvett *A mozdulatlan víziükör*-ben szintúgy. Ugyanebben a versben a domináló tiszta, keveretlen színek (piros, sárga, kék) az emberi környezet emberhez méltó színei, miként az *Európa metaforájá*-ban is.

A kötetben belül (és nem más kötetből továbbvitt visszatérő) szavak egyben szervező elvei is a kötetnek, emlékeztetnek a fő szerkezeti elem, a variált repetitív jelenlétére. „Magához ölel, magukhoz ölelnek” (*A játék, miként a foci is*) mozdulatai ismétlődnek a *Loiret templomá*-ban: „Szinte magukhoz ölelik, szinte szorítják magukhoz”; a *játék* körül forog a versbéli elmélkedés a *Zsugorodik a zsugori idő*-ben, erre következik *A játék, miként a foci is* című vers „játék”-os körforgása; a *szikla* a kapcsolatteremtő motívum a *Tengeri táj, holdfényben*-vers és az *Errefelé egy szikla* között; az *arc sziluettje* szintagma a *repetitív* jellemző fordulata, erre visszhangzik a *Tengeri táj, holdfényben* versben az „egy arc alig kivehető körvonalai”. Erőteljes felidézés, mert erőteljes maga a kép: „miként a vízpart, mely *becsomagol* hangtalan, és vigyázza léptedet” (*A „tényfékező-gép”...*) ill. „s vízre, mi *betakarna* engem, / s *magába foga*na”. (*A folyó partján*)

#### *Orlando, avagy a változatlan változatosság*

A repetitív lényeg – eddigi elemzéseink szerint – a nyugalom, a biztonság keresése úgy, hogy az ne legyen megkövesedett változatlan. Legyen megőrizve megújítás, a *mutatis mutandis* poétikai értelmezése, a szöveg minden szintjén. Változzék a kötet összetétele, de ismétlődjenek benne a korábbi versek, új összefüggésbe ágyazva. Ismétlődjenek sorok, új tartalmakhoz alkalmazva. Ismétlődjenek a szavak, megváltozott sorrendben, megváltoztatott grammatikai funkcióban – az új közléshez simítva. Maradjanak meg az öröklött versformák, de elemeikre lebontva és újra felépítve (a legteljesebb formaátalakítást Petőcz a *szonetten* végezte el, amíg eljutott a „zárójelversig”),

a *Medúza*-ban is többféle szonettet találunk: a *Kezében virágcsokor* csak strófászerkezetében szonett, de sem a sorok szótagszámában, sem rímtelenségében nem azonos a szabályos szonettel; a *Kosztolányi* ugyancsak szabálytalan sorokból áll; *A kiáltás* című szonett csak strófászerkezetében az, sem a sorok szótagszáma, sem a rímszerkezet nem emlékeztetnek a szonettre, ám a vers mégis megőrzi valamit a szonett lényegéből: a négy-soros és a háromsoros szakaszok tartalmi ellentétben állnak egymással. Míg ugyanis a *quartinákban* egy időbeli megelőlegezettség („még ... előtt”) és elvont főnevek tagadása sorakozik (*igétlenül*, tehát *időtlenül*), addig a *terzinákban* a *még* időhatározót a *már* időhatározószó váltja fel, az igétlenséget felszólító módú igék változtatják mozgékonyra (*Legyen, legyen*), s végül a tagadások után konkrét felszólítás, akaratlagosság áll („de felriasztó kiáltás legyen”) s a mozdulatlanból mozgóvá változás egy Tandori-replikával zárul („semmi némaság, / csak ahogy lerogy — / *utána*: csendesség, nagyon.”).

Japán szonettje jellegzetes magyar sorokból, felező hatosokból áll; szonett ugyan, de a *haiku* tartalmi jegyeivel (misztikus-jelképes halálvers): „Napokat hevertem / késsen a halálra, / s rettent *valami más*.” A haiku tartalmi és formai jegyeit egyaránt megőrizve fordítja Seymour Glass haikuját, a *Távoli vers*-et, amelyben ott az eredeti haikuban elengedhetetlen évszak-szó és a táj mögött lappangó misztikus tartalom: „Hideg éjszaka. / Magasló fenyőcsúcsok: / megsápaszt a Hold.”

A *new york*-ciklus egészen új hangvételéről, világlátásról már esett szó a két világhoz tartozás, otthonosság-idegenség, átmenetiség gondolkörében. Ehhez az új hanghoz Petőcz nála szokatlan formát választott: az egy vers = egy gondolat elvét, amelyben az egy mondatot egy gondolat közben kezdődő belső monológ indítja, és a gondolat nem is ér véget a verszárlatban, inkább valamiféle továbbgondolásra készítő, frapáns megfogalmazást tartalmaz.

Petőcz, a hajdani posztmodern fenegyerek, azért őriz még valamit egykori tréfacsináló énjéből is: a posztmodern szófacsarásokat idézi egyik legfontosabb, legtartalmasabb versének címe, *A „tényfékező-gép elmozdulása*.

A költő pontosan tudja, mit írt és ír, tisztában van céljaival és eredményeivel. Nem véletlenül állítja oda könyve élére mottóul a Virginia Woolftól vett idézetet: „Korának gyermeke volt, s mégis megmaradt önmagának.” Ezt a látszólagos ellentétet, pontosabban dialektikát, kettős aspektusú lényegét őrzí a kötet egésze a variált repetitívnek mint a kettős lényegűség, a dialektika stilisztikai megvalósításának segítségével mind mikrostruktúrájában (variált szóismétlések, sorváltozatok, motívum-utalások), mind makrostruktúrájában (kötetszerkezet, beépülés az életműbe).

Petőcz a megújítva megőrzés útjára lépett, ezt valósítja meg a szereplírával, formátvételekkel – megújításokkal, önmaga újra és újra értelmezésével. Ennek a változatlanul változó, mozdulatlanságában elmozduló, azonos és különböző, önmagában ellentéteket hordozó és kibékítő, nőből férfivá, férfiből nővé alakuló, mindezt átmenetiségében, fejlődésében látó és láttató képességnek a lehető leghatározottabban megtalált szimbóluma, sőt több (mert az emberiség történetén végigvonuló emberi lényeg megtestesítése): mitológemája az Orlando-figura. Szakadatlan (és akaratunkon kívül történő) változásainkban a keresett és vágyott biztonság, állandóság – vagy, ha tetszik: az ismétlődőnek, állandóságukban nyomasztónak érzett jelenségek megkövesedése elleni lázadás.