

Tanulmány

BORBÉLY ANDRÁS

Ismétlés és végtelen

PETŐCZ ANDRÁS KÖSZÖNTÉSE



I.

A neoavantgárdnak mint irodalomtörténeti korszaknak, s mint szövegalkotási eljárások együttesének a kutatása manapság elég nagy népszerűségnek örvend ahhoz, hogy nehéz legyen túl sok újat mondani róla. Tudni véljük, „hogy az egész (’jel és kiáltás’) neoavantgárd, az egész ’68 üzenete erről, az üres, felszabadult terek láttán érzett öröm kinyilvánításáról szól”¹, továbbá hogy „a neoavantgárd irodalmi mű esetében csaknem mindig jelentéskioltásról van szó, akár Erdély *Marlyi téziseinek* szintaktikai és szemantikai értelmében, akár a Szabolcsi által ’kiáltás’ jellegűnek nevezett művek pragmatikai értelmében”², ahogyan azt is, hogy „a neoavantgárd nélkül nincs meg a posztmodern.”³ Mindezek a tételék az utólagosság viszonylagos biztonságából ugyanakkor nem biztos, hogy valóban képesek igazságot szolgáltatni olyan műveknek, amelyeknek a maguk korában semmilyen kritikai visszhangjuk nem volt, sőt betiltásnak „örvendtek”, s ezzel nem a jóvátétel lehetőségéről szóló önsajnáltság hangját akarom fölidézni, hanem az avantgárdnak arra a funkcionális meghatározottságára utalni, hogy megnyilvánulása adott kulturális vagy társadalmi körülményekhez van kötve, s hogy nem képes hosszú távon stabilizálódni és kánonbeli pozíciót szerezni.

Az avantgárd létformája, számomra legalábbis úgy tűnik, nem a folytonosság, hanem az ismétlődés. Igaz, hogy kimutatható némi folytonosság a klasszikus avantgárd és a neoavantgárd között, de a különbségek legalább annyira számottevők, mint a hasonlóságok (a neoavantgárd például nélkülözi a klasszikus avantgárd aktivizmusát, messianizmusát és kollektivitását, ehelyett a már említett jelentéskioltás általi térnyerésre összpontosít). Emellett mindkét típusú avantgárd legfontosabb eredményei egyikének szokás tekinteni a modernitásra, illetve a posztmodernre gyakorolt pozitív hatását, ahelyett, hogy önértékük miatt dicsérenék. Lehetséges, hogy mindez az avantgárd háttérbe szorított, tiltott és meg nem értett pozíciójából fakadt, de ugyanígy lehetségesnek gondolom, hogy az avantgárd eleve olyan mozgásként ragadható meg, amely offenzíven viselkedik ugyan az aktuális normákkal szemben, de nem akar kánonként stabilizálódni, mert akkor a lényegét veszítené el. Nem egyszerűen arról lehet szó, hogy az avantgárd magát mindig ellenidentitás-

¹ Deréky Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom*, in: *Né/Ma?*, *Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció, 2004, 11–38, 34.

² i. m., uo., 36.

³ Kukorelly Endre, *666 999*, in: *Né/Ma?*, id. kiad, 315–347.

ként határozza meg, hanem hogy olyan gondolkodásmód a sajátja, amely eleve nem fér össze a folytonosság elvével, még akkor sem, ha bizonyos hagyományokat megpróbál integrálni. Az avantgárd ilyenformán mindig valami más *mellett* jelenik meg, és nem tud vagy nem akar egy korszak egyedüli hangjaként beszélni.

Egy némileg jogosulatlan, de talán szemléletes analógiával élve az avantgárd a mítosz-recepció Blumenberg által leírt formájához hasonlítható: „A mítosz nem az abszolútum felé tart, hanem a vallást és a metafizikát meghatározó kategóriákkal ellentétes irányba.”⁴ A mítosz, akárcsak az avantgárd, az a szekvenciálisan jelenlévő igyekezet, hogy helyet csináljon az „igazhitűség” vagy az „igazi költészet” metafizikus szigorával szemben. Ennek egyik leghatékonyabb eszköze a variációs ismétlés, amely az egyetlen igaz történelemmel szemben történetek és variációk sokaságát tudja előállítani. Míg a történelemben soha nem lehetséges ugyanannak újbóli megismételhetősége, mivel a régi mindig új kontextusban kerül elő, addig a történeteknek és a variációknak éppen az a logikája, hogy az alapsémától való legszélsőségesebb eltávolodás esetén is felismerhető lesz benne az alapminta. Míg egy posztmodern szerepvers, amely valamely régebbi költő vagy hagyomány hangján szólal meg, mindig újra kívánja kontextualizálni a régit, addig egy neoavantgárd variáció *ugyanazt* akarja elismételni a lehető legváltozatosabb formákban. Leegyszerűsítően fogalmazva: a posztmodern a hagyományt kontextusnak nevezi, a neoavantgárd ezzel szemben sémának:

amiként kezdtem, mindvégig azt csinálom,
fölsóhajt csendesen, föl-föl az égig, a fohászom,
amiként a bárány, ha elsikoltja magát,
félénken teszi, nehogy zavarjon bárkit is,
miként a bárány, ha elkiáltja magát

(ZÁRÓJELVERS OP. 51)

...jaj, látod, készen van ez a
vers, kész, kész, kész, miként egy váratlan
mozdulat, jaj, mondom, remegés jár át

(ZÁRÓJELVERS OP. 61.)

Nem arról van szó, persze, hogy az új kontextus nem teszi lehetővé Pilinszky János és József Attila sorainak újrakontextualizálását (is), mégis inkább az eredeti szöveg saját kontextusát akarja kibontani: az első esetben a Pilinszkyre jellemző bibliai környezet, a második esetben pedig a dadogás túlfokozása, ismétlése, redundás elemekkel való kitöltése által. A kanonikus szöveghez való viszony itt még kötelező érvennyel mutatkozik meg, az ismétlés kényszere ugyanakkor már összefonódik a variálhatóság örömeivel, amelynek révén helyet teremt a tömbösödéssre hajlamos hagyományban, s a kanonikus szöveg megismételhetetlenségét a variációs ismétlés révén kívánja megszüntetni. A variációs ismétlés ezért radikálisabban viszonyul a hagyományhoz, mint a posztmodern újrakontextualizálás, mivel tagadja annak egyszerűségét. Ezzel szemben egy új kontextus teremtése már egy

⁴ Blumenberg, Hans, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje*, in: uő., *Hajótörés nézővel, Metaforológiai tanulmányok*, Budapest, Atlantisz, 2006, ford. Király Edit, 105–197, 126.

hagyomány tekintélyének és befejezettségének, tehát megismételhetetlenségének elismerése jegyében történik.

Ha az ilyen típusú neoavantgárd „helycsinálást” a posztmodern előtörténeteként értjük, amint az irodalmi hermeneutika módszertana szerint ez szokásban van, akkor itt semmi másról nincs szó, mint hogy a neoavantgárd történeti funkciója a jelen horizontjából pusztán az, hogy utat készít a posztmodernnek a modernitás szövegeinek képlékeny kezeléséhez. Látnunk kell azonban azt is, hogy az ismétlés egészen más időfelfogást implikál a hagyomány történetéhez való viszonyban, mint az újrakontextualizálás. A variációs szöveg ugyanazt akarja ismételni máshogyan, tehát körkörös idővel van dolgunk, míg a posztmodernben a régi szerep és nyelv újra fölvétele éppen arra szolgál, hogy a régi hang jelenbeli idegensége révén fölhívja a figyelmet a két korszak közti időbeli distanciára. A hagyománnyal itt egy differenciált viszony („elkülönböződés”?) tétéleződik, nem pedig ismétlés. Az avantgárd szöveg ezzel szemben meditatív jellegű, mivel ismétlései azon túl, hogy az olvasó figyelmét a „jelentettről a jelentőre” helyezik át⁵, egy „mát”, vagy egy „mostot”, egy meditatív pontszituációt akarnak kirajzolni. Maga Petőcz András így ír erről Eric Satie *Bosszantások* című zeneművének meghallgatása kapcsán: „...hullámozása monoton és változatos, de mindenekelőtt ősi és/mert természetes. Meditáció és minimal-art: ezen a fesztiválon értettem meg ezek jelentőségét. (...) Ettől az időtől jelenik meg az én munkáimban is a repetíciós-meditációs technika. Önmagamhoz akarok eljutni, ha megpróbálok egyetlen szó, egyetlen motívum ismétlésével koncentrálni: önmagamra. (...) Nem 'kiabálni', 'polgárpukkasztani' akartam. Csak jelen lenni. Miként a tenger.”⁶

Mítosz és avantgárd összefüggése tehát az ismétlésben ragadható meg, provokatív és újító jellege így éppenséggel konzervativizmusában rejlik. Az a körkörös időfelfogás, ami a mítosznak sajátja ugyanakkor a mítosz hétköznapi értelmével szemben mítosztalanításként mutatkozik meg: „A mitológia úgy beszél el tárgyát, mint amit magunk mögött hagytunk. (...) Alighanem ez az értelme annak, hogy Arisztotelész a tragédiát *katharsisz pathematónként* definiálja, azaz a rettegés és együttérzés érzületeinek felszabadító megtapasztalásaként...”⁷ Az ismétlés tehát az elbeszélhetőség, vagy az elbeszélhetőség által felszabadított és legyőzött trauma szinonimájaként értendő. Logikája nem azon a linearitáson alapszik, amelynek jegyében az újnak szükségszerűen jobbnak, legalábbis érvényesebbnek is kell lennie a régihez képest, s ezért az új mindig le kell hogy győzze a régit, hiszen az ismétlés nem megszünteti az ismételtet, hanem megsokszorozza. Éppen Petőcz zárójelverseinek többszörös műfaji, zenei kódoltságára, amely a szonettól a zsoltár vagy az ima repetíciós-variációs, mantraszerű technikáig, illetve a zenei megtöbbszörözés módzataiig terjed, érvényesíthetők a mítoszlól írottak: „A mitológiai hagyomány, úgy tűnik, a variációra s a kiinduló állomány ebben manifesztálódó kimeríthetetlenségére épül, amiképpen a zenei variációk témáját is az jellemzi, hogy a felismerhetőség végső határáig változtatható.”⁸ Folytatva a már idézett *ZÁRÓJELVERS OP. 51.*-et:

⁵ Szegedy-Maszák Mihály, *Az ismétlődés mint a művészi anyag formává rendeződésének elve*, in: *uő, Világkép és stílus, Történeti-poétikai tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1980, 367–465, 371.

⁶ Petőcz András, *Happy new steps!*, in: *uő, Idegenként, Európában. Esszék, prózák, kritikák*, Budapest, Orpheusz, 1997, 187–188.

⁷ Blumenberg, i. m., 115.

⁸ Blumenberg, i. m., 122.

– – – csendes vizekhez terelgetsz engem,
zöldellő réteken nyugtatgatsz engem,
nem, nem, nem menekülök előled, Uram,
ebben a nagy-nagy némaságban nem futok előled,
nem futok előled ebben a zavarodottságban – – –

(ZÁRÓJELVERS OP. 51)

A neoavantgárd itt mintegy megoldja a hagyomány nyelvét, elbeszélhetővé teszi azt, amit ez a folyamatosan az elhallgatás felé tartó költészet, a Pilinszkyé, legtöbbször kimondhatatlanként, vagy a kimondhatatlanság mítoszaként próbál artikulálni. Ebben rejlik a neoavantgárd mítosztalanítás: számára nincsen ilyen értelemben kimondhatatlan, mivel a mítosz valójában a körkörös időn, a minden zárványt, traumát, betegséget, halált és némaságot feloldó, mindent újramondó zenei kísérletekben való elbeszélhetőségnek a lehetőségén alapszik⁹. De az avantgárd mint a mítosz hatékonyságával rendelkező „szabadítás” nincsen mindig jelen, hanem, miként belső struktúrája, ugyanúgy időbeli létmódja is az ismétlés és a visszatérés, nem egy *azonosnak*, hanem egy *ugyanaznak* a visszatérése. Ezért kellett Petőcz Andrásnak is szembenéznie a neoavantgárd eltűnésével, és újrapozícionálnia költészetét egy már magabiztos, magát a neoavantgárdon túlinak gondoló posztmodern közegben¹⁰.

II.

Petőcz András most megjelent, válogatott és új verseket tartalmazó kötete amellel, hogy a klasszikusoknak kijáró igényességet ígéri a könyv formátuma tekintetében, továbbá egy arc lenyomatát, tehát a több mint húsz kötetrel rendelkező, most ötvenéves szerző lehetséges arcának lenyomatát ígéri¹¹, kiváló terepe lehet a neoavantgárd és a posztmodern szövegalkotási módozatok körüli vizsgálódásnak. Az arc felismerhetőségére, identikusságára, tudjuk, szintén valamifajta ismétlődés, újrafelismerés képezhet alapot: elismételni, újra kiadni verseket, hogy megszülessen az arc, szintén ismétlődés, noha a kötet szerkesztési elvei alapján újrakontextualizálódhat az életmű. Az életmű újraértelmezési kísérlete többek között – látszólag – éppen a korai „kiáltó és jeltípusú”, illetve a variációs ismétlés technikáit feltűnően alkalmazó szövegek hiányában ragadható meg. Az ismétlés azonban fogalmi szinten, sőt úgy tűnik, nagyobb reflektáltsággal épül be a kötet szövegeibe, ugyanakkor új értelmezési kontextusokkal is bővíthető, akár már a kötet nyitó szövegében: „Ma *ismét* erő és bizonyosság. / A levegő mozdulatlanságában / Egy arc jól ki-

⁹ A Petőcz-recepció nyelvhasználatában (igaz, csak ott) megjelenik a mítoszra való hivatkozás, épp a zárójelversek kapcsán írja Fráter Zoltán: e versek alkotója „olyan *lény* csupán, akinek megmaradt az Egyetlen Lépés lehetősége: a visszatérés ütemekhez és révülethez, varázslathoz és csodához, a sámán bűvölő hatalmához, a táltos erejéhez, amely a legkisebb esély, s mégis elemi feltétel a menekülő embercsoport, a *horda* szabad társulássá válásához.” Idézi: Vilcsek Béla, *Petőcz András*, Pozsony, Kalligram, 2001, 96. A kijelentés etnológiai hitelessége most nem számít, pusztán a szóhasználatban megjelenő mítoszi kontextualizálás.

¹⁰ Ezekről a problémákról l. Vilcsek, i. m., 109–148.

¹¹ Petőcz András, *Az idegen arc születése, Válogatott és új versek (1980–2008)*, Palatinus, 2009, szerk. Dobás Kata.

vehető korvonalai. / Bizonyosság és bizonytalanság” (*Az idegen*)¹². Ennek az első versnek is fölírható az általában megszokottnál redundánsabb ismétlésszerkezete, az idézett első strófa a szonettformát árnyékként idéző vers további strófaiban így alakul (a betűk nagyjából egy sornak vagy sorvariációnak felelnek meg, kiemelve az ismétlődő elemeket):

1. strófa: A – B – C – D
2. strófa: **B** – C – E – F
3. strófa: C – G – H
4. strófa: **G/H** – C – C

Két lappal később, a *Vissza a tengerhez* című ciklus nyitóversében újra tematizálódik az ismétlés: „A tengerhez kell majd *visszatérni*, / Hogy megint lélegzet legyen. / Legyen lélegzet – suttogom magamban, / És nézem a tengert – a hullámokat” (*Vissza a tengerhez*)¹³.

Az ismétlés technikájának és a tenger képzetének az összekapcsolása nem kifejezetten új elem az életműben, lásd az 1994-es *A tenger dicsérete* című, szintén válogatott és új verseket tartalmazó kötetet, amely tehát szintén a tenger hullámozását hozza játékba mint a szövegalkotás metapoétikai alakzatát, ugyanakkor például a zárójelversek hangos olvasása is a beszédnek valamilyen hullámozását idézi elő. A tenger hullámozása a kötet első ciklusában több szövegben is önértelmező alakzatként jelenik meg. Az ismétlés mint technika a tenger hullámozását imitálva ígéri a jellegzetesen az ismétlés technikájával dolgozó költői hang kihallgathatóságát, az arc születését: „...A vitorlánhajó 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 beszélői hang és az arc ugyanakkor egymással ellentétesen fejtik ki hatásukat: míg az arc identitást ígér, addig a hang felhők mögé rejtve (nem) mutatja az arcot, ahogyan a következő idézetben is egy arc nélküli hang helyettesíti az arcot: „Valaki itt van, helyettem beszél: / rég ismerője / a halálnak.” (*És akkor csend lesz*). Sőt a hang sírfeliratként, az arcot viselő én halálaként ígéri magát ugyanebben a költeményben: „Márványtáblát gyürok, és kivések, / Hogy elfődjé végre / arcomat.”

A *Hajnali csoda* tengerparti jelenetének beszélője a „jókedvű isten” által partra vetett almákat az „almaszemek” metaforában gyűjti össze, aki pedig összeszedi, „Siet a termés betakarításával, nehogy elvegyék tőle, ami az övé”. Hogy az „almaszemek” a parton egy isten ajándékai és egyszerre a megajándékozott sajátjai, megint csak az identitás (arc) és a látvány (tenger) kölcsönös függésére, és fölcserélhetőségüknek végtelen játéka utalhat, a két „felület” összecsúszását az *Álom, Montpellier*-ben című szöveg kétértelmű nyitómondata szemlélteti a leghatásosabban: „Szemben a tenger”, amely mondat egyszerre nevezi meg a szemlélő és a látvány közti térbeli távolságot, illetve ennek ellentétét, a szem és a látvány egybeesését.

Az arc megképződése az írás gesztusában, illetve az írás gesztusának tengert másoló jellege, az írásnak a tenger látványától való fertőzöttsége a *Tenger dicsérete* című szövegben mutatkozik meg a legnyilvánvalóbban, ahol a tenger rendre a papír, a papír a tenger helyettesítőjévé válik: „a mozdulat könnyed / ívét, a jókedvű, / nyugodt szaladást / a papír

¹² Kiemelés tőlem: B. A.

¹³ Kiemelés tőle: B. A.

végtelen // hullámzó felületén, simaságán-fehérségén, / hagyod, mikéntha / szaladnál tengeren”; „sirályok, albatroszok / és egyéb madarak / vijjogását-sivítását, // repülését és siklását / nézed: könnyedségüket, / papírjaikon-szaladásukat, és irigyled őket”. A vers végkicsengése („A tengert nem lehet / kimondani”), illetve a következő szöveg (*Egy fogalom megközelítése*) enigmatikus sorai („Láttam a tengert: hatalmas vagyok”, majd: „Láttam a tengert: végtelen vagyok.”) már egy véleményem szerint bonyolultabb kérdéshez vezethetnek át. A tenger hullámzásának, a látványnak a leírhatatlanságát a hullámzóan ismétlődő-variatív technikával kompenzáló írásmód, amely egyrészt a leírhatatlanság, az élmény kimondhatatlanságának traumáját egy magasabb szintű ok tételezésével végül megoldhatónak véli („Nézd a madarakat! / Ők tudják, mi végre, / mi célból röpködnek / itt, ki az, ki hívta // őket, és ki az, ki / szépségük multán / elmúlásukról is / gyöngöden gondoskodik.”), illetve az én traumáját a nyelv gépiességében nem fölszámoló, hanem önmagát hatalmasnak és végtelennek állító tudat önkinyilatkozása egy – az arcrongálás posztmodernnek mondható eszméjének jelenléte ellenére – a posztmodernről eléggé távoli analógia fölsvillantását teszi lehetővé. Ismeretes, hogy Immanuel Kant a dinamikus fenséges kategóriájának meghatározásakor éppen a tenger látványát állítja példaként elénk, mivel a tenger látványa érzékeltetheti az érzéki világ végtelenségét, amellyel szemben a képzelőerőnek – mivel a végtelent képként maga sem tudja előállítani – szükségyszerűen el kell buknia, és tételezni kell egy érzékfeletti képességet¹⁴. A fenséges érzését először az „életerők” gátoltsága, elakadása jellemzi, majd az erre következő érzelmi túláradás, amely ugyanakkor már nem a tenger látványának szól, hanem a szubjektum azon felismerésének, hogy önmagában birtokolja a fenséges eszméjét, amit viszont az érzékek fölötti képességének köszönhet. A kanti leírás során ugyanakkor megfigyelhető, hogy a dinamikus fenséges élménye a befogadót az esztétikai élvezettől a képzelőerőhöz (tehát az esztétikaihoz) képest magasabb rendű ész, vagyis az eszmék területére utalja, s mindez azért történik így, mivel a végtelenséget esetleg csak *elgondolni* lehet, *elképzelni* azonban semmiképpen, tehát a gondolat e tekintetben többre képes, mint a képzelet. Ez az a folyamat, amelynek során végül a végtelenség eszméje révén, az érzékitől és az elképzelhetőtől az etikai és az eszmei felé való átmenet során a tudat deduktívan eljuthat az érzékek fölötti eszméjéhez, s ahogyan a passzus végső megjegyzéseiből kitűnik: Isten fenségének megismeréséhez.

A kanti leírás ugyanakkor talán azt is megmutathatja – már ha a Petőcz szövegeiből kiolvasható végtelenség-eszme, amely a tenger hullámzásának fölemelő hatásáról tanúsodik a versekben, illetve a dinamikus fenséges leírásának összevetése nem teljesen elhibázott –, hogy az érzéki világ végtelenségének tapasztalata miért nem az élmény végső kimondhatatlanságának, és a nyelv gépiességére való ráhagyatkozás (az ismétlődés technikájának ehhez veszélyesen közel álló) gyakorlatába torkollik, ahogyan egyébként a szintén neoavantgárd kötődésű Kukorelly Endre *Mire jó a tenger* című versében¹⁵. Kant szerint

¹⁴ „Ahhoz ellenben, hogy mégis képesek legyünk az adott végtelent ellentmondás nélkül akár csak el is gondolni, olyan képességet kell az emberi lélekben megkövetelnünk, amely maga is érzékfeletti.” Kant, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, Budapest, Akadémiai, 1979, ford. Hermann István, 220.

¹⁵ Kukorelly versének elemzését, kitérővel Kantra vő. Kulcsár-Szabó Zoltán, *A tautológia fenyegetése* (Kukorelly Endre), in: uő: *Metapoétika*, Pozsony. Kalligram, 2007, 418–430.

ugyanis a fenséges érzése esetén „a képzelőerő és az ész teremtik meg a lelkierők szubjektív célszerűségét: nevezetesen azt az érzést, hogy tiszta, önálló eszünk van, vagyis rendelkezünk a nagyságbecslésnek olyan képességével, melynek kiválóságát semmi sem teheti szemléletesebbé, mint annak a képességnek az elégtelensége, amely maga is határtalan az (érzéki tárgyak) nagyságának ábrázolásában”¹⁶. A végtelen, azaz a számszerűen nem megragadható, illetve az a „regresszus, amely az időfeltételt a képzelőerő progresszusaiban megszünteti és az *egyidejűséget* teszi szemléletessé”¹⁷, mintegy rátamad ugyan a szubjektumra és nemtetszést vált ki belőle, ugyanakkor a szubjektum fölébe kerekedhetik ennek a hatalomnak, amennyiben saját magában föl képes szítani a végtelen eszméjét, és ezt az eszmét szembe tudja állítani az érzéki végtelennel. Amennyiben ez így van, akkor a tengerről szóló szövegek, amelyek rendre a tenger és a papír, az írás és a vízen való járás („hagyod, mikéntha /szaladnál tengeren, // lábad hullámokon / tapod, hullámcsúcsokon” /*A tenger dicsérete*/) párhuzamai szerint építkeznek, azt a szakadékat mutatják meg, amely az ábrázolhatóság (képzelőerő) és elgondolhatóság (ész) képessége között tátong, méghozzá úgy, hogy ezt a szakadékat a beszélő képes áthidalni. Erre utal a vízen járás csodaszerű képe, az objektív és értelemmel elvileg nem rendelkező élővilágba valamilyen értelemnek a posztulálása („Nézd a madarakat! / Ők tudják...”), amely itt nem csak megismerés, hanem a végtelennel szembeni kicsiség, illetve a nyelvvel szembeni kétely traumájának egyfajta transzcendentális feloldására utal, akárcsak a „hatalmas vagyok” emphatikus kitétel, annak jegyében, hogy van egy emberen túli értelem, amely arra is kínál magyarázatot, amire az ember nem (pl. a madarak repülésének értelmére).

A beszélő én ilyen stabilizálódása azonban nem írható vissza problémátlanul a kötet további szövegeibe is, s ez a tény inkább egyfajta kettős játékra enged következtetni, mely szerint ez a beszélő éppen saját pozíciójának reflektálatlan stabilitása és a nyelv grammatikalitásának gépiessége közötti határvonalon, egyik paradigmához sem igazodva kíván berendezkedni, amiből az következik, hogy szövegszerűen is többszörösen reflektálnia kell a problémát: „Visszatér-e, ki visszatér, / aki egyszer már messzire ment? / Beszélj velem, s nem tudhatod, / hogy kint van-e még, / vagy itt van, idebent... // Félrecsúsztott a szemfedő, / visszatérni már nem lehet. / *Ha jövök is, nem én jövök*” (Nem én jövök). Az én-pozíció meghatározhatóságának kérdésessége a *Talán az lesz a haza* című szövegben a nyelvi készlet rongáltságában is megmutatkozik: „Abban a nagy-nagy szomorúságban, ami / mostanság körülöleli, abban a hidegben, / ami itt, a térben, ha van neki *tér*, ha van neki *itt*. // ...Szép a hó, / ahogy hullik a térben, egyre több hóhullás, / *a gyalog fáz*, miközben siet, a hóban, remeg.” A *Hárman vagyok* pedig szinte elméleti pontossággal írja körül az én létesülésének grammatikai gépiességét és a pragmatikai alany funkciójának háttérbe szorítását: „*Ülök itt hárman*: a gép, a szöveg, és saját tétova önnön magam.”¹⁸ A saját beszélői pozícióját stabilizálni nem tudó, de ebbe bele nem nyugvó beszélői arc fikciója lehet tehát az a sajátosság, amely – legalábbis e kötet olvasástapasztalatát illetően – Petőcz András posztmodern korszakának költői törekvéseit jellemzi.

Ez a bele nem nyugvás jelenik meg azoknál a szövegeknél is, amelyeknek olvasási tapasztalatát – a neoavantgárd (kiáltó) társadalmiságától ugyan eltérő módon – éppen

¹⁶ Kant, i. m., 221.

¹⁷ Kant, i. m., 224.

¹⁸ Mindegyik idézetnél kiemelések az eredetiben.

a társadalmi referencializálhatóság jellemzi: „*túlzottan zsigeri a gyűlölködés... / kivándorol végleg az isten, / az ismert világotató, / vidéki ország, / suttogja magában, / tőled megszűre menni, jó.*” A grammatikai gépiesség ellenpontozásaként értelmezhető az is, amikor egy közhelyszerű megfogalmazásba (hiszen a közhely nyilvánvalóan a nyelv gépiességének egyik leghétköznapibb tapasztalata) mintegy bevésődik a közhely értelmének, illetve a gépiességnek az ellentéte is: „és alszik mind, akinek kezéhez *tisztaság* tapad.”¹⁹ A kötet címében is megjelenő idegenség problémája ugyanakkor – tovább szaporítva a kötetben a referencializáló-társadalmi olvasatok lehetőségét – egyfajta összeurópai kontextusban értelmeződik az európai, illetve amerikai utazások, helyszínek, szereplők földidézése révén. Ennek legösszetettebb megfogalmazása ez: „ismeretlen nyelveket hallgatok, / és minden nagyon, / nagyon ismerős” (*Európa rádió, éjszaka*). Egy tágabb, afféle „kulturkritikai” szempontú elemzés a kötetnek ebből a rétegből egy olyan üzenetet is kiolvashatna talán, mely szerint az „európai idegenség” érzése éppen abból fakad, hogy Európa homogenizálódik, s ez a „minden mindenhol ismerős” érzése megfosztja az európai utazót attól, hogy bárhol, akár saját otthonában is, otthon érezze magát. A jelszóródás és a társadalmiság problémája továbbá látványosan össze is fonódik az *Egyetlen egy* című szövegben: „önmagam szét nem szórhatom; / nem mondhatom, hogy *egy / meg egy meg egy meg egy, / nincsen rá semmi alkalom, / hogy sok magamból összeszedj, / akármennyire törekedj, / valamiféle tömeget, / amelyik tán kivonulva / utcán jelszókat dúdolna*”, amely egyszerre mondja ki az én kognitív intencionalitásának közölhetetlenségét („magányom meg nem oszthatom”), illetve az én egyszeri, megismételhetetlen individualitását („Egyetlen egy vagyok, *egyetlen egy*”).

Mindez arról tanúskodik, hogy Petőcz András, alkalmazkodva a posztmodern szövegalkotási eljárások, és a „posztmodern állapot” egzisztenciális feltételei által implikált problémákhoz, nem azok követőjeként gondolkodik, hanem önálló utakon járva keresi az ezekre adható poétikai és egzisztenciális válaszokat, legalábbis igyekszik megfogalmazni a maga individuális kérdéseit. S mindeközben a neoavantgárd korszak pozitív fölőslegét is szállítja a kötet, az elköteleződést a jelenlét és egy lehetséges „világrendezési terv” akarása irányába, a kultúra hulladékából kiemelkedő arc fölismertetővé írása irányába:

*mítosz leszek talán,
történet, ha épp,
az lehet a legtöbb,
hogy nem csak hulladék,*

(Az utolsó üzenet)

¹⁹ Kiemelés tőle: B. A.