

G. KOMORÓCZY EMŐKE

A szemiotikai tendenciák kiteljesedése Petőcz András költészetében*

A pályakezdő Petőcz András alig-huszonévesen, már 1981-ben benyújtotta első kötetét (*Betűpiramis*) a Móra Kiadónál, ahol a fiatal költők viszonylag hamar szóhoz juthattak a Kozmosz Könyvek sorozatban. Azonban szokatlan hangvétele és „gyanús” formakísérletei miatt egyre halogatták könyve kiadását, így az végül is csak 1984-ben jelenhetett meg, egyidejűleg *Önéletrajzi kísérletek - Válogatás a költő hagyatékából* című könyvével (Szépirodalmi Kiadó). Petőcz ekkorra már ismert költőnek és irodalomszervezőnek számított; írásai többsége időközben különböző folyóiratokban és antológiákban napvilágot látott. Érdekes mégis, hogy a két kötet - mind életérzésben, mind a formálásmód tekintetében - szerves egységet alkot. Ezért a kettőt együtt, egymást kiegészítő s egymásra ráfelelő műként vizsgálom. Mindkettő a kassági avantgárd örökség századvégi újraeledésének érdekes dokumentuma; ugyanakkor szorosan kapcsolódik a Magyar Műhely - szintén a Kassák-hagyományból kiinduló - szemiotikai-konstruktivista vonulatához. És hitelesen kifejezi a '70-80-as évek fordulójának a pártállami struktúra ellen lázadó közérzetét.

A *Betűpiramis* élén álló költemény (*Van itt valaki?*) meghökkentően érzékelteti azt a szorongásteli, lefojtott atmoszférát, amelyet az ekkorra már „felpuhult”, de a lengyel események (Szolidaritás-mozgalom) hatására ismét szigorodó diktatúra cenzurális intézményrendszere teremtett. A láthatatlanul működő terrorhálózat (ügynökök, rendőrségi megfigyelők stb.) állandó félelemben tartotta az „alattvalókat”, megfosztva őket a szabad véleménynyilvánítás lehetőségétől. Érthető hát, hogy a lírai én - már-már elveszítve józan önkontrollját - különös, furcsa árnyakat, kísértet-alakokat lát maga körül („furcsán megnyúlik, majd eltűnik a fejük”, „végigszaladnak saját testükön”; „vannak akik köszönnek és bólogatnak is / [...] / valamit valakik mutogatnak”). Szinte irreális félelem vesz erőt rajta: „Magamba csavarodom. / És megteker és görnyeszt a csend. / És hirtelen, meglásd, eltűnök”. Szorongva kérdi: „Valaki csönget? / A zár körül matat? / Ki az? / Van itt valaki?” - de választ sehonnan, senkitől sem kap.

A 20. század alapérzése volt - a különböző előjelű és fokozatú diktatúrák nyomasztó hatására - ez a rejtett, tudatalatti félelem, amit Franz Kafka már a század elején megörökített regényeiben. Ifjú költőnk is gyakorta gondol *A perre*, s Joseph K. felvillanó utolsó gondolatfoszlányára („ledöfnek mint egy kutyát”). Ki tudja, nem ugyanaz a sors vár-e rájuk is, a századvég csöndes lázadóira (*Franz Kafka Balatonszepezden?*) Kortársai körében viszonylag sokan bele is haltak ebbe: önpusztító étellel próbálták úrrá lenni szorongásukon (*Prózavers Hajnóczy Péter halálára, Nem engedek* stb.). Ady keserű vízióit megidézve vetíti

* *Betűpiramis* (1984); *Önéletrajzi kísérletek* (1984); *Nonfiguratív* (1989).

elénk a költő a magyar fátumot: „Micsoda csönd. Micsoda csönd van erre. / Micsoda por. Micsoda sár van erre. / Valaki sóhaj. Valaki sóhaj erre. / Valaki tekintete. Valaki minket figyel. / [...] / Az égen micsoda csapat! / Micsoda különös héja-csapat. / Ahogy fölöttünk keringenek. / Csőrükben megvillan húsunk. // [...] // »Mi biztosan messziről jövünk«. / És biztosan nem megyünk messzire” (*Agónia*). Úgy érzi: Ady próféciái máris valóra váltak; a tankok árnyékában a lázadó szembeszegülés sehová sem vezet. A „zászlóbontás” hiábavaló – Ady útja folytathatatlan: „Nem a fia vagyok. Senkinek. Senkinek. / [...] / És neki sem. És semmiféle zászlócsattogás. // [...] // Az álom a legerősebb időtényező” (*Ady Endrének*). A ma költője inkább Hölderlin és József Attila sorsát érezheti a sajátjának: „Mint űzött vad. Úgy menekültem. / Csipkebokor. Csipkebokor lángolt. / Aztán minden. Minden elcsöndesült. / [...] / Most is csak morzsákat. Morzsákat rágok. / [...] / Gyújsátok föl égboltjaimat. / Hadd lássam végre az isteneket” (*Hölderlin utolsó verseinek egyike*).

Petőcz András nem békél meg a való világgal, amelyben élnie adatott – de a nyílt konfrontációtól tartózkodik. Inkább keresi azokkal a fórumokkal a kapcsolatot, ahol nem a „hagyományos” és „felülről jóváhagyott” költészeti normák uralkodnak (párizsi Magyar Műhely, újvidéki Új Symposion). Másfél évtized múltán így idézi fel költői irányultságának indítékait: „A ’80-as években a »másként gondolkodás« lett a meghatározó; számos alkotó *másképpen* akarta megfogalmazni az irodalmat, a művészetet, másképpen írt és alkotott. [...] A ’70-es évek irodalmában az a fajta underground-avantgárd művészet, ami jellemezte Erdély Miklós, Szentjóby, Balaskó költészetét, nem tudott érvényesülni.” Petőcz mégis ezen a nyomvonalon indult tovább: nem akart a „pórázon tartott” irodalmi élet szellemi trendjébe beilleszkedni.¹

Már egészen korai költeményeiben megjelenik az egyenirányított tömegtársadalom „termékétől”: az Ortega előrejelzéseiből a ’30-as évek óta ismert uniformizált tömegembertől való tudatos eltávolodás igénye (Ortega y Gasset: *A tömegek lázadása*, 1929). Petőcz tudomásul veszi: a „kiskorú társadalom”, amelybe beleszületett, nem tűri meg az autonóm személyiséget, aki a maga benső értékrendje szerint kíván élni, alkotni, mert az sérti „különbözni-merésével” az ő gyermekien engedelmes lelkületét. *Trampulia* a közönségesség, középszerűség országa, ahol a „trampuli nép” gondolkodásmódja, ízlése az irányadó. Ez a nép „ősi dicsőségében” sütkérezve, mondáinak fényébe temetkezve felfalja saját jövőjét. S „egyre csökken, pusztul a nép”. A költő lábjegyzetben hozzáfűzi: „mindez nem képletesen értendő”. Ő viszont nem hajlandó azonosulni a „gleichschaltolt” emberi világgal; nem engedi, hogy őt is magába nyelje az infantilizált, „alattvaló-tudatú” tömeg. Mindez a ’70-80-as évek fordulójának láttelepe (s ma mit mondhatnánk?). A „kiskorú társadalom” félelmetesen riasztó, infantilis képe, sajnos, sok tekintetben mindmáig érvényes (*A tömeg önfeledt pillanata I-III., Debilis metróállomás, A kábítószerélvezők, Csodagyerek, Lefüggönyözött nappalaink, Ahogy eltűnik a nap* stb.). A tömeg kultúraellenessége megragadt Baudelaire „durva matrózi népének” színvonalán (*Albatrosz*); s mint T. S. Eliot *Pusztá országának* „üresei”, ők a mai hordószónokok, „fülelő” házmesterek, az utcán tébolygó hajléktalanok és kukáslegények – a vegetatív létezés alsó szintjén egymáson élősködő emberek, szipuzó fiatalok (*Ne álljunk meg!, Szintézis, Egymáson, Néztük a krimít, Köszöntő, Permanens kiűzetés I-III.* stb.).

1 „Az avantgarde maga a másság, a különbözés”. L. Simon László interjúja Petőcz Andrással [1994] = Petőcz András, *Idegenként, Európában*, Orpheusz, Budapest, 1997, 213-226.

A tízrészes, egymásba ölelkező tercinasorozatból álló *Koszorú* plasztikusan jeleníti meg ezt a mocsaras-izapagos emberi világot – mintegy József Attila mesterszonettjének (*Hazám*) '80-as évekbeli ellenpárjaként. Minden egység utolsó sora a következő rész első sora lesz; míg végül az utolsó (10.) rész egyetlen versbe foglalja a kezdősorokat – a körkép így válik teljessé: „Mongoloid idióták. Mosolyognak. / »Ahogy az ütőérből spriccel a vér« / Felnevet. »Békésen úsztak a patkányok között«. / (Bólint és örül, mikor becsukja mögötted a kaput. / Egy kaucsuk mell a földre gurul. / Kötzd hát el az álomszálakat). / Életunt kupadöntőre emlékezik. / És figyel. Legvégül parancsra tesz. / Köztudott: Szavaink egykedvű paradoxonok”.

A '80-as évekre már nyilvánvalóvá vált: az igényes és felelősségtudattal élő autonóm személyiség képtelen beleolvadni a fent jellemzett bolsevista tömegtársadalomba. Petőcz majd egy évtized múltán, immár tapasztalatokkal gazdagon, *Költészet és európaiság* című önvallomásában² hangsúlyozza: „Európa hagyományait tekintve idegenkedik a kollektívizmustól és az eltömegesedéstől. [...] Nem lehet elvegyülni, nem lehet az arctalan tömeg puha akolmelegében meghúzódni, mert el kell számolnod önmagaddal, önmagad és istened előtt. Ezt hangsúlyozza az európai hagyomány. Ez elől nem menekülhetsz.” Az európai tradíció fontos mozzanata a pozitív *önfelmutatás*. „A művész „saját művészetének *anyagával*, saját *önkifejezésével* foglalkozik. [...] Önmaga előtt felmutatja önmagát.”

Bár Petőcz számára kezdettől fogva az európai kultúra a mérce, egyelőre mégsem Európa múltja és poétikai hagyományrendje foglalkoztatja, hanem inkább a *kortárs* európai művészet irányában tájékozódik.

E tekintetben pedig a Magyar Műhely az a közvetítő láncszem, amelyen keresztül bekapcsolódhat az európai művészeti élet vérkeringésébe. Példát és erőforrást (ekkor még) Kassák „hagyománytörő”, mégis európai léptékű művészete jelentett a számára. „Most már nem lehet élve abbahagyni. / Mert mögötted állnak, mert elkísér szemük. / [...] / Te csak állnál ott, szemed lesütve, némán. / Félnél. (Tárgyak, fegyverek, vádlók és vádlottak között)”. Kassák repülő nikkelszamovárja árnyékában szinte „restelli” nemzedéke bénultságát: „A levegőben annyi-annyi minden. / Ami nem is látszik. Ami soha nem látható. // A levegőben repülnek a dolgok. / És mi csak hallgatunk. Elhallgatunk” (*Tárgyak, fegyverek között*).

Érdekes, hogy az ekkor még nagyon fiatal költő experimentális ciklusaiban önmagáról mint halottról beszél – miként egykoron Apollinaire *A meggyilkolt költő* című prózaversében. A *Hátrahagyott töredékek* és *Posztumusz kísérletek* című ciklusokban „az utolsó szó jogán” próbálja mindazt vizuális eszközökkel kifejezni, amit szavakkal nem mondhat el, de amit fontosnak tart. „Mielőtt megnémulnak a telefonok”, „összeszorított foggal”, „rettenetesen elfáradva és szorongatottan és elhagyatottan” üzen a Jövőnek, „csonttá aszott ja jokkal” „töltve meg a f i ó k o k a t” (*Kommunikáció-vesztés, Torzó, Asztalfiók* 3. stb.). A delinearizált verskonstrukciók, a sorok szétrobbantása, a különböző szövegelemek egybemontírozása, a struktúrák szintaktikai heterogenizálása, betűkihagyások, lettrista játékok, különböző elidegenítő effektusok segítségével, a sorok térbeli szervezésével, egymással való felcserélésével kitágítja a vers kontextuális kereteit, s így *nyitottá* teszi a művet.

Betűpiramis című kötete hátsó borítóján egy architektonikus felépítésű, Kassák kép-architektúráira emlékeztető grafika szerepel (*Hommage à Kassák*), amelynek különböző konstellációkban elhelyezett

2 PETŐCZ András, *Költészet és európaiság*, Stádium 1989/3.

szövegdarabkái a 18. képversre utalnak: „mondd mit tehetek még hisz én ha sírva is - de látod az Úr valóban megjelenik előbb vagy utóbb”. Ekkortájt elsősorban Kassák tipográfiai költészete foglalkoztatja.

Maga a kötetcímadó kompozíció kifejezetten a betűkkel való nyelvi játékra (halandzsára) épül: egymásba hurkolódó betűkből, szavakból álló szófonadék, amely a nagyvárosi „debilis metróállomások” csillogó-villogó reklámhadjáratát imitálja (szavakkal és képileg is: egy gúlaszerű alakzatba zárt betűkígyó-sor, itt-ott világosan kivehető jelentéssel szavakkal, szintagmákkal): „neonfény/csillanóre/villanórek/lámújra-megújra”; FABULON csodaszer - FOTÓK - Pornómagazinok stb. Ijesztő ez a világ, álértékekkel, hazugságokkal teli; bizonytalan talapzaton áll (amit a piramis alsó sávjában lassan elfogyó szavak, kipontozott üres betűhelyek érzékeltetnek). Ez a mesterkélt, virtuális világ mérföldekre van már a többévezredes piramisok biztonságos, soha nem változó, szilárd világképre épülő valóságától. Ott a Napisten uralkodott - itt a fényreklám.

Töredékversek sora, fragmentált mondathalmazok, négyzet- vagy téglalapalakzatba zárva - mind-mind a nyelvi sokértelműségnek, a szavak sokféle kapcsolódási lehetőségének, bizarr konstellációkba állításának tudatosítását segítik (*Asztalfiók I-II., Festmény, Tükör, Szerelmes vers, Magány* stb.). A szövegrombolás egyik érdekes példája a *Sztalker*, amelyben a tömbalakzatba szedett szöveg szótagokra esik szét. A költő sem a szó-, sem a szótag-, de még a sorhatárokat sem veszi figyelembe, így a széttördelt és egymásba ékelődő szófoszlányok többféleképp is összekapcsolhatók: „hát tiszteljétek a bolondokat / mert HIT ük el KÉP zelt láng ja in / ÚJ ra szül / hal / etik / lélegzik a világ / melegszenek a bol / dok / dogtalan ok és megnyíl / lás! / ik a purgat / a / órium”.

Petőcz (ekkor még) hisz a művészet megszólító (*autoletív*) erejében, az absztrakció, a látható nyelvi formák gondolatébresztő hatásában; így érdekes kép-alakzataiba olykor filozófiai mélységű szellemi tapasztalatokat kódol. Egy kereszt vagy bitófa alakú vizuális kompozíciójában - legapróbb elemeire: betűkre, szótagokra bontva a szöveget - a töredékességgel érzékelteti saját maga s nemzedéke „keresztre feszítettségét”, társadalmi kiszolgáltatottságát. A kereszt csúcsa a cím (VALA). Kétirányú vízszintes karja: „va-la-ki? ráng! at-ja-ezt-a-köt? el! et, amelyen” - a függőleges szár egymás alá sorakozó különálló betűkből áll: „f ü g g a f e j e m”. A talapzatot egy nyelvi bukfenc alkotja: „rossz tréfa ez ne! / -kem -ked -ki és -künk” (azaz: mindenkinek). A *nekem / neked / neki* és *nekünk* névmás a közös szótótól (*ne*) elkülönítve tiltást-tiltakozást is sugall: ne tegyétek ezt velünk!

A HALÁL KÜLÖNÖS CIKLUSAI című szövegkonstrukcióban felsorakozik a szecessziós-álomszerű halálképzetektől a végső pusztulás morbid képeiig mindaz az „egyezményes”, bár felületi sejtelem, amit a halálról az ember, a költészet képzeleti síkon felhalmozott (a halál „kedves fekete virág”, „elmúló álom”, „igazi csend”; aztán egyre drasztikusabb és keményebb megfogalmazások: „politikusok szava”, „katonák erős bakancsa”, „érzékeny emésztőrendszer a halál” - mindent és mindenkit magába nyel). Ugyanakkor „különös imazsámoly”, „vigasztaló betegség” is, „sok-sok kereszt”, „sok-sok virág” a halál. De a leglényegesebb kérdéseinkre soha választ nem kapunk a halál mibenlétét illetően: „mi a halál?” - „hol van a halál?” - „kire vár a halál?” - „magához ölel a halál?” Csak reméljük: „új, szebb világ - ez lesz a halál”; de valójában tudjuk: „országot temet” „világot temet a halál” - „ma már harcol” s „holnapután feketén köröz a halál”. És akkor mindennek vége...

Aztán a költő mindezt feloldja egy szójátékszerű versben, szinte parodizálja félelmeinket, eufemisztikus elzárkózásunkat a metafizikai problémával való szembenézéstől: A HAL ÁLL - „fúr tsa / lebegés könnyű sóhaj / és sem. Mi több? / Hidd el nekem. / Az értelem immáron ki / fül! ról (tex) nézi a dol- / dologtalanokat. Nyugodt. / Az élő fél (alma) az IS! / meretlenre szorít. Kozik. / Ám így lesz majd egész”.

Néhány kifejezetten intellektualizált vizuális kompozíciója magasán a nyelvi játékok fölött áll; érezhetően a költő számára is fontos problémakomplexumot vet fel. Így például *Michelangelo mérlege* egy mérleg alakban szedett szövegkonstrukció, amely azonban kereszt-alakzatként is felfogható, hiszen a mérleg tartóoszlopa fölött egy ferde négyzet lebeg, benne a szöveg: „i m a és á m e n”. A mérleg és a kereszt egyaránt egyensúlyi állapotra utal: a vízszintes száron a két serpenyő (és a szöveg) pontosan egymásra ráfelelve kiegyensúlyozza egymást. A bal serpenyőben Isten szavait idézi: „imeszolgátteremtekés / urat Embert ki rámütött / dicsőségetmozgásthöz / avilágba sjátszomvele / hakellelpusztíthatom”. A jobb serpenyőbe az Ember szavai kerülnek: „teremtekurat Istent kiimeszolgámésrámütött / jobbfelemő / eszmét-hozavilágba / játszomveleéshakellelpusztítom”. Melyik az igaz állítás? Isten és Ember egymást teremtő viszonyában melyik a Teremtő és melyik a Teremtett?

E kérdésre ifjú poétánk nem tud és nem akar válaszolni; ugyanakkor a két serpenyőt összekötő sor („hatalmasakézmelyátsegítségüléteden”), valamint a függőleges tartóoszlop („alattamfölöttemtiszaúr”) nyitva hagyja Isten létének/nemlétének kérdéskörét. A talapzat pedig (amit tekinthetünk a Földanya jelképeként is) a mitológiai ikerpár - Káin és Ábel - szörnyű sorsát idézi meg: „tudomegyszermegölik egymástésvelükpusztulokmagamis a Föld”. A Földanya szeretné megőrizni a létegyensúlyt, de tudja: nem lehet - a két ellentétes erő (Isten és Ember, Ábel és Káin), ha nem tud egymásra találni, nem tud „megbékélni” (kiengesztelődni), felmorzsolja egymást, s ebbe végül maga a Föld is belepusztul.

A konstruktivista, racionálisan felépített *Michelangelo mérlegét* mintegy kiegészíti és lágyabbá teszi a poétikusabb, esztétikailag is finomabban megmunkált TEREMTÉS című kompozíció, amelyben két - szimmetrikusan egymás felé hajló csigavonalat köt össze egy függőleges szár (mintha kétágú virágalakzat lenne az egész). A kódolt „üzenet” alig módosul a mérleg serpenyőjébe írtakhoz képest; de a két rész a „játszom” szóban összeér egymással, s a szár („játszom vele ha kell”) a gyökér-talapzatiig fut le. Itt már nem Földanya szózatát olvassuk, hanem Isten tart a világ fölött ítéletet: „el / puszt / títom”.

A BOGARAK című kompozíciót pedig a már elsötétült világ jelképes megjelenítéseként értelmezhetjük. Egy hatalmas fekete kör („napfogyatkozás”) mintegy világvégi ködfoltok között, a betűk, szófoszlányok röpködő bogarakként keringenek körötte (kb. ilyen szöveg rakható össze belőlük: apró bogarak - zzzz - izgatottan zúgnak”). A *Szeretem a szád* című fotómontázszen pedig a mindent ellepő éji bogarak - az evilági elkorcsosulás jelképeként - egy gyönyörű ívű női szájon át behatolnak a személyiség belvilágába, hogy a mélyrétegeket is dehumanizálják. A tenyészet lassan belepi és elpusztítja az emberi életet; s az ember maga is a (t)enyészet része lesz. Mindennek ellenére azonban „az élet él és élni akar”! Az *És mégis mosolygok* szövegkonstrukció a rész-elemek dinamikájára épülve, ábrák és grafikai jelek segítségével mintha egy szögletes emberi arc körvonalait rajzolná ki. Vonalak és nyilak jelzik az olvasás irányát. Egy kicsi én csodálkozva néz körül, szemlélve a „furcsa egészé” szerveződő világot, amely CSODÁKBól ÁLL. S bár minden töredékes körötte, a vers-én mégis mosolyog: „MAGAMNAK s neked / tervezgetem / házait”.

E vizuális konstrukciókban a szerkezet a formaszervező erő; ugyanakkor a grafikai jelek, geometrikus ábrák megkönnyítik az értelmezést. A *Betonbunkerek*be rejtőzött ÉN kis zárt téglalapokkal bástyázza körül magát, a szavakat még egymás elől is elrejtve – mint ahogy elidegenedett világunkban elrejtőzünk önmagunk s mások elől is: „íme / bunker / és / koporsó / már / a / világ”.

*

Mire az első két kötet megjelenik, Petőcz szemlélete, esztétikai nézetei is módosulnak.

A kassáki tipográfiai költészet ihletésére készült vizuális alkotásaiban grafikai pontosságra és tisztaságra törekedett; most már egyre inkább a „nyitott” struktúrák vonzzák. Tamkó Sirató *Dimenzionista manifesztumát* Erdély Miklós közvetítésével megismerve rádöbben: az igazi művészi feladat „a megmunkálendő anyag öntörvényű értékeinek a felmutatása”. Egyre inkább előtérbe kerül nála a *szövegépítés* kérdésköre: a költészet *anyagában*, a nyelvben (a betűben, szóban, szintagmákban) rejlő lehetőségek látványelemekkel dúsitott kiaknázása; magának a szövegnek, a nyelvi jelek létmódjának – alakulásának – változásainak vizsgálata. Önmagát egyre határozottabban *médiumnak* tartva, költészetét „elszemélyteleníti”, azaz közvetítőnek tekinti magát „az öntörvényű szöveg és a külvilág között”. Önmagán – privát élménykörein – túli tartalmakat „kódol” a műbe. A személytelenség, a nonfigurativitás Petőcz értelmezésében azt jelenti, hogy „a személyiség, az ember eltűnik, a »figura« kilép a költészetből, azaz a szöveg »nem-figuratívva«, tehát »nem-személyessé«, »nem-alak-központúvá« válik”. A szöveg értelmezését magának a befogadónak kell elvégeznie. A vizuális költészet tehát az alkotó „mélytudatában” rejlő, személyen túli tartalmakat közvetíti. Első „tyroclonista” kísérletei az 1983-as *MédiomArt* (szamizdat-)füzetkékben jelennek meg; élén kis eligazító szöveggel: „A tyroclonista versek: üzenetek. / Magadnak. Magadról. / Szánj minden tyroclonista versre öt (5) percet. / Ne többet, ne kevesebbet. / Én legfeljebb tanácsot adhatok. / Hogy mire gondolj. / Hogy milyen verset írsz. / Csak a lehetőséget tudtam biztosítani”. A váltást Petőcz utólag így értékeli: „A vizuális költészetben belül olyan munkák után, mint a TEREMTÉS (1981) nem volt nehéz eljutnom a még letisztultabb, a szöveg fejlődését vizsgáló tyroclonista versekig, amelyek valóban »csak« önmagukról szólnak, a mondatok, a szavak átalakulásáról” – írja a *Bevezető*ben.

A '80-as évek derekára a „kiáltás”-típusú avantgárd végleg kifulladt; Petőcz és nemzedéke légüres térbe került. Miután a társadalmi viszonyok alakulásába nem szólhattak bele, felerősödött bennük „a kísérletezés szabadsága” iránti igény, hiszen az egyúttal a személyiség szabadságának deklarálása is. Mivel a társadalom és a művészet „fejlődésébe” vetett hitük megkérdőjeleződött, Petőcz úgy vélte: „az alkotó számára nem marad más, mint a jelben-létezés méltósága, a megmunkálendő anyag öntörvényeinek kinyilvánítása”. A *jelben megszólaló művész* „alkotásába menekül, a szövegbe, a zenébe. [...] A *konkrét* művészet, a jelben létező avantgárd ideje ez a mi időnk, azé a művészeté, amelyik az alkotásban mint önmagáért jelenvalóban hisz; nem egyszerűen tudomásul veszi kirekesztődését a hétköznapokból, de kifejezetten törekszik a hétköznapiság és a társadalmiság feladására.”³

3 PETŐCZ András, *A médium-art jelenléte = Uó., A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990, 7-12.

1984 májusában megalakul Magyarországon Schöffner Miklós Barátainak Köre, amelybe sokan be lépnek a Magyar Műhellyel kapcsolatot tartók közül. 1985 májusában a JAK rendezésében a FMK-ban nagyszabású Magyar Műhely-estet tartanak. Pomogáts Béla bevezetőjét Bujdosó Alpár, Kemenczky Judit, Szkárósi Endre, Papp Tibor versbemutatója követi; a hozzá kapcsolódó TÉR / KÉP / VERS-kiállításon pedig Bíró József, Endródi Szabó Ernő, Géczai János, Hegyeshalmi László, Péntek Imre, Petőcz András, Székely Ákos, Szentjóbgy Tamás, Tóth Gábor alkotásai szerepelnek. Ez az esztendő mind a Műhely alkotói, mind a hazai experimentalisták számára „diadalmenet”; egy olyan történelmi pillanat, mikor úgy látszik: az avantgárd végre a „helyére kerül”.

1985. július 31. és augusztus 4. között a Magyar Műhely első ízben rendezheti hazai földön a szokásos nyári találkozóját, mégpedig Kalocsán, a Schöffner Miklós szülőházában berendezett múzeumban, a világhírű kinetikus szobrász meghívott vendégeként, mintegy 100 résztvevővel (akik között természetesen bőven akadtak „ügynekők” is, de ezzel akkor már senki nem törődött). Pomogáts Béla vitaindító előadásában (*Avantgarde örökségünk*) a magyar történelmi avantgárdról mint olyan hagyományról szól, amelynek bázisán a Magyar Műhely építkezni tudott, s amely a hazai ezredvégi újavantgárd kibontakozását is ösztönözte. Több évtizedes elhallgattatás után a '60-as évektől újraszerveződő avantgárd-központok (a párizsi Magyar Műhely, az újvidéki Új Symposion, a budapesti Mozgó Világ, a kolozsvári Echinox vagy a magános viaskodásra ítélt pozsonyi Cselényi László) folytatták azt, amit Kassák, majd az ő nyomán Tamkó Sirató elkezdett a század első harmadában. „Az avantgárd mindig viharzónában hajózott merész céljai felé”, Scyllák és Charibdiszek között; „elismerést és alkotó munkára serkentő toleranciát soha nem kapott”; sőt sokszor és sokan vádolták azzal, hogy „nem magyar”. És mégis, az avantgárd „abban, hogy a magyar kultúra felzárkózhasson az európai irodalom és művészet korszerű irányzataihoz, törekvéseihez [...] fontos »nemzeti küldetést« vállalt és teljesített. S ma már világosan kirajzolódik helye a magyar művészeti tradíció vonulatában.”

Mind az előadások, mind a költészeti bemutatók homlokterében a vizualitás kérdésköre állt. Bujdosó Alpár *A vizuális költészet poétikai eszközeiről* szólván a strukturalistákra hivatkozva arra hívja fel a figyelmet, hogy a vizualitás révén olyan kapcsolódások válnak láthatóvá a szövegben, amelyek a köznap nyelvben csupán imaginárius módon vannak jelen. Papp Tibor *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról* című előadásában pedig a jelek sokféleségéről (grafikai-ikoni-tipográfiai jellegűek, hangjegyek-betűegyüttesek stb.) szól, s elkülöníti a történelmi avantgárdban honos grafikai, tipográfiai jellegű vizualitást az újabb keletű, a látható nyelvvel mint a művészet anyagával operáló vizualitástól. Fontosnak tartja a szövegformálásban az új médiumok (videó, számítógép stb.) szerepét. Az előadásokat követő vitában Petőcz viszont a technikai eszközök túl gyors váltogatása s a mindig-újat-keresés ellenében egyfajta *értékstabilitás* és a művészi munkában való elmélyülés mellett teszi le a voksát; hiszen a művészet lényege nem az új és újabb eszközök keresésében, hanem az *emberi tényező*ben rejlik. A műalkotást az *ember* hozza létre, hangsúlyozza, az tehát nem szólhat másról, mint az *emberről*.

A vitaindító előadásokat élénk polémia és művészeti bemutatók sora követi. Az „alapító atyák” mellett a „fiúk” is számtalan izgalmas produkcióval lépnek fel. Papp Tibor itt mutatja be első számítógépen kreált vendégszövegét (*Vendégszövegek számítógépen No.1.*). Petőcz itt olvassa fel első ízben *repetitív* technikájú műveit, amelyek Schöffner Miklós tetszését is elnyerik. Kalocsán mindenki együtt van, aki az

avantgárdot fontosnak tartja; mindenki boldogan ünnepel: érződik, hogy a résztvevők egy új korszak közeledtére várnak. Ekkor még úgy tűnt: a Magyar Műhely csakhamar diadalmasan fog bevonulni a magyar kultúra ünnepi csarnokába.

Petőcz utólag – a találkozóhoz fűzött megjegyzéseiben – így összegzi a bemutatók tanulságait: „Az experimentális költészet létrehozta az ún. *konkrét* irodalmat (amely a nyelvi kifejezőeszközök, a szó, a betű változásainak, folyamatainak ábrázolását jeleníti meg). Itt a jelentés már ténylegesen csak a betűhalmazok, az átrendezett struktúrák, az anyag látványából kódolható, és a mű tudatosan nem akar másról szólni, csakis az anyagról magáról.” Mégis, „ez a költészet nem beszél-e napnál világosabban a költő csatlódásáról, az emberi létezés, a cselekvés reménytelenségéről?” A konkrét alkotások „értékvesztésünk, elbizonytalanodásunk, reménytelenségünk lenyomatai”. Maga a művész „érzékeny műszer” (*médium*), aki nyitott a világra, az emberi értékekre; ugyanakkor *mérnök* is, aki a létezőt próbálja újraszerkeszteni. „Az érték-keresés időszakát éljük”; az átmeneti bizonytalanságot követően felépítendő értékek az új szenzibilitás révén megjelentek már a *nonfiguratív* festészetben s a vizuális *konkrét* költészetben – hangsúlyozza. „A szeretet, a szépség, a pozitív emberi kapcsolatok, a statikus értékek iránti igény teszi fontossá a műveket [...] a művészet, a költészet újabb hullámai ezt fogják kifejezni” – reméli.⁴

Petőcz ekkor már a „jelben-létezés” két *alaptípusát* különbözteti meg: a *konkrét költészetet* – amelynek egyik változataként hozta létre tyroclonista verseit – és az *új érzékenységet* közvetítő-kifejező *zeneiség* irányában kiteljesedő (*repetitív*) verstípust (amelynek a magyar költészetben Weöres Sándor a „nagy-mestere”). Mindkettő merőben eltér a nálunk megszokott hagyományos versformáktól: a tudati, sőt tudatalatti létszférák feltárásával immár tudatosan törekszik egy „befelé építkező” művészet megteremtésére, a „személytelen személyesség”, a bensőséges Teljesség (intenzív totalitás) felmutatására.

Carl Gustav Jung felismerése szerint a művészet *komplex jeleiben* az alkotó pszichéjének tudatos és tudattalan tartalmait koncentrálnak, amelyeket a befogadó – olvasván vagy szemlélvén a művet – személyessé tesz, önmagára vonatkoztat. A komplex jel a *közös* tudattartalmakat közvetíti, hiszen a psziché mélyebb rétegei egyre inkább univerzalizálódnak, míg végül feloldódnak a test anyagságában (ösztönök). Így a „kollektív” pszichés tartalmakban bárki önmagára ismerhet. „A *nonfiguratív* művészet biztosítja az egyetlen lehetőséget arra – hangsúlyozza Jung –, hogy az ember (mint alkotó és mint befogadó) önmaga benső valóságát megközelítse, és hogy saját létezésének tudatos voltát megragadja. A művészek szíve mélyén mindmáig az a törekvés él, hogy új egységet hozzanak létre test/lélek, anyag/szellem között. Csakis ez lehet az emberiség gyógyulásának útja.”⁵ Petőcz ilyenformán értelmezi tehát a *jelben-létezést*; s *konkrét* költészeti munkái az *anyag*-világban, a nyelvben megnyilatkozó Rendet, rendszert kutatják; *repetitív* költeményei viszont a lélek Rendjét (legalábbis rend-vágyát) közvetítik (erre utal több „zsolttáros” hangú verse is). Ez a kettősség több éven át megmarad nála; készülő újabb köteteit eleve így is szerkeszti: különválasztja az ilyen és az olyan típusú verseket (*A jelentés nélküli hangsor*, 1988; *Nonfiguratív*, 1989). Egyik típus sem tartozik a „posztmodern” körébe; Petőcz tehát most is nemzedékétől eltérő, sajátos, külön útján jár: a mélytudatból hozza felszínre „jelzéseit”.

4 PETŐCZ András, *A szó szavakat téveszt* = Uő., *A jelben-létezés méltósága*, 89-91.

5 [Carl]. G[ustav]. JUNG, *A lelki hasadás gyógyítása* = Uő., *Az ember és szimbólumai*, Göncöl, Budapest, 1993, 101-104.

1986. december 27-én Szombathelyen megalakul a Magyar Műhely Magyarországi Baráti Köre, amelyet a Magyar Írók Szövetségének elnöksége is „legalizál”: mint az Írószövetség baráti köre hivatalosan is bejegyzésre kerül, s engedélyezi a kör működését, rendezvények tartását. A Magyar Műhely égisze alatt ezentúl a hazai fiatalok is szervezhettek esteket, kiadványokat jelentethettek meg. 1987-ben kiadtak – engedélyezés nélkül – egy szitanyomással készült albumot, amelyben felsorolják a baráti kör tagjait (Aczél Géza, Beke László, Györe Balázs, Kukorelly Endre, Petőcz András, Péntek Imre, Székely Ákos, Szkárosi Endre, Rácz Péter, Zalán Tibor stb.). Ez az az időszak, amikor a Magyar Műhely tudatosan nyit a modern törekvéseket vállaló, de nem éppen avantgárd szerzők irányában. És ez az az időszak, amikor nagyon határozottan megindul az a törekvés az alapító szerkesztők részéről, hogy a lapot, annak szellemiségét hazaköltöztessék. Az engedély nélkül megjelentetett, szitanyomással készült 1987-es album után hivatalosan bejegyzésre került a Magyar Műhely Baráti Kör Füzetek is, amelynek első darabja még a politikai rendszerváltás előtt jelenhetett meg, 1989-ben – Petőcz András *Nonfiguratív* című kötete, Párizs-Budapest kiadási hellyel.

Petőcz a Justyák Jánosnak adott (fentebb már idézett) interjújában így mutatja be ekkori költői felfogását: „Működésem egészét *medium art*-ként fogom fel, mert azt gondolom, nem is tehetek mást: médiumként létezem a világban. Ennél némileg szűkebb értelemben használtam a *Médium Art*-ot a vizuális költészet megjelenítésére, kiadására. Ezzel a »kvázi-kiadóval« sikerült bekapcsolódnom egy nemzetközi vizuális költészeti folyamatba úgy, hogy xerox- illetve szitanyomatokat küldtem Mexikóba, Jugoszláviába, Kanadába, különböző mail-art vagy vizuális költészeti kiállításokra. A *Médium Art* a *Jelenlét* folytatása számomra, egy következő lépcsőfok. [...] Most szerveződik egy vizuális Médium Art-antológia a JAK-füzetek keretében; de a végső cél: a folyóirat.” Sajnos erre egyelőre nem lát esélyt: „Nem tudom, hogyan lehetne elkezdni folyóirattá szervezni a Médium Art-ot valamiféle minimális bázis, támogatás nélkül.”⁶

*

A valódi áttörést a Magyar Műhely – és egyúttal a fiatal hazai avantgárd – számára az 1987-es esztendő hozza meg. A Kassák születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett ünnepség-sorozat egyúttal a Magyar Műhely többévtizedes tevékenységének elismerését és a hazai avantgárd felé való „hivatalos” nyitást is jelenti. Március 17-én és 18-án az ELTE XX. századi Irodalomtörténeti Tanszéke az Irodalomtudományi Intézettel közösen Kassák-ülésszakot szervez, amelynek záróakkordja a Kassák Klubban megtartott vizuális költészeti bemutató. Az ülésszak teljes anyaga megjelenik a *Kassák Emlékkönyvben* (szerk. Fráter Zoltán, 1988). A költői esten Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Petőcz András, Szombathy Bálint, Szkárosi Endre és Zalán Tibor szerepelnek. Ezt követően 1987. március 20-án a Nemzeti Galériában megnyílik Kassák életmű-kiállítása; a megnyitón természetesen a Magyar Műhely köre és a hazai ifjú avantgardisták is jelen vannak. Március 21-én, Kassák születésnapján, a budapesti Vasas Ifjúsági Házban az akkortájt betiltott csehszlovákiai magyar írócsoport, az *Iródia* köre *Amikor Kassák valami más* című

6 A *Jelenléttől a Médium Art-ig*. Justyák János interjúja Petőcz Andrással, Palócföld 1988/3., 60-65.

műsorával lép fel (ironikus szövegek, happeningek stb.); ugyanitt kiállítják a nagyvilág többszáz művésztől kapott *mail-art*-anyagot. Az érsekújvári születésű szobrász, Jurij Melis egy mappát adományoz a Kassák Múzeumnak a mester születésének 100. évfordulójára, amelyben csaknem 50 szlovákiai (magyar és szlovák ajkú) alkotó rója le előtte tiszteletét.

Március 26-án nyílt meg a PIM-ben a VERS/KÉP // KÉP/VERS kiállítás, amelyen – Kassák tipográfiai költeményei, kollázsai mellett – a korszak neves experimentális költőinek és képzőművészeinek „látható nyelvi” munkái szerepeltek. Pomogáts Béla a kiállítás megnyitóján értékelő áttekintést adott „napjaink vizuális költészetéről”, amelynek háttérében a wittgensteini nyelvfilozófiai felismerések, elméletek állnak; elsősorban azok, amelyek Saussure alapvetése nyomán nyelvi vonatkozásban nem a jelentést, hanem a jelszerűséget hangoztatják, és az irodalomelméletet is szemiotikai alapokra helyezik. Az „új-avantgárd” – hangsúlyozta Pomogáts – radikálisan szakít a mimézis-elmélettel; a költészet funkcióját az új jelrendszer kialakításában s a szemantikai tartalmak háttérbe szorításában látja, s elsősorban „látható nyelvi” eszközökkel fejezi ki (sugallja) a jelentéstartalmakat (így e művek mindig többféle jelentésréteget hordoznak). A kiállító 43 művész neve azóta már széles körökben ismertté vált; többségük a művészeti élet élvonalába került (hogy csak néhányat említsünk közülük, a Műhely-triász mellett: Attalai Gábor, Endrődi Szabó Ernő, Erdély Miklós, Galántai György, Gáyor Tibor, Géczy János, Kiss Irén, Kovács Attila, Ladik Katalin, Lakner László, Lipcsey Emőke, Maurer Dóra, Pernecky Géza, Petőcz Andás, Szentjóbó Tamás, Székely Ákos, Székárosi Endre, Szombathy Bálint, Tót Endre, Tóth Gábor, Zalán Tibor, eFZámbó István). Az alkotások zöme a konceptuális művészet körébe tartozott.

Március 27-én rendezték a Magyar Műhely Baráti Körének első budapesti összejövetelét, amit a hazai *ifjú* „műhelyesek” első önálló estje követett a FMK-ban. Később a Baráti Kör szervezésében szemináriumi program is indult. Májusban a Szépművészeti Múzeumban *World Art Post* címen *mail-art*-kiállítás nyílt, majd ezt követően több vidéki, sőt határon túli városban is, vizuális költészeti kiállításokkal, videoszemlével egybekötve (Győr, Kaposvár, Szolnok, Miskolc, Érsekújvár, Pozsony stb.).

Az 1987-es év másik fontos eseménye volt a hadersdorfi találkozó (június 25-27.), amelyen a Magyar Műhely alapításának 25. évfordulóját ünnepelve az eljövendő 25 év irodalmának tendenciáiról folyt az eszmecsere (*Hogyan képzelem el a következő 25 év irodalmát?*). Pomogáts Béla nyitóelőadásában (*Értékek és értékrendek*) egy olyan *virtuális* értékrendet vázolt fel, amely a magyar irodalom minden *jelentős* értékét számon tartaná. Úgy vélte: az irodalomtörténetnek az értékpluralizmust kell(ene) képviselnie; így a magyar irodalom értékhierarchiájába egyenrangúan bele kell(ene) tartozniuk minden irányzathoz a legkiemelkedőbb alkotóknak (s akkor Szentkuthy, Márai, Kassák, Veres Péter, Illyés, Tamási Áron, Déry, Szabó Lőrinc, Ottlik, Mészöly Miklós, Weöres, Pilinszky, Határ Győző, Nagy László, Juhász Ferenc, Sütő András stb. *egyaránt* a csúcson lenne). Sajnos nemhogy megvalósult volna ez az elképzelés a méltó és igazságos értékrend kialakításáról, az értékzavar azóta egyre nőtt; s a „szekértáborokra” való széthullottság még inkább erősödött.

A *hogyan képzelem el?* kérdésre a hozzászólók egyöntetű válasza: *másnak*, mint amilyen most (azaz 1987-ben). Többségük (maga a Műhely-triász is) az experimentalizmus előretörésében, az elektronikus médiumok elterjedésében, az avantgárd iránti tolerancia s a befogadók vizuális kultúrája növekedésében, a korszerű technikai eszközök térhódításában bízik (Bujdosó Alpár, Nagy Pál). Papp Tibor azt hangsúlyozza,

hogy az új műfajoknak kis idő múltán szervesen be kell(ene) épülniük a művészeti tradícióba; hiszen ez tenné élővé magát a hagyományt.

A fiatalok képviselőjében szóló Petőcz András, az 1987-es év Kassák-díjasa (akit ekkor már nemzedéke egyik legismertebb egyéniségének tekinthetünk) „különvéleményt” jelentett be. *Örökös Magyar Műhely nosztalgia (I.)* című előadásában összeveti egymással a magyar irodalom immár egyévszázados „Nyugatosztalgiáját” saját generációja „Magyar Műhely-nosztalgiájával”. Elismerően szól arról, hogy a Magyar Műhely fennállása 25 éve alatt „nemzedékek sorát nevelte fel”, s mind a vizuális, mind a számítógépes és a videóköltészet megteremtésében úttörő feladatokat vállalt. Ugyanakkor aggódik amiatt, hogy az új s újabb médiumok keresése esetleg magának a „műhelynek” a létét, a Magyar Műhely költészeti törekvéseinek folytathatóságát veszélyezteti. Szerinte „nem egy szüntelen fejlődésben hívó avantgárdra, hanem közös szemléletű, az új művek lehetőségében hívó *avantgárd műhelyre* van szükségünk. [...] A Magyar Műhely az egyetlen olyan folyóirat, amely képes közösséget teremteni, nemzedékeket nevelni. Ám éppen azért, mert fontos, szinte *egyedüli fontos*, nem mondhatunk le róla – és ezzel együtt a *másképpen gondolkodásról* sem mondhatunk le. [...] A mesterek felfokozott médium-igénye, új és új formanyelv kialakítására tett kísérlete *követhetetlen* a tanítványok számára” – hangoztatta.

Petőcz voltaképpen *saját nemzedéke* „kísérleti” fórumává szerette volna alakítani a Magyar Műhelyt; miután a hazai mezőnyben az experimentális irodalomhoz vonzó fiatalok számára még ekkor sem nyílt másutt publikálási lehetőség. Nemzedéke immár – túllépvén a „krisztusi koron” – életlehetőséghez (fórumhoz) kívánt jutni. „A jel-típusú avantgárd ideje ez a mi időnk, időtlenségünk” – írja Petőcz *A jelbenlékezés méltósága* című írásában Sebeők János *Médium* című regénye kapcsán; a szövegbe menekülés a létezés egyetlen elfogadható aspektusa, alternatívája. „Leszoktattak minket a beleszólásról, a társadalmi cselekvésről, és ezáltal hiteltelenné tették a társadalmi cselekvést mint irodalmi formát.” Így hát „a szövegbe, a festménybe, a zenébe, az alkotásba” menekülnek, mint „egyetlen megvalósulás-lehetőségbe”, azaz az önmegvalósítás egyetlen lehetséges formájába. „A XX. század élménye és élménytelensége ez a totális illúzió-vesztés, ez a műben-létezésbe-menekülés, ez a bezárkózott önfelmutatás.”⁷

Voltaképpen ezen a találkozáson dőlt el a Magyar Műhely további sorsa. Mivel az „alapító atyák” maguk is úgy látták: a lapnak Párizsban – utánpótlás híján – nincs jövője, szerették volna már hazatelepíteni, s fokozatosan rábizni a szerkesztését az új nemzedékre. A hazai mezőnyben valóban égetően szükség volt egy avantgárd szellemiségű folyóiraatra az összeomlóban levő pártállami diktatúra körülményei között. A konkrét szervezési munkákban az Irodalomtudományi Intézet részéről elsősorban Pomogáts Bélára; az ifjú hazai szerzőik közül pedig Petőcz Andrásra és Székely Ákosra számíthattak elsősorban. Így a rendszerváltás folyamatának szerves része lett a Magyar Műhely hazaérkezése s a honi nyitás a nyugati magyar irodalom felé. Ekkor még mindannyian abban reménykedtek, hogy miután megszűnik a politika triumfálása az irodalom fölött, szabadon alámerülhetnek a művészi kísérletezés csendesebb és élvezetesebb munkájába, s végre nem fog „bűnnek” számítani a „másként gondolkodás”; s az, hogy az alkotó kedve szerint „játszik” a formákkal, műfajokkal.

*

7 PETŐCZ András, *A jelben-létezés méltósága* [Új Írás 1989/5.] = Uő., *A jelben-létezés méltósága*, 152-155.

Nonfiguratív című kötetében Petőcz befejezi és lezárja az évtized elején megkezdett „költői hagyaték-feldolgozást”. E reprezentatív gyűjteményben összegzi korábbi eredményeit, egyúttal távolságot (is) teremtve addigi költői gyakorlata s új utakra induló önmaga között. A bevezető szöveg (*Álom-monológ*) egy belső párbeszédre épül költői szerep-énje s valódi egzisztenciális énje között. Itt még sok „kassákos” elemmel és a ’20-as évekbeli Kassák ironikus formálásmódjával találkozunk. A lírai én tisztában van vele: nem a pusztán nyelvi játék, az anyaggal, a szóval való birkózás a fontos, hanem maga az „üzenet” – „az, ami két ember között / ami fontos lehet”. Lassanként a „krisztusi korbá” érve felismerte már: a „világmegváltó küzdelem” (legalábbis evilági síkon) hiábavaló; az emberi-társadalmi viszonyok – lényegük szerint – soha nem változnak (legföljebb a hatalmi formák), így hát a költészet nem lehet sem több, sem kevesebb, mint embertől emberig hatoló üzenet. „Mélyen hajolj meg, hajtsd le a fejed / [...] / szükséges bizonytalansággá válnod / hogy ne legyél bizonytalan / [...] / kiáltás fel / kiáltás fel de akarat legyél / legyél erő legyél félelem / legyél tiszta szó / legyél üzenet”. Az egymásba kapcsolódó szöbokok, szintagmák olykor ellentétes jelentéstartalmakat hordoznak, a kihagyásos szerkezetek, szóismétlésekkel egybeszótt szövegmontázsok valamiféle átmenetet képeznek a vers-én korábbi „kiáltásai” és mostani „lecsendesült” visszafogottsága között. A szöveg alappilléreit a *tett*, a *kiáltás*, az *erő*, a *tisztaság-egyértelműség* szavak s azok különböző szinonimái adják – ugyanakkor a közvetlen hatni-akarási síkjáról mindez most már a költői tevékenység áttételesebb szférájába helyeződött át. A szöveg zárása egyértelműen az irányváltásra utal: „Nem a hatalom / nem a mozdulat / a szó a szó / az üzenet / és csak az üzenet ami fontos lehet / [...] / ne tedd meg azt amit nem tehetsz / és tedd meg azt amit meg kell tenni / [...] / hajtsd le a fejed hogy cselekedni tudj”.

A kötet két alapegységre tagolódik. Az I. könyv (*Roncsolt szöveg*) a szövegrombolás eszközeivel különböző stílusú, hangfekvésű szövegtípusokat, a szemiotikai költészet különféle változatait mutatja be. A költő fellazítja a versstruktúrát, elemeire bontja a szavakat-szókapcsolatokat; mintegy ezzel is jelezve, hogy a hamis, látszatharmóniára épülő kapcsolódási rendszerek lebontása az első lépés ahhoz, hogy az eletről valamiféle mélyebb „igazságot” felmutathasson, „építő” üzenetet testáljon a befogadóra.

A *Groteszk* című részben vitriolos iróniával állítja pellengérré a költő a torz hatalmi viszonyokat, az álságos családi-emberi kapcsolatokat, megfricskázva a kiürült és hamis „társalgási”-társasági szokásokat. Maga a széttöredezett szövegformálás is arra utal, hogy a lírai én a túlszabályozott „illemhatárok” és a merev konvencionális versformák lebontására törekszik, s ironikusan kezeli az önfeladói, külső elvárásokhoz igazodó magatartási sztereotípiákat. „A tagolt beszéd. / [...] / Jah-jah! A tagolt beszéd. / [...] / Bizony. Bizony. No-no. A tagolt be. / [...] / Ahh-ahh-ahh! Jól mondod. / A tagolt be frigid. / noná. Persze. Persze, persze. / Bizony” (*A tag*). A látszatharmóniát, a megjátszott udvariaskodási formákat, a Dekadencia *Purgatóriumában* finnyáskodók között feszülő ellentéteket elfedő képmutatást csúfondárosan kifigurázza (*Pur-Pur és Deka*). De éppily nevetségessé teszi a „feje tetejére állt család” rendetlen-rendezetlen viszonyait is: „Négykézláb áll a család. Feje fölé vizek a család”; a renitenskedőket pedig – minden különvéleményt elfojtva – végül magába nyeli a családi kriptá (*Családi élet*). Enyhe „polgárpukkasztó” jellegük van ezeknek a mini-szituatív képeknek; de hát az eltorzult társadalmi viszonyok parodisztikus kapcsolódási formákat teremtenek. A szerelem és a költészet is formalitással degradálódik; s érthető, hogy a torz, megkötözött élet béklyóiból szabadulni akar az ember. „Fontos az hogy legyenek rímek / [...] / Ez egy remekbe szabott mű. / Ezzel bizonyítom, hogy vagyok hű. / [...] / Úgy akarunk szabadulni mint

aki éppen szabadulni akar. / Vannak akik előbb-utóbb megszabadulnak. / Talán mi is egyszer” (*Most egy szép szerelmes verset fogok*). Ezek a kis versképződmények jelzések arra vonatkozóan, hogy az élet minden síkján felborult a „normalitás”.

A ciklust egy Zalán Tiborral közösen készített mega-kompozíció zárja, vizuális jelek sokaságával tarkítva (*A tök ász megközelítése*). „Suta és tétova” halandzsaszöveg ez, véletlenszerűen egymás mellé kerülő mondatokkal, zagyva mondatfoszlányokkal. Az egymást mégis kiegészítő, egymásba „átszivárgó” textusok kollázsszerűen rakódnak egymásra, s egyfajta viszonyrendszerbe lépve a szövegen kívüli valósággal, nyerik el „jelentésüket”. A férfi-nő polaritást elvesztő kapcsolatok hibrid-jellege eltorzítja az emberi viszonyokat: bárki bárkivel felcserélhető. Ez a mimikrizálás egy bizarr formája. „Apró tétova lépések, akárha nő. / Bárha férfi. / [...] / Egyelőre ismeretlen, bár vannak olyanok is, akik nem ismerik. / Mindenesetre vonzó. Vigyázni kell vele. Figyeltetjük”. Akár egy rendőrségi aktában, olyan a leírás. E veszélyes jelenség még társasági-társadalmi robbanást idézhet elő! Még az ilyen bugyuta szövegek is cenzori „megfigyelés” tárgyai lehetnek-lehetnek...

A *Vizuális* alciklus, amelybe Kassák-, Erdély Miklós-, Szombathy Bálint-szövegek, sőt különböző imarészletek (például a Halotti Beszédből is) beépülnek, a Magyar Műhely és az Új Symposion ekkori szövegépítési tendenciáival tart rokonságot. A fekete alapon fehér, illetve a fehér alapon fekete, kisebb és nagyobb betűkonstrukciók, zárójeles és kihagyásos, kipontozott szerkezetek, roncsolt szövegek egészen meghökkentő mögöttes jelentésrétegeket rejtenek: az emberi világ szétesettségének képei jelennek meg itt. A háromoldalas bevezető képszövegen szétszórt betűkkel, sokszoros ismétlődéssel mint fohász vonul végig: „Bocsáss meg Uram, bocsáss utamra!” Maga a szövegfolyam is csupán néhány gondolatfoszlányt variál, egyre inkább romló, mind régiesebb nyelvi formákkal („Roncsolt szöveg. Akárha sejtjeink. Sugárzások. / [...] / Akárha roncsolt sejtek. / Sugárzások. / Akárha roncsolt szavaink. / KIÁLTÁSOK. / Sikoltások. / Tétova üzenet / betlehemi jászol / szövegromlások / sikoltások / tétova vágyakozások. / [...] / Bocsáss meg Uram / sejtjeink károsodnak / rákosodnak / Por és homu vagymuk és levszünk is. / Bovsads meg nekünk URUKUNK-ISMEKUNK / Por és Homvu vagyunk / és levszünk is homvu / bovsá...”). A szövegtesten elszórva különféle jelek, vonalak, kígyószerűen elhelyezkedő betűsorok; majd a Kassák 18. képversére visszautaló alakzatok s a jól ismert szöveg („Este várlak a kapuban”) különböző variációi, szív alakú vonalkonstrukciókba zártan. Végül az egészet a könyv mindkét oldalára kiterített tablón a költő saját szövegeivel montírozza egybe, a Kassák 35. számozott versére utaló számjellel, s a haldokló Goethe utolsó szavaival („Mehr Licht!” – „Több Fényt!”). Végül kozmikus távlatba vonja az egészet: „MADÁRSZÁRNYAK / VERDESŐ VÁRAKOZÁS / tétova elmozdulások / harangütések / nevetések / Mindenségek. Mélységek”. Majd a következő tablón – különféle méretű és elhelyezkedésű – betűkonstrukciókkal lezárja az egészet: „Világíts! Éljen a Kinyilatkoztatás! JAJ! Rátok hanyatlik az ÚR!” Természetesen ezekben a szövegfoszlányokban rengeteg rejtett ironia van. A hangsúly a verbális közlésről mindinkább a látványra tevődik, s a sík- és térhatást keltő szöveg-együtteseket tarkító ikonikus jelek, geometrikus alakzatok, tárgyi szimbólumok stb. a szövegen kívüli valóságra utalva azt is bevonják az értelmezés körébe. Petőcz a befogadóra bízva, hogy a látványelemek és a szöveg együtteséből kreatív fantáziájával milyen jelentésrétegeket bont ki. A Kassákra utaló tablókat a romló világ romló jelképeként a korábbi *Emlékezés Jolánra* című versfotó egy kissé vulgárisabb változatával zárja le. „Jolán” itt már nem olyan ártatlan, mint azon a képen volt: kihívó pózban ülve vonja magára a figyelmet.

A Kassákat megidéző kompozíciók egyúttal a búcsút is jelentik – most már nem pusztán a „kiáltás” típusú avantgárdtól, hanem Kassák képverseinek világától is. Petőcz a továbbiakban nem „képverseket” szerkeszt, hanem vizuális szövegeket készít, amelyek már egészen más törvényszerűségek szerint szerződnek. A következő – cím nélküli – kettős tabló látványkonstrukciói mint egymás tükörképei helyezkednek el a kitért könyvoldalon. A tipográfiai is kiemelt kulcsszavak (FÉNY – KIÁLTÁS – FÉLELEM) s a hozzájuk kigyóvonalban, körkörösén vagy átlósan kapcsolódó szavak, szintagmák (különös csillogás – villanások – kiáltás – sóhajok – apró zuhanások – különös jajdulás stb.) villódzva ölelik körül a kép centrumában egy szék mellett ülő, leomló hajsátra alatt szinte lebegő nőalakot („álmomban a tested megjelent” – „félelem a tekintetemben” – „tekintetemben fényesség” – „körülötted sóhajok”). Az egészet mintha valami különös fény-ragyogás vonná be; a szövegdarabkák pedig mintha a szürreális (álomi) szférából hullanának alá a reális szférába („legyél a szó, az üzenet”, „legyél kiáltás”). Mindezt kiegészíti a következő kétoldalas kompozíció, amely talán a nagybetűs, kigyóvonalban elhelyezkedő KEDVES SZABADKOZÁSOK – VÁGYÓDÁS – KIÁLTÁSOK címet viselhetné. A négy sarokban egy-egy – a női test körvonalait idéző – érett eperszem erotikus asszociációkat ébreszt, s maguk a félkör és kör alakban tekergő szövegdarabkák is hasonló képzeteket keltenek (suttogó-susogó simulások – különös simogatások – nagyívű zuhanások – remegő ölelések stb.). Petőcz költészetében az erotikának fontos szerepe van: a női-férfi elem (jin és jang) egymást kiegészítő, szoros szimbiózisából születik a Szépség – az Életerő – a Teljesség. Voltaképpen a fehér-fekete alapszín is ezt az összetartozást jelképezi.

Az Erdély Miklós emlékezetére készült, ugyancsak kétlapos vizuális konstrukció „fenti”, légiesen laza szférájában mintha (lélek)madarak röpködnének – a gépmadarak szomszédságában. „MADARAK SZÁRNYAK SUHOGÁSA CSAPDOSÁSA MADÁR-VONULÁS”. A „lenti” szférában az Erdély Miklós gondolati és képi világára utaló szövegfragmentumok, képelemek sűrűsödnek – ezt a térfelet mintha az anyagszerűség uralná („GOND és BAJJJ mindenfele”). A mindvégig háttérbe szorított költő mégis „mosolyog”, s csupán annyit kér: „NE! nyomorítsatok / keserítetek / ne bolondítsatok meg!” A mélyből „furcsa üreges zokogás” tör fel; „VIRÁGOK illatoznak” (a sír fölött). A könnyed-játékos formaelemekre súlyos MANCS nehezedik. „A gondolat hadititok” – jobb elrejtteni. Erdély Miklós, akihez – a majdnem 30 évnyi korkülönbség ellenére – Petőczöt őszinte barátság fűzött, soha nem tudott kitörni/kitérni a rá irányuló cenzori, sőt rendőri magasnyomás alól, s „megfigyelt” státuszban maradt haláláig. De ezen a kompozíción számok, betű- és szövegszigetek, grafikai jelek lebegnek a virtuális térben – mintha Erdély szellemi öröksége máris a téridő kitörölhetetlen része lenne.

Petőcz *Vizuális* ciklusát a Szombathy Bálint *Poetry* című kötete (1981) tiszteletére készült lapok zárják. Az ifjabb pályatárs olvasatában ez a könyv a „kiáltás” típusú avantgárd „emlékezetének” vizuális összefoglalása; ex librise („in memoriam avantgarde”) is erre utal. Szombathy kötete lezárja a közösségi indítatású avantgárd '70-es évekbeli virágkorát, s egyidejűleg megelőlegezi azt a konkrétista szemléletet, amely majd a '80-as évek derekán kezd hódítani a magyar irodalomban, s amely utat nyit az intellektuális költészet felé.⁸

8 Vö. PETŐCZ András, *Szombathy Bálint = Uő., Dimenzionista művészet*, Magyar Műhely, Budapest, 2010, 129-138.

A *Vizuális* ciklus egyértelműen bizonyítja: Petőcz András a *nyelv* körében maradva építette fel a maga látványvilágát, s a műalkotást *komplex jelként* fogta fel. Az egyszerre több nézőpontból is értelmezhető, ellentmondásos valóság-dimenziókat együttesen, a képi-nyelvi eszközök összjátékával próbálta megragadni, egy olyan virtuális világot teremtve, amelyben a szemantikai és a szemiotikai rétegek kölcsönös összefonódásban fejtik ki hatásukat. Két síkon is „kilép” a hagyományos verskeretből. Felismeri, hogy a szöveg térbeli (vizuális) megformálása lehetővé teszi mind az alkotó, mind a befogadó számára, hogy kitörjön az „egyenirányúsított gondolkodás” sablonjaiból. A verbálisan „kimondhatatlan” érzetek, tudatállapotok így, tárgyiasult formát öltve, szuggesztívebben és kreativitásra ösztönzőbben hatnak a befogadóra – a „kép” dekonstruálása és (újra)értelmezése örömforrás a számára.

Bujdosó Alpár elméleti síkon is pontosan megfogalmazza, miben tér el a kalligramma és a szemiotikai vizualitás hatásmechanizmusa egymástól.⁹ Míg az előbbi a szabályos vers-testnek ad képi (mintegy illusztratív) formát, addig a vizuális szerkezet megtöri a szöveg linearitását, a szintaktikai egyértelműséget; „azért, hogy a »keresztvezetésekben«, új csoportosíthatóságban új olvasatokat hozzon létre, az olvasatok nagy számát, amelyek nem káoszt eredményeznek, hanem egy bizonyos »olvasati világot« mutatnak fel. Ennél az alkotási típusnál a vizuális elem, a vizualitás *szerkezeti* elemmé válik, a mű igazi, nyelven kívüli grammatikájává. [...] Ezeknél az eredetileg igazi *irodalmi* igényű, tehát »szöveg-affinitású« műveknél a szerző szinte a nyelv »felélt«: a nyelvi grammatikát eliminálja és helyettesíti a vizuális elrendezéssel”. Ebben az alkotói felfogásban szöveg és vizuális elem teljesen egyenértékű: itt „maga a vizuális felépítés teremti meg a nyelvi kommunikáció szintaktikai struktúráját a nyelvi szintakszis visszaszorításával”. Mindez természetesen bizonyos értelemben relativizálja a mű hagyományos értelemben vett irodalmi jellegét (nem „elbeszél”, netán „leír”, nem is „nevel”, viszont van „üzenete”, amelyet a befogadónak kell megfejtenie).

*

Petőcz – szinkronban a Magyar Műhely köréhez tartozó több más alkotóval – nemcsak a vizualitás, hanem az *auditivitás* irányában is tágítja a költészet határait. E kísérletek is a szemiotikai költészet körébe tartoznak, s háttérükben ugyancsak a nyelvi játékosztön munkál. S ahogy a vizuális költészet nem képzőművészeti fogantatású, úgy az akusztikai költészet sem azonosítható a zenével. Inkább azt mondhatnánk: az ősi orális költészet tendenciái teljesebben ki benne. A szemantikai sík – bár nagyon áttételesen – itt is jelen van a „hangzósság” leple alatt. Mind a vizuális, mind az akusztikai költészet gyökerei természetesen a történeti avantgárdból erednek; s a 20. század második felében számtalan új műforma virágzott ki e talajból. Mára már a hangköltészet (is) egy igen kedvelt, exkluzív műnemmé vált.

A bécsi MA-kör Konzertshaus-beli, nemzetközileg ismert rendezvényein a '20-as évek első felében Simon Jolán „csodálatos üveghangján” interpretálta Kurt Schwitters világhíres *Ursonatéját* és a Kassák-verseket. Az orosz futurista hangköltészeti estek (Hlebnyikov *zaumnij jázikra*, azaz 'nyelven túli nyelvre' épülő verskoncertjei), valamint a német expresszionisták hang-örvényei világszerte sikert (és megbotrán-

9 Bujdosó Alpár, *A szöveg szerepe a vizuális irodalomban* = Uó., *Csigalassúsággal*, Argumentum, Budapest, 2002, 81-90.

kozást) arattak, s a belőlük nyert impulzusokat sokan, sokféleképpen vitték tovább a század második felében (többek között a Fluxus-mozgalom is). A magyar irodalomban a hangköltészet „újra-feltámasztása” Papp Tibor érdeme: a Weöres Sándort köszöntő *Pogány ritmusok* (1964) azóta ismert antológiadarabbá vált. A '70-es években felbukkant az akusztikai költészet több változata is: a vajdasági Ladik Katalin a népköltészeti tradícióból merítve, Szilágyi Ákos az orosz futuristák örökségét feltámasztva, Szkárosi Endre a pop- és beatkultúra, Tóth Gábor a zajköltészet felől újította meg e különleges műnemet. Az 1970-ben alakult Új Zenei Stúdió (Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László) 1973-tól Wilhelm András zenetörténész segítségével alakította ki a maga sajátos zenei stílusát; Kurtág György támogatásával a '70-es évek derekán bekerültek az európai zenei élet vérkeringésébe. A sokszínű törekvéseket aztán a párizsi Magyar Műhely fogta össze. 1979-ben az Új Zenei Stúdió nyerte el a Kassák-díjat. Papp Tibor 1980-ban – francia barátai meghívására – az 1978 óta Párizsban évente megrendezett Polyphonix Nemzetközi Költői Fesztiválon (amelynek 1981 óta maga is vezetőségi tagja) diaporámával kombinált irodalmi performanszot mutatott be a Centre Americain kultúrpalotában; s ezt követően egyre több lehetősége nyílt arra, hogy a programba magyar művészeket is bevonhasson. Eleinte csak a Nyugaton élőket (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Molnár Katalin, Monty Cantsin stb.), majd egyre inkább a hazaiakat is. 1986-ban Ladik Katalin, Petőcz András és Szkárosi Endre szerepelt a meghívottak között, 1987-ben már – mellettük – Kelényi Béla, Székely Ákos, Szombathy Bálint, Tóth Gábor is. 1988 áprilisában a szegedi JATE Klubban rendezett 12. Fesztiválon, majd ennek folytatásaképpen a budapesti Olasz, majd Francia Intézetben szervezett találkozón – a világhírű külföldiek mellett – szinte minden ismert magyar hangköltő szerepelhetett (Bernáthy Sándor, Galántai György, Garaczi László, Juhász R. József, Ladik Katalin, Márta István, Nagy Pál, Papp Tibor, Petőcz András, Székely Ákos, Szombathy Bálint és szerb barátja, Slavko Matković, valamint Szkárosi Endre és a Konnek-tor Rt.). Ezután már egyre több lehetőség nyílt hangköltészeti bemutatókra itthon is; s a rendszerváltás után – a Magyar Műhely hazaköltözésével – megszorodtak e rendezvények.

A *Vizuális* ciklus párdarabja tehát az *Akusztikus* ciklus, amelyben Petőcz első hangköltészeti munkái kaptak helyet.

1984 novemberében Budapesten az Almássy téri Szabadidőközpontban a *Plánium '84* minimálzenei-képzőművészeti-videó-fesztiválon Petőcz egy rendhagyó, rendkívüli zenemű-élménnyel találkozott. Eric Satie 1893-ban komponált, két alapmotívum variálására épülő, repetíciós-meditációs technikával készült, 23 órás művét (*Vexations - Bosszantások*) – ha nem is teljes egészében – meghallgatva, úgy érezte: „ez a mű maga az állandóság. A bölcs nyugalma. A megvilágosodott ember biztonsága. A repetitív költészet a legősibb irodalmi műhöz közelít: az imádsághoz. Mindenféle imádsághoz.” Megerősödött benne a korábbi felismerés: a művészet: önfelmutatás. „Önmagamhoz akkor jutok el, ha megpróbálok egyetlen szó, egyetlen motívum ismétlésével koncentrálni önmagamra. Ez a minimál és a repetitív művészet lényege.”¹⁰ Voltaképpen a keleti meditációs művészeti technikákkal rokon – a való világ impulzusait a művész saját személyiségén átszűrve közvetíti. Petőcz az *Akusztikus* ciklus verseinek egy részét – több más költeményével együtt – Sárosi Lászlóval e szellemben dolgozza fel (közös lemezük: *Közeledések és távolodások*, 1990). A költő a szöveget kissé monoton, visszafogott hangon mondja – a zenei háttér mintegy felerősíti a vers dallamvonalát s ki-

10 PETŐCZ András, *Happy new steps!* = Uő., *Idegenként, Európában*, 185-189.

emeli az alaptónust, de nem törekszik domináns szerepre. A szuggesztív akusztikai összehatást a kísérő hangeffektusok (elektronikus és természeti hangok, zörejek, erőteljes, máskor meg éppen tompa dobütések) teremtik meg – mindezek a szöveggel szinte egybefonódva, szétválaszthatatlan egységben hatnak a befogadóra. A szemantikai üzenetet tehát *együttesen* közvetíti szöveg és zene – a *költészet* körén belül maradván.

A ciklus első darabja (*Lépések közeledése és távolodása*) mintha egy dübörgő menetszázad érkezését, majd elvonulását idézné. A szótagokra bontott – s a költő előadásában lassan, vontatottan hangzó – első öt versszak félelmetes, fenyegető hangerővel érzékelteti, hogy itt nem „ünnepi” menetről van szó. Az 1-2. versszak mindjobban erősödő hanghatásokkal imitálja a „közeledést” („lépések zaja donnng / lépések zaja donnng / lépések zaja dong-dong-dong-dong / lépések zaja dönngng”; majd fordítva: a *dong döngre*, s a *dönngng donnngra* cserélődik). A hangutánzó és hangulatfestő szavak ritmikus ismétlődése, az ütőhangszerekkel felerősített dübögés/dobogás monotóniája szorongást kelt a befogadóban, ugyanakkor a 3. és 5. versszak érzelmi felajzottságot sugalló emfaticumokkal teli „üdvivalgása” arra enged következtetni, hogy a menetelők félelmet akarnak kelteni (kiál-cs-cs-cs-cs! / kiál-cs-cs-cs-cs! / brrrr! uhh! brrrr! uhh! brrrr! uhh!). Mindezt az 1-2. versszak fordított ismétlődésével a lépések távolodó, lassan elhaló zaja követi. Itt tehát a hanghatások lassú-fokozatos felerősödése, csúcra érése és elcsitulása érzékelteti a kompozíció (verbálisan meg nem fogalmazott) „üzenetét”: valamiféle fenyegető veszély közelít – tetőpontra hág –, majd elhárul: végül is nem történik semmi katasztrófális. A befogadó is fellelegzik: talán megmenekültünk!

A szorongás viszont egyetemes létállapottá tágul az *Akusztikus vers Radnóti Miklós szövege alapján* című kompozícióban, amelybe az *Erőltetett menet* szövegelemei, sorai vissza-visszatérően beépülnek. A *bolond* szó erőteljes hangsúlyt kap: „bolond ki földre rogy / bolond bolond bolond! / Bolond!” Ezzel és a „földre rogy”, „földre rogyván” szókapcsolat többszöri megismétlésével nyilvánvalóvá válik a vereség véglegessége („bolond ki újra, bolond ki földre rogyván felkél és újra lépked”), hiszen a vers végén hiányzik a feloldás (a Radnóti-vers bizakodó távlata: „Kiálts rám! S fölkelek!”). Ugyanakkor bizonyos mértékben aktualizálódik a szöveg jelentéstartalma: „ki földre rogy: bolond / ki fölkél: bolond / ki mozdít: bolond” – itt és most (azaz a '80-as évek derekán). Majd a „bolond” szó hat soron át folyamatosan ismétlődik (összesen 30-szor), még hozzá zárt tömbalakban szedve – mintha azt sugallná: zárka vagy zárt osztály zárja körül a cselekedni akarót. Végérvényesen le vagyunk győzve...

Az *Imamalom* című kompozíció repetitív technikára épül: a tömörszerű versalakzat első felében néhány alapszó folyamatosan ismétlődik (a *szó* 50-szer, a *hang* 40-szer, a *fény* 45-ször; majd a jól ismert *tá-titi* zenei taktus 35-ször). A második részben már változatosabb a kiemelt szavak elhelyezkedése (a *kell* és a *jó* öt soron át váltakozik egymással, majd a *nagyon* és a *nagyon kell*, aztán a *jó* – *nagyon jó* – *de jó* – *jaj de jó* örömteli jajdulása ugyancsak több soron át, végül a *jaj* – *jaj jó* – *jaj jaj*... elhaló hangjai csendes sóhajjá tompítják az egészet). Itt tehát nonverbálisan, csupán hangtani eszközökkel egy érzelmi-indulati folyamat van megjelenítve – nem imáról van valójában szó, hanem egy „hódítási” folyamatról (a sürgető udvarlástól a beteljesedésig). A verbális keret csupán megerősíti mindezt: „Azt mondom neked: azt mondom, mondom / [...] / azt mondom neked: bocsáss meg, azt mondom, mondom”.

Az *1. tyroclonista vers* játék a hangokkal – avagy hangjáték. Az „azt mondom néked / bizony bizony mondom néked” biblikus kezdés emelkedettségre vall – amit a „mondom” szó 32-szeri ismétlése követ; ugyanakkor a zárórészben – tükörhelyzetben szedett – kassákos szókapcsolat („mondtam: nincs ingem

nincs ingem van szalmapapucsom”) bizonyos értelemben parodizálja is ezt a „profetikus” hangütést. Maga a szövegtest szavak nélküli hangsorokból, hangutánzó-hangfestő szótöredékekből áll; a vezérszólamot az *uhuhuhuh - brrr - jahjah ohh-ühh hüüü* hangcsoportok adják, s a kompozíciót egy vastag fekete nyíl szeli ketté (ez is kassákos jelkép), *óóóóó* jajgatással kísérvé. Tehát a költő pusztán hanghatásokkal, néhány vizuális jellel és egy-két értelmes szókapcsolattal – a „kísérőzene” zörejei-hangimitációi segítségével – fejezi ki azt, amit ekkor talán még magának sem fogalmazott meg verbálisan: leszámolni készül a „küldetéses” („kiáltás” típusú) avantgárd-pozícióval.

A *Vakugatás* és a *Vándorkacsák himnusza* a szöveg teljes szétrombolásával, eliminálásával kialakított akusztikus kompozíció – mondhatnánk: „jelentés nélküli hangsor”. Ennek ellenére van „üzenet”-értékük is. Az előbbiben kutyamorgásra, csaholásra avagy ugatásra emlékeztető hangutánzó, illetve indulatszavak sorakoznak egymás mellett (*uhhh-huuu-brrr-mrrr-piha!-uhhhuhhh-jaj-jah! - JAH-JAK!* stb.). Egyetlen szókapcsolat töri meg az hangkavalkádót („elmondtam: nem tudom, ki vagy”), amely azonban „értelmet” kölcsönöz az egésznek: a kutya minden idegenre haragszik – vakon támad, ha kell. Ugatása tehát (jelen esetben) mérgének kifejezése. A kacsák himnusza viszont a tyátyogó-topogó „kacsanyájt” figurázza ki, amely szép szabályos tömött sorokban totyog, amerre terelik. A „tyáp-tyáp” hangutánzó szó ismétlődése a totyogás ritmusában három versszakon át (összesen nyolcvanszor!) a „kacsa-lét” boldog öntudatlanságára utal: a himnikus örömforrás itt az egyöntetűség. A hangkíséret: a tá-tá-tá-tá végtelenbe nyújtott, egyhangú dallamvonala az „önállósodást” nem tűrő közeg megbonthatatlan (már-már fenyegető) egységét jelképezi.

Az *Akusztikus* ciklus legmegrendítőbb és költőileg is „mesteri” kompozíciója az ismert József Attila-ers jelenkori parafrázisa: *Levegőt!* Petőcz a négy legfontosabbnak érzett versszakot emeli ki a költeményből, de csak a strófaszerkezetet és a magánhangzókat hagyja meg; a mássalhangzók helyét pedig apró fekete kockákkal jelöli. Így a vers egyszerre kap vizuális és akusztikai karaktert: az üres betűjelek szó szerint a fuldoklás, a levegő után kapkodás képzetét keltik. A költő a lemezen is csak a magánhangzókat mondja ki, félig-elnyújtott, éneklésszerű hangon, amit a zenei aláfestés (halk, zúgó-morajló, egyhangú dallam) félelmetes monotóniával kísér. A dallamív és a magánhangzók alapján a szöveg természetesen azonosítható: az eredeti költemény leggyakrabban idézett, legfontosabb versszakai tisztán állnak előttünk. S így már „érthetővé” válik az „üzenet”, amit a négy strófa összeolvasásával megkapunk (az 1. versszak: „Ki tiltja meg, hogy elmondjam, mi bántott...”; a 4. versszak: „Számon tarthatják mit telefonoztam...”; a 7. versszak: „Én nem ilyennek képzeltem a rendet...” és végül az utolsó, a 9.: „Az én vezérem bensőmből vezérel...”, amelynek zárata pontosan kifejezi költő és befogadó óhaját: „Jöjj el, szabadság, te szülsz nekem rendet!”). A poétikai bravúr abban rejlik, hogy a szerző az utalásos jelrendszerbe burkoltan mindazt elmondhatta, amit önmagára és a '80-as évek világára vonatkozóan saját szavaival nem mondhatott volna el.

Az akusztikus költészet tehát éppúgy többsíkú, többjelentésű, mint a vizuális, s a költő – ha igazán ötletes és erős a kreatív fantáziája – a legbonyolultabb áttételekkel „üzen” nekünk. Az Erdély Miklós által Petőczre bízott „hadititok” lényege tehát valójában az, hogy legrejtettebb gondolatait a költő nyugodtan „bekódolhatja” a szemiotikai formákba, hiszen „akinek van füle hallani”, az megérti, feldolgozza s továbbadja őket. A „nyitott mű” teóriája az alternativizmusban keresendő: a „jelek” többértelműek, így a jelbe kódolt üzeneteknek is több rétege van.

A *Nonfiguratív* kötet II. részét az *Összegyűjtött tyroclonista versek*, valamint az *Egybegyűjtött nonfiguratív (tyroclonista) költemények* adják – vagyis az 1983-as és 1984-es *Médium Art*-füzetek anyaga.

Petőcz a „nonfiguratív költészetet” a képzőművészeti nonfigurativizmus analógiájára alkotta meg; s az ennél bizonyos értelemben tágabb érvényű „tyroclonizmust” – mint új „izmust” – maga teremtette. A vizuális költészetet mint az irodalom és a képzőművészet határán álló „köztes művészetet” és magát a művészt is *médiumnak* tartja. A *bevezető* szövegben megkísérli meghatározni a „tyroclonizmus” fogalmát: „ez az értelmetlen, de »izmussá« emelt szó a költészet megszün(tet)ését, a vers a befogadó által való létrehozását jelenti. Nonfigurativizmus és tyroclonizmus tehát nem fedi egymást: számomra az utóbbi fogalom a tágabb, és magában foglalja az előbbi.” Ez a meghatározás tehát bizonyos vonatkozásban a költészet hagyományos értelemben vett fogalmának a „felszámolását” jelenti (de korántsem kizárólagos élel – csupán jelzés arra vonatkozóan, hogy a költészetnek más útjai is lehetségesek, mint az eddig megszokottak). Petőcz egyre inkább a befogadóra bízta a mű (újja)teremtését, de egy többé-kevésbé szilárd kommunikációs keretet biztosít neki, amelyből kiindulva – kreatív fantáziája segítségével – megteremtheti saját egyéni olvasatát.

Erdély Miklós és Tamkó Sirató Károly – fentebb már vizsgált – esztétikai nézetei s életműve inspirálja Petőczöt a szemiotikai experimentalizmus ilyen irányú kitérésére. Tamkó *Korszerű remekművek* című „irodalmi üres lapjai” (1929) adják az ötletet első tyroclonista ciklusa létrehozásához. Tamkó annak idején – mintegy megelőzve Eco „nyitott mű”-elméletét – négy üres fehér lapot fűzött össze azzal a céllal, hogy mint „társ szerző”, az olvasó töltsen meg őket saját gondolataival. Ahány olvasó – annyi művariáció. Jegyzetekkel is ellátja „remekművét”, hogy a befogadó könnyebben igazíthassa saját tudatvilágához. Petőcz ekkor ismeri fel: a benne élő „nyitott mű”-teóriának ez az első megvalósulása; az alternatívizmus, a konceptualizmus, sőt a minimal poetry gyökerei is ide nyúlnak vissza.

Az *1. tyroclonista* ciklus 15 – nem egészen üres – papírlapból áll; az első kivételével minden lapon egy-egy szó, szintagma olvasható, amelyből az értelmezésnek ki lehet/kell indulnia. Meglepő módon a költemények számozása fordítva halad, a 15.-től az 1. felé – egy sajátos gondolati ívet bejárva. Ugyanakkor az egész szerkezet mintha körkörösséget indukálna: amint a ciklus végére érünk, gondolatban szinte automatikusan indulunk a 15. – tehát a kezdő – üres lap felé. Mintha Platón *tabula rasája* jelenne meg szemünk előtt: életutunk állomásaival kell teleírunk a lapokat, még hozzá a nemléttől a nemlétig pergetve az eseményeket – azaz a haláltól visszafele a születésig, majd a halál-stáción át az újjászületésig. A megadott szavakat képzeleti szöveggörnyezetbe helyezve egyetlen gondolati láncra fűzhetjük az Élet nagy korszakait. A 15. (vagyis az első) lap az elnémulás pillanata – ezért üres; a következő (14.) a (bonc) asztalon fekvő figurához (evilági *énünkhöz?*) vezet; majd az öregség-állapothoz („fehér bot, piros svájci sapka” – 13.), amit a középkorú ember dinamikus életbe-ágyazottsága követ, természetesen most is visszafelé haladva, az ifjúkor felé („egy fél kevertet kérek” – 12.; „megcsókoltalak” – 11.; „megsimogattalak” – 10.). Az ifjúkor a „tévedések”-tévesztések kora, amikor is a függőségek (gyógy- és kábítószer) fogságában vergődik az ifjú (9–8–7); a lányt pedig a nővé érés szédülete ragadja el (6–5). A serdülőkor a *kísértések* és a megismerésvágy korszaka – itt ábra is van: a Kisherceg furcsa *kígyó*-kalapja (4.); majd a gyermekkor a játékoké (3.); a csecsemőkor pedig az önfeledt „gyermekhangoké” (2.). S végül az utolsó fázis: a születés (1. vers) – amely után (ismét) a nemlét dimenziója következik (tehát a 15. vers). És aztán kezdődik minden

a visszajáról. A nemlét szakaszában feldolgozzuk a „fenti” (valójában látszat-)élet tapasztalatait, s belső személyiségünk elmélyül a „gyökérzet” irányában. Így halálunk valójában spirituális létünk kezdete. S aztán, ha visszatértünk a létforgatagba, újra róni kezdjük köznapi köreinket – de már magasabb szinten. Nem véletlen, hogy a ciklust az Erdély Miklóstól „kölsönzött” mondat („a gondolat hadititok”) egy teljes lapon át ismétlődő szériája zárja. A titkokat véges elménkkal feltárni természetesen soha nem fogjuk tudni – de a hozzájuk vezető utat megkíséreljük megkeresni mindannyian.

A 2. ciklus már egészen más természetű problémákat vet fel. A *Bevezető*ben a szerző értelmezi a fogalmat: azért „nonfiguratív”-nak nevezi művei e csoportját, mert a személyiség, a „figura” eltűnik, kilép a versekből: a szöveg itt nem „személyes”, nem alakközpontú; az alkotó személye maga is háttérbe szorul – csupán a nyelvi jelek alakulását, változásait, létmódját vizsgálja. A szöveg a maga *anyagi* valóságában jelenik meg itt: a költő „megmunkálja” ezt az anyagot (a nyelvet); strukturáját, alakváltásának törvényszerűségeit akarja feltárni, s nem jelentéshordozó funkcióját veszi szemügyre. Az objektív anyagkezelési mód megkívánja – hangsúlyozza –, hogy ne is akarjon „üzenetet” kódolni munkájába; nem célja megmutatni a szövegtől és a beszédétől elidegenedett nyelvi jelek vizuális (vagy pláne fónikus) jelentéshordozó funkcióját.

Példát és ihletést Petőcz számára – mint írja *A szó szavakat téveszt* című, már idézett írásában – a ’20-as évek konstruktivista művészete kínál: Malevics *Fekete négyzete* vagy Duchamp *Palackszárítója* adta az ötletet, hogy a nyelvi jelek alakulását és változásait leképezze. Ezek a művek – melyek saját korukban botrányt okoztak – ma már „klasszikussá szelídült művészettörténeti műremeknek” számítanak, „amelyek Michelangelo szobraihoz, Leonardo festményeihez hasonló biztonsággal, érzékenységgel mutatják meg a kor emberének elképzeléseit, gondolatait, perspektíváját”. Szövegeit ő voltaképpen „az irodalom palackszárítóinak” szánja, a nyelvi experimentalizmus dokumentumaként.

A ciklust bevezető *Növekedések és csökkenések (1.)* – a pusztá formát tekintve – szonettimitáció. Az első négysoros versszak a „Most 14 sort írok” mondattól egyre bővülve halad a „Most 14 sort írok ír engem most” mondattöredékig; a második a „Visszanézek” szótól a „Visszanézek és elkomorodom és megvidámodom és előrenézek” mondatig. A két tercina viszont a folyamatos csökkenés jegyében kapcsolódik az első részhez: a „mondatom folytatódását aligha kívánhatom” leegyszerűsödik „mondatom folytatódását”-ra; míg a záróstrófa hosszú első sora („A szavak használatuk közben elveszthetik jelentésüket”) a csökkenéssel értelemváltozáson is átesik: „A szavak hasznuk követében elvehetik jelentésüket”. Természetesen ennek a szövegnek nincs esztétikai hozadéka, csupán a nyelvi transzformációt követhetjük nyomon. Szepes Erika „a forma és tartalom leépítésének fázisai” címen vizsgálja Petőcz szonettjeit – köztük ezt is.¹¹ Itt már semmiféle hagyományos kötöttségről nem beszélhetünk (sem a szótagszám, sem a ritmus, rímek vonatkozásában) – hangsúlyozza –, a grammatika is fellazult, csupán a strófatagolás maradt meg, „viszont mágikus elemként belép a szonett sorszámának, a 14-nek rögeszmés ismételtetése”.

A *Növekedések és csökkenések (2.)* viszont egy geometrikus ábra, amely vizuálisan érzékelteti a lejátszódó folyamatot: a szürke mezőben perforált pontokkal jelölt V alakzat egyik irányból a tágulást, az ellenkező irányból viszont a csökkenést jelzi. Szöveg nélkül; de itt a látvány önmagában is „közlő” jellegű.

11 SZEPES Erika, *A mai magyar vers*, I., Intera, Budapest, 1996, 123-127.

A továbbiakban a szerző a *Növekedéseket* vizsgálja külön alciklusban, *A legelső betű megjelenésétől* a mondat, majd a szöveg megjelenéséig, kiteljesedéséig. A legelső betű (*ű*) lefelé táguló, hosszított derékszögű háromszög alakban sorról sorra bővül, míg végül teljes mondattá kerekedik („Mondatomban feltűnik az első betű”). Ez után *Az a betű elindít egy folyamatot* című kompozícióban (szintén sorról sorra bővülve) megszületik az ábécé; amit *A betűk szavakká, majd mondattá rendeződnek* című betűkonstrukció követ, amelyben a betűk összevisszaságából kialakul egy mondat; majd *A mondat kiteljesedik*: új szavak jelennek meg, aztán eltűnnek, ismét visszatérnek – s végül megszületik a teljes mondat: „A szavak képzületünkben eltűnnek, majd felerősödvé ismét elfoglalják a helyüket”. A nyelvi játék persze folytatódik: a szöveg hézagossá válik, üres helyek jelennek meg, majd telnek meg újra szavakkal, míg végül az utolsó sor teljesen azonos lesz az elsővel: „Ha azt mondom, a helye betöltetlen, nem mondok sokat” (*Néhány szó mindig eltűnik, majd ismét előkerül*).

De a szerző nem éri be a pusztán „játszadózással” – felmutatja, hogy a mondat szinte öntörvényűen alakul, változik (*A mondat gyarapodása következtében átlényegül*). Itt az 1. szövegkonstrukció az „ismétlés” szó variánsaira épül, a „mondatom megismétlem” szó szerkezetből hosszú kígyósor kerekedik ki; míg végül a szerző elvágja a fonalat („már nem ismétlem meg”). A 2. konstrukcióban a szó új szavakkal, szintagmákkal gyarapodik, míg végül mondat lesz belőle; s aztán tovább „szaporodik”, mígnem kialakul a szöveg, majd a mondatok variálásával a szöveg kiteljesedik s átlényegül. Folytathatnánk a szövegszervezés különböző metódusainak alaposabb vizsgálatát – de nincs sok értelme; inkább az egyik legérdekesebb kompozíció kiemelésével érzékeltetjük, hogyan „szervezik önmagukat” a betűk szöveggé (*A mondat kísérlete önmaga szöveggé szerveződésére*). A szétszórt betűhalmazt különféle konstellációkba állítva – ha megtaláljuk a kapcsolódási pontokat a betűk között – értelmes szöveggé rakhatjuk össze: „Mondatom szél- és hossz-irányú mozgása a papíron önmaga szerveződésének kísérlete”. Maguk a betűket összekötő vonalak érdekes kígyószerű alakban tekergőznek, így a lettrista jellegű kompozícióból egy vizuális jel is kirajzolódik.

A folyamatok mozdulatlansága alciklus a növekedési és csökkenési folyamatok közötti *egyensúly-állapotot* mutatja fel szimmetrikusan egymásba építhető 3-3 kompozícióval. *A szöveg átlényegülése 1-3-ra* tükörszerkezetben ráfelel a *Visszalényegülés 3-1*; vagyis a két szélső kompozíció (1.-1.) fordítottan „tükörözi” egymást. Mindkettő szonettstruktúrába rendeződik; de az elsőben a szavakat fokozatosan kiszorítják, végül „elhatalmasodnak a kérdőjelek” (az utolsó strófa már csupa kérdőjellel áll); míg a másodikban a kérdőjelek fokozatosan eltűnnek, s a zárósor ép mondata („A kérdőjelek eltűnése bekövetkezett”) jelzi: a szöveg újra felépítette önmagát. A közbülső két konstrukció (2-2.) furcsa W alakba szervezett szövegépítmény: a W betű egyik sávjában elhelyezett fogyatkozó szavakkal, a másikban az ábécé betűivel; a „visszalényegülés”-ben viszont a W alakzat sáttortetőszerűen lebomlik, a megcsönkült szöveg felépül („ez mondatom újjászületésének pillanata”), s az alfabet szónyagszerűen hullik alá. A középső fregoli-kompozíció (3.) két rács alakba épített, szétszórt betűsorból áll, amelyek – ha egymásra vetítenénk őket – pontosan fednék egymást; a „visszalényegülés 3.” viszont egy betűhalmaz, amelyből – játékos kereséssel – összerakható a helyreállított mondat („mondatom jelenlévősége kétségtelennek tűnik”).

A Csökkenések című rész a *Növekedések* szimmetrikus párjaként a szöveg dekonstruálódásának folyamatait érzékelteti. Itt mintegy elméletileg is indokolja a szerző, mi és miért történik a szöveggel (*A szöveg*

visszalényegülése, A szöveg redukálódása, A szöveg eltűnése): a mondatok az „idegen elemek” kiszűréssel zsugorodnak. Kérdése: „Szövegnek nevezhető mindez? És a továbbiakban: a szöveg szövetének meg bomlásáról van-e szó, avagy csupán a fölöslegek eltávolításáról?” A szöveg redukálódása során a mondatok, szavak, sőt a betűk is önállósodnak, s végsősoron ez a folyamat vezet a szöveg „önfelszámolásához”. A szerző egy szétszórt betűhalmazból álló vizuális kompozícióval „illusztrálja” is a különböző elemek önállósodásának folyamatát; az elemek összekapcsolásával valóban kialakul a szöveg (*A mondat kísérlete önmaga szöveggé váló értékelésére*).

A továbbiakban *A mondatok eltűnése és megjelenése* című korábbi szöveg ellenpárját látjuk (*A mondatok megjelenése és eltűnése*), majd a *Redukálódások* (1-2.) a mondat dekonstruálódását mutatja be: „A szó kilép a mondatból és eltűnik. / A szó kilép. / A szó tűnik”. A költő tehát lépésről lépésre visszavonja leírt szavait. A *Bomlási folyamat* (1-2.) pedig vizuálisan is rendkívül plasztikusan (és esztétikusan) jeleníti meg ezt a folyamatot. Az 1. kompozíció bevezető mondata („Mondatom közepén számomra ismeretlen tényezők hatására valami elkezdődött”) után a szavak-szintagmák közepén elkezdnek fogyatkozni. Így a konstrukció – mint széthúzott színházi függöny – kettéválik, s csak a mondat kezdete és vége marad meg; majd ezek is betűről betűre redukálódnak, mígnem a „függönybojtokban” már csak ennyi marad: *Mon - dott, Mon - tt; M.* A szétlebenő függöny-alakzatot mintegy kiegészíti a lecsorgó jégcsapokra emlékeztető 2. darab. Az „eresz”: „Mondatomban egyes betűk eltűnése láncreakció-szerűen megy végbe”. A szöveget hordozó jégcsapok lassan vékonyodnak, majd elfogynak, végül is két szélső ágra szakad az egész; a végpont: *M.-e.* A szöveg tehát szétesett a maga belső törvényei szerint. *Az utolsó szó eltűnése* lassú lebomlással érzékelteti ezt a redukációs folyamatot: „A szót, amit leírtam, külső tényezők hatására visszavontam” – s a végére már csak az *A* betű marad. A két utolsó kompozíció (*A zs betű elindít egy folyamatot; Az utolsó betű eltűnése*) ugyanúgy elnyújtott háromszög alakzatba szerveződik, mint a *Növekedések* című rész első két kompozíciója, csak éppen azzal szimmetrikusan: itt a felső sor a „telített”, s a háromszög lefele „keskenyedik”; tehát mintegy jelzi: a szöveg elfogyott, az egész „kísérletnek” vége. A zárószöveg utolsó betűje (az *M*) is eltűnik – a legutolsó sorban már csak egy üres betűhely marad.

*

A *Nonfiguratív* kötet utolsó ciklusa (*Minimal-Poetry*) már nemcsak a szövegnek, hanem magának a poézisnek a „megfogyatkozásáról”, sőt lassú eltűnéséről (is) szól. Az 1986-os *Médium Art*-füzet vizuális kompozíciói kerülnek be ide – ez már valóban a „nonfigurativitás” végpontja: *absztrakt* költészet. Az „a”-sorozat érdekes kísérlet a betű önmegsokszorozására s szóvá terebélyesedésére. Az első (üres) lap közepén egyetlen betű („a”) – mint kezdőpont; a további lapokon az „a” variánsai: egy „a” betűből font koszorú, illetve az „a” betű pörgetése következtében keletkező sugár-alakzat (a szerteágazó sugarakat szaggatott vonal jelöli); ebből nő ki az „ART”-sorozat különböző formációkban (*AAAA R T*, majd *aaaa* kígyótekerésben stb.). Aztán a három betű szétszórva (*A - R - T*) hármassá térre bontja a sík lapot; az összekötő vonalak metszéspontján az *O* (Origó) biztosítja az egyensúlyt (ezt vehetjük *0.* pontnak is). A sorozat 3. darabja a három – egymástól aszimmetrikusan elhelyezett – betűből három kis szigetet alkot; az üres teret egy köztes vonal metszi ketté, ugyanakkor a három betű – egymással összekötve – háromszöget

alkot; ez tehát már térbeli (geometrikus) alakzat. Az egyetlen fókuszpontból tehát egy dinamikus struktúra jött létre.

A *vonat*-sorozat a teret kettéosztó egyszerű, függőleges szaggatott vonalból kiindulva, majd azt különféle betűkkel „meghizlalva” mintegy elnyújtott rakéta-alakzattá bővül, a betűk félbetört ellipszis alakba rendeződnek: „üdvösségtudatunk szár...” – a vonal itt kettévágja a szöveget (a folytatás lehet: „szárba szökken”). Ez tehát már egy „nyitva hagyott” vizuális költemény (is lehetne): a művészet – üdvösségünk, lételemünk stb.

A *betű*-sorozat az egyensúlyi helyzet titkát kutatja: az Ó - C - Á három párhuzamos vonalon szimmetrikusan helyezkedik el; a párhuzamosokat egy ferde vonal metszi ketté s köti össze egymással. Itt maga az egyensúlyi állapot vizuális leképezése az esztétikum forrása. E sorozat 2. tagja különféle szövegelemekkel, négyzetes ábrákba írt betűkonstrukciókkal s a kiemelt K és G betűkkel együtt bizonyos képzettársításokat ébreszt bennünk (kong - bong - izzó - sustorgó stb.), amit aztán a 3. kompozíció szét-szórt, kiemelt betűivel valódi vizuális képpé tágít – középen a *Hungary Médiüm* felirattal.

Az egészet a *Pár-Beszéd* című szövegfolyam zárja (amely a Sárly Lászlóval készült lemezen mint monoton dallamú, valódi „imamalom”-szerű repetitív költemény hangzik el). A biblikus felépítésű, apró betűkkel nyomtatott szöveget a költő (mint „figyelmeztető” próféta) 10 teljes oldalon át folyamatosan ismételteti, különböző variánsokban (hol „mondom mondom néked”, hol „bizony mondom néked”, máskor „bizony mondom mondom azt mondom bizony néked” stb.). Itt-ott az egész óriás-betűkkel, keresztben „felülírva” („bizony bizony mondom néked”); majd az utolsó oldalakon a költő átvált múlt időre: „elmondtam, mondtam, így szóltam” stb. Ezzel mintegy múlt időbe helyezi korábbi „profetikus” („küldetéses”) magatartását. A kötet legutolsó oldalán fordítottan (azaz alulról felfele, hátulról előre) szedi a szöveget; talán ezzel is jelezve, hogy lezárt valamit, más utakra tér. A grafikailag kiemelt „bizony mondom” szövegtörredék azonban változatlan marad, mintegy hangsúlyozottan felhívja a figyelmet szavai komolyságára. Az „a”-sorozatból e szövegkonstrukcióba is átemelt betűkoszorú vissza-visszatér; nemcsak díszítő elemként, hanem valódi („temetési”?) koszorúként is.

*

A *Nonfiguratív* kötet bizonyos értelemben egyfajta végpont Petőcz eddigi pályáján: valamit lezár. Ő maga úgy látja: a '80-as évek szellemi közegében nem volt más lehetőség, mint a nyelvi kísérletezés. „A modern művészet meghasonlott önmagával [...] az elbizonytalanodás időszakát éljük.” Többé senki nem hisz a költészet „társadalmi küldetésében”. A fiatal irodalom előtt tehát két út áll: „egyik a groteszk, a pátosz nélküli *én*-líra, az *irónia*”, amely eltávolodik és eltávolít a korábbi költői szerepfelfogástól, „s egyfajta fanyar vállrándítással elutasítja a valóságot” (ebbe a vonulatba sorolja Petri György, Parti Nagy Lajos líráját: „ők még mindig alapvetően társadalom-központú gondolkodásúak, ha nem is megoldás-keresők”). A másik út pedig a Magyar Műhely, az Új Symposium körének, Erdély Miklósnak, Tandori Dezsőnek az útja: a politika-mentes költészeté, a *jel*-típusú avantgárdé, amely a költészet *szövetét* és az alkotót mint médiumot állítja figyelmé középpontjába. Akár „új-érzelmese”, akár ironikusak ezek a szövegek, mindenképpen hangsúlyosan a nyelvvel és a hozzá kapcsolható új médiumokkal foglalkoznak (vizuális és akusztikus költészet).

Erősödőben van a nyelvnek mint az alkotás közegének szemlélete és ez a társadalmi szerepvállalás tagadását eredményezi. „A vizuális költészet kézműves-jellegétől idegen a vátesz-szerep és a pátosz is.”¹²

Petőcz ekkor már Hegyi Lóránd *Avantgarde és transzavantgarde* című könyvének (1986) szellemében közelíti meg a modern művészet problémáit. Hegyi a 20. századi képzőművészet stílusváltásai során beszél *modern* és *posztmodern* szituációkról, amelyek mintegy hullámmozgás-szerűen vonulnak végig a századon. A '70/80-as évek festészeti törekvései szerinte a *posztmodern* körébe tartoznak: „A 70–80-as évek »posztmodern« szituációjából fakadó művészeti törekvésekben megerősödik az expresszív, pszichikai tartalmú mozzanatok és a historizáló, eklektikus, »stílusmetaforákként« megformálódó kultúrtörténeti mozzanatok összekapcsolódása. [...] A »radikális eklektika« jelenségének mélyén ez az összefonódás, a művészi »bensővé tétel« gesztusa áll”; s az „önálló képesség” megerősödésével, illetve az Én esztétikai önteremtésének és identitáskeresésének középpontba kerülésével a művészeti szféra autonómiája is megerősödik. „Ez az autonómia azt is magába foglalja, hogy a művész a személyre vonatkoztatott »kulturális metaforán« keresztül, tehát áttételesen viszonyul a társadalmi gyakorlathoz, az ideológiai, politikai szférához.” Leglényegesebb kérdés számára „a *művészi én* integritásának megőrzése, kulturális identitáskeresésének szabadsága, a »belső teljesség« kiépítése, és mindezen keresztül a maga személyes létének megfogalmazása: a »kulturális metafora« megszemélyesítőjeként való önteremtése”.¹³

Petőcz esetében mindez a *későmodern* jellegzetességekkel kapcsolódik össze, s a továbblépés útját most már inkább a zeneiség irányában látja.

12 PETŐCZ András, *Az irodalom/költészet művészete* [Palócföld 1985/2.] = Uő., *A jelben-létezés méltósága*, 83–85.

13 HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető, Budapest, 1986, 85–87.