

Horváth Kornélia

**Petri György költészete
verselméleti és líratörténeti megközelítésben**

Akadémiai doktori értekezés

Budapest

2017

TARTALOM

1.	Bevezető.....	4
2.	Petri lírájáról és recepciójáról.....	10
3.	<i>Az Amíg lehet</i> kötet.....	16
4.	A versciklus és verskötet elméleti, történeti és műfajpoétikai jelentőségéről (Petri és mások).....	26
5.	Petri a költészetről és a költői formáról.....	35
6.	A vers mint megformált „hiba” (<i>Egy versküldemény mellé</i>).....	41
7.	A szótó mint költői téma (<i>Már reggel van</i>).....	55
EXKURZUS I. Magyar költők ritmus, hangzás és értelem összefüggéséről (Csokonaitól Petriig).....		64
8.	Versritmus és szövegtradíció (<i>Egy őszi levélre</i>).....	75
9.	Versforma és intertextualitás. Szonettvariációk a <i>Valami ismeretlen</i> (1990) című kötetben.....	84
EXKURZUS II. (Vers)ritmus és interpretáció. A ritmus XX. századi elméleteiről.....		97
10.	Aposztrophé, artikuláció és ironia (<i>Erotikus</i>).....	103
11.	Ironia és én-szerkezet Petri két versében (<i>4. bagatelle, Önarckép 1990</i>).....	126
EXKURZUS III. A lírai beszélő kérdéséről (én, arc, hang, szelf, szubjektum).....		134
12.	Kísérlet egy líriko-epikai műfaj újateremtésére: Dante Alighieri, Szabó Lőrinc, Petri György.....	152
13.	Hagyománytör(tén)és avagy egy poétikai (anti)kapcsolat: Petri és Kosztolányi..	162
14.	A versbeszéd egzisztenciál-ontológiai elköteleződéséről (József Attila – Pilinszky János – Petri György).....	171
15.	Összegzés.....	182
Bibliográfia.....		190

Most úgy érzem, olyasmit csinálok, ami a tradicionális költészet egyfajta megújított változata. Ezt remélem.

(Petri György: *Az író a létezősszakmában dolgozik*)¹

Egyébként nem fenyeget annak a veszélye, hogy bármilyen módon kanonizálható lennék.

(Petri György: „*Én nem az ellenzék bárdja voltam*”)²

¹ PETRI György, *Az író a létezősszakmában dolgozik*. Kérdező: KOVÁCS Júlia = *PETRI György Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 105.

² PETRI György, „*Én nem az ellenzék bárdja voltam*.” Kérdező: KISBALI László = *PETRI György Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 139.

1. Bevezető

[...] tökéletesen elégedett vagyok a recepciómmal. Nem azért, mert sok szépet és jót írtatok rólam, hanem mert maximálisan a szabad interpretáció híve vagyok: onnantól, hogy én megírtam egy verset, mindenki azt lát bele, amit akar.

(Petri György)³

Petri György költészetéről számos irodalomtörténeti írás, kritika, elemzés és esszé mellett eddig összesen négy monográfia látott napvilágot: Fodor Géza 1991-es könyve; Keresztury Tibornak a Kalligram *Tegnap és Ma* sorozatában megjelent 1998-as monográfiája, amelynek három fejezettel és további fényképekkel kibővített formájú új változatát a Magvető jelentette meg 2015-ben, illetve jelen szerző 2012-ben publikált poétikai monográfiája.⁴ Ezek után joggal vethető fel a kérdés, szükség van-e a költői életmű újabb monografikus feldolgozására.

Úgy vélem, a válasz több aspektusból is igen kell legyen. Elsődlegesen az (irodalmi) szövegek továbbélésének mindenkori történeti létmódja indokolja folyamatos, illetve ismétlődő reinterpretációjukat, mely értelmezéslánc a jelenbe hívás visszatérő aktsaival egyedül képes biztosítani a valamikor jelentősnek (vagy éppen másodlagos esztétikai színvonalúnak) ítélt művek időszerűségét és produktív jelenlétét irodalmi gondolkodásunkban. Másfelől tudjuk, a megidézés gesztusa sosem minősíthető pusztá reprodukciónak vagy netán sajátos „emlékmű-állításnak”, hiszen minden költői szöveg újólagozó „játékba hozása” az értelmezés – akár látens, akár explicit – igényével lép fel: egyszerűen szólva a szövegekhez való mindenfajta visszatérés azok potenciálisan újfajta megszólaltatásaként működik. Ami pedig a megszólaltatás hatékonyságát, produktivitását illeti, arról mindig az időben, térben és kulturálisan meghatározott értelmezői közösség alkot véleményyt.

A vizsgált Petri-életmű irodalomkritikai recepciója kapcsán az említett általános irodalomelméleti szempont mellett még két további aktuális megfontolásnak érdemes teret adnunk. Az első, némileg az előzőleg mondottakból eredően, a *kritika mindenkori temporalitásának* kérdéseként is megfogalmazható, amennyiben az első, Fodor Géza által jegyzett monográfia Petri költői életpályának közepén (1991) látott napvilágot, és Petri költészetéről szóló unikális könyvként elsődlegesen a vizsgált líra habitusának bemutatásában és körvonalazásában, a költő eszmei-filozófiai beállítódásának értelmezésében, valamint az addig megjelent művek tárgyalásában és az addigi költői pálya súlypontjainak megjelölésében volt érdekelt, s ilyenként természetesen nagy mértékben meg is határozta a későbbi oeuvre értelmezésére irányuló kérdésfelvetések mikéntjét. Keresztury Tibor 1998-as monográfiájának ugyanakkor szinte az egész költői életmű értékelése és az azon belüli költői-poétikai változások feltérképezése volt a feladata, vagyis egy olyanfajta értelmezői kép kialakítása, amely egyfelől számba veszi a költői „termés” eddigi hozadékait, tematikus, beszédmódbeli és poétikai váltásainak természetét és e módosulások feltételezhető okait, valamint költői- hatástörténeti következményeit, másfelől lehetőség szerint átfogó

³ PETRI György, „Az utókornak nem üzenek semmit.” Kérdező: KERESZTURY Tibor = PETRI György *Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 452.

⁴ FODOR Géza, *Petri György költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1991; KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998; KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Budapest, Magvető, 2015 (második, javított, bővített kiadás); HORVÁTH Kornélia, *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*, Budapest, Ráció, 2012.

interpretációt nyújt a vizsgált életműről. Aligha szükséges érvelni a két monográfia ilyen érdemei mellett. Keresztury második, bővített, 2015-ös monográfiája Petri 2000-ben bekövetkező halála okán a költői oeuvre lezárulása után látott napvilágot, s ezért a három új fejezetében már reflektálhatott a Petri-életmű kései, 1998 utáni szakaszára, különös tekintettel az 1999-es *Amíg lehet* kötetre.

Egy új monográfia létjogosultságát ugyanakkor az interpretációs szemlélet változása vagy másfélesége is indokolhatja. Ez hívta életre e dolgozat szerzőjének 2012-es, *Petri György költői nyelvéről* című kötetét. A könyv alcímeként figuráló „Poétikai monográfia” meghatározás éppen az eltérő értelmezői közelítésmódot volt hivatott jelölni, amennyiben a Petri költészetét tárgyaló két korábbi kötet elsősorban esztétikai beállítódásból, ezen belül egzisztenciál-esztétikai problémamegközelítésből született (s e közelítésmódot természetesen Keresztury Tibor 2015-es második Petri-könyve is megőrizte). A 2012-es monográfia szemléleti alapja a *versnyelvi-poétikai* közelítésmódban jelölhető meg, ezért kérdésfelvetése részint arra a költői beszédmodalitásra, elsődlegesen pedig arra a *költői-nyelvi artikulációra* és *szövegképző gyakorlatra* irányul, amely meglátásom szerint a Petri-vers karakterét és jelentésképző műveleteit jellemzi. S mivel mindezek valamilyen módon a költői nyelvhasználat és szövegteremtés általános, univerzális karakteréhez tartoznak, ezért használtam a monográfia szemléleti irányultságának megjelölésére a „poétikai” jelzőt.

Jelen munka azonban e korábbi, 2012-ben megjelentetett kötetemtől több aspektusból is jelentősen eltér. A korábbi monográfiából nem minden fejezetet vett át, az átemelt fejezetek mindegyike továbbíráson, komoly bővítéseken ment keresztül mind elméleti, mind irodalomtörténeti vonatkozásban, s jelen szöveg számos új fejezettel is bővült a 2012-es könyvhöz képest (ha csak a szorosan Petrihez kapcsolódó irodalomtörténeti fejezeteket tekintjük, akkor a versciklust, a Petri-féle szonettvariációkat vagy a Petri-féle versbeszéd egzisztenciális-ontológiai elköteleződését tárgyaló tanulmányokkal). A szemléletmódot illetően természetesen nem annak megváltozásáról, hanem elmélyítéséről és jóval szélesebb teoretikus alapokra fektetéséről van szó. Már csak azért is, mert Petri költészetének versnyelvi-poétikai vonásai számos esetben leírhatók olyan, a ritmust és annak értelemképző szerepét, a hangkapcsolatok és szótövek nyelvi-etimológiai figurációját, a lírai beszédmód és beszélő sajátosságait elemző teóriák (és gyakorlati példatárak) meglátásaival, amelyek szép számmal képviseltetik magukat mind a magyar verselméleti tradícióban, mind költőink ilyen vonatkozású írásaiban (Csokonaitól Petriig vagy Tóth Krisztináig), mind pedig a nemzetközi ritmuskutatás több – minden esetben különböző teóriákat kifejtő, ám a jelzett kérdésben igencsak hasonló tendenciát mutató - olyan meghatározó irányvonalában, melyet egyebek között Ju. Tunyanov, I. A. Richards, É. Benveniste, J. Faryno, Ju. Lotman vagy H. Meschonnic képvisel. E szerzők meglátásaiban pedig, s ez bátran kimondható, az a közös, hogy a versritmust értelemképző, vagyis *szemantikai erejű nyelvi működésmódnak* tartják, amely ritmus természetesen csak a versben nyilvánul meg, ám ott képes a szó, a mondás, a jelentés megelőlegezésére, átalakítására, felülírására, deformálására vagy újraalkotására.

Az említett vers- és líraelméleti megfontolások, illetve teóriák rövid összegző áttekintését a dolgozat három *Exkursus* keretében végzi el. Az első több magyar költőnek a versritmus és a vershangzás, valamint az értelemképzés között létesülő kapcsolatait vizsgáló írásait térképezi fel röviden Csokonaitól Petriig. A második néhány XX. századi külföldi szerzőhöz köthető ritmuselméletnek a Petri költészetére nézve igencsak megvilágító alapvetéseit veszi számba, míg a harmadik a lírai beszélő/lírai én problémáját elemzi a nemzetközi és a hazai irodalomtudomány néhány prominens képviselőjének írásaiban keresztül.

Mindezek mellett, és ezekkel szoros összefüggésben, a dolgozatban kiemelt hangsúlyt kapnak a Petrire sajátosan jellemző nyelvi, versnyelvi, beszédmódbeli, líra- és műfajpoétikai költői eljárások és sajátosságok. Ilyen a versritmus roppant reflektált, szándékolt „döccenőkkel”, ritmustörésekkel élő, a sokszor prózaszerű szintaxis és a hétköznapi

beszédmód által szinte észrevehetetlenné tett „használata”, mely ritmus azonban számos esetben, különösen pedig az utolsó kötet verseiben az egyes költemények végén – rendszerint az utolsó sorban – hirtelen hallhatóvá válik, méghozzá egy olyan, kvázi „visszanyert” tökéletes ritmikai formában, amely legtöbbször nem is a nyugat-európai időmértékes megoldásokat követi, hanem inkább az antik (latin) eposzok és versek megoldásait (daktilikus zárlat, anapestus a halotti versben, adóniszi kólon stb.) idézi. A szó hangzóságának, a hang- és hangcsoport-ismétlődések jelentőségének felismerése pedig ugyan nyilvánvalóan nem kizárólag Petrire jellemző „találmány”, de a magyar költészet történetében csak igen kevesen művelték ezt hasonló rejtett – néha kevésbé rejtett (l. Kosztolányi) – finomsággal, ugyanakkor ekkora intenzitással: talán csak Arany Jánost, Kosztolányit és József Attilát tudnám az artikulált hangforma költészetbeli működési lehetőségének ilyen fokú és sűrűségű, *szemantikus* ki- és felhasználásának példájaként idézni.

Mint jeleztük, Petri költői nyelvhasználatát a hétköznapi beszédre, sőt prózára – és részint az írott prózára – orientálódó beszédmód jellemzi. Ez pedig erőteljes feszültséget hoz létre a már említett, a versek végén a versritmusban érvényesülő klasszicizáló ritmikai megoldásokkal, de ugyanígy a szövegek zárlatánál gyakorta érvényesülő patetikus megszólalásmóddal szemben is. E *pátosz* meglátásom szerint Petri első kötetét (*Magyarázatok M. számára*) több versben az egész szövegre kiterjedően is jellemzi (l. például *Zátony*, *Levegő*, *Csak egy személy* stb.), de a későbbi kötetekben, még a legdurvább hangvételű *Örökhétfő*ben sem szűnik meg, legfeljebb egyes versekből eltűnik, míg másoknak a „végére” szorul.

Mindez pedig nagyban összefügg a Petri-költészet másik két meghatározóként emlegetett karakterisztikumával, a *narrativitással* és a *magyarázattal* „műfajával”. A narrativitás kapcsán bizton kijelenthető, hogy Petri lírájában igen gyakoriak a mini- vagy akár makronarratívák (csak néhány kiragadott példa: *Történet és elmélkedés*, *A felismerés fokozatai*, a *Szükségmegoldás*, *A hagyma szól* vagy *A megváltás hátulütői* a második, 1974-es kötetből; *A kukkoló éji dala* vagy a *Sári, ne vigyorgj rajtam* az 1981-es *Örökhétfő*ből vagy éppen az *Alighanem* az 1989-ben zárult *Valahol megvan* kötetből), de az is, hogy ezek száma az utolsó kötetekben határozottan lecsökken (A *Sárban* jószerivel egyetlen „történetmondó” verset sem találhatunk, s az utolsó *Amíg lehet*ben is csak keveset, mint amilyen például az *Így kezdődött* szonett vagy az *Álom* című rövid szöveg). A „magyarázat” pedig mint sajátos lírai műfaj (?) voltaképpen Petri találmánya: azé a Petrié, aki filozófiát hallgatott az egyetemen, s azután sem tudott lemondani a bölcséleti megértés igényéről, ami az első, *Magyarázatok M. számára* című 1971-es kötetétől kezdve meghatározta költészete intencióját és irányultságát.

Dolgozatunk részletesen foglalkozik a Petrinél olyannyira sajátos iróniával, amellyel kapcsolatban Margócsy István még 1992-ben azt írta, hogy ennek egyéni, Petri-féle „módszertana” jelöli majd ki a költő helyét a XX. századi magyar irodalom történetében,⁵ s amely – Petri egyik feljegyzése alapján (is) – szoros kapcsolatot tart a szerző kérdező-megfigyelő-magyarázó attitűdjével, illetve amelyet Petri különösmód a szeretet felől is értelmezett (e kérdéskörrel részletesebben a 4. *Bagatelle*, az *Önarckép 1991* és az *Erotikus* című versek elemzése során foglalkozunk).⁶

Részletes vizsgálat alá vesszük a Petri-féle *személyesség* kérdését, amely talán a leggyakrabban előbukkanó problémakör a szakirodalomban. Meglátásunk szerint ez a kérdés

⁵ MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek* (1991) = Uő, „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Budapest, 1995, 164.

⁶ Vö. „Az ironikus beállítottság alapvetően egy kérdező viszony a világhoz. [...] Az ironikus ember folyton kérdéseket tesz föl [...]”

Végül, de nem utolsósorban az iróniából sosem hiányozhat a szeretet. Tudom, hogy ez igen problematikus – mivel nehezen definiálható – kategória, de kétségtelenül tudjuk, hogy létezik. PETRI György, *Irónia és melankólia* = PETRI György *Munkái IV., Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 195–196.

a legszorosabb összefüggésben van a lírai beszélő témájával és az azt tárgyaló elméletekkel, köztük nem utolsósorban Petri tulajdon líraelméleti meglátásaival. Ez a személyesség, ami miatt a költő szinte minden kritikusa egy korszak-, illetve paradigmahatáron szituálja Petrit (jelesül a későmodernség és a posztmodern határán) egy igencsak sajátos, rendkívül erőteljes egyéni megszólalásmódban érhető tetten, melynek szinte minden esetben határozottan egzisztenciális töltete van. Ez a típusú, a hangvételben és a beszédmódban érvényesülő személyesség a magyar líra történetében talán csak Petőfiéhez és József Attiláéhoz hasonlítható (meg persze Adyéhoz, aki azonban túlságosan modorosnak hat az említett szerzők, valamint Petri versbeszédéhez képest). Ugyanakkor meggyőződésem, hogy ez a személyesség, ami a befogadót gyakorta arra készíti, hogy a versben megszólaló „én”-t a költő empirikus-biográfiai személyével közvetlenül azonosítsa – csakúgy, mint Petőfi és József Attila esetében – nagyon is általános, ha tetszik, *univerzális* problémákat szólaltat meg a látszólag teljesen privát, egyéni hétköznapi események és témák ürügyén, vagyis a költészet univerzális, ha tetszik, *személytelen* törvényeinek „engedelmeskedik”. E kettősség felismerését igen jól „közvetíti” nekünk az 1993-as *Sár* kötet *Göröngy* című versének középső szakasza – amelynek metapoétikai szerepét a versszak zárójelbe tétele egyértelműen tudunkra adja –, amely mértani pontossággal (!) pontosan a feléig (az első nyolc sorig) az „életbeli”, az empirikus költőről beszél, míg a szakasz másik nyolc sorában a biográfiai én és a versben megszólaló én közötti differenciát elemzi.

(Nem akarok jobbnak látszani,
mint amilyen vagyok. De rosszabbnak sem.
Igyekszem pontos lenni.
Bizonyos dolgokhoz viszont
egyszerűen (?) nincs érzékem.
Ezek a dolgok – sajnos vagy sem –
elég sokan vannak.
Beszélük, hogy sokszor »kiadom magam«.
Pedig az egész, amit csinálók,
nem valami jajde személyes.
Ellenkezőleg: a legszemélytelenebb,
legmindközösebb,
mint az emésztés,
mint az endokrin funkciók.
Csak úgy látszik, ezt olyan zsenáns
tudomásul venni. Bár tudnám: miért?)

De Petri ezt prózai megnyilvánulásaiban is világosan megfogalmazza, például „a líra általános elméletéről” írt rövid, ám annál megvilágítóbb összefoglalójában, ahol a költészet leglényegét – még a nyelvi meghatározottságot is megelőzően – annak és témáinak univerzalitásában jelöli meg, s magát a költői beszéd irányultságát is az univerzum felé fordulásban látja: „[...] a lírai költészet egyedüli kiváltsága, hogy univerzálékat tegyen tárgyává, teszem azt: szabadság, szerelem, természet, élet, halál, boldogság, boldogtalanság. Ezeket nevezném én az élet »építőkockáinak«, vállalva az építőkocka kifejezéssel a művészet játék mivoltára való utalást is.”⁷ S interjúiban is többször beszél az életrajziként értett személyesség és a versbeli megszólaló különbségéről: „Az én verseim általában nagyon személyesnek és biografikusnak hatnak, holott inkább arról van szó, hogy én kitalálok egy személyt, valamiféle regényhőst, és ahelyett beszélek. Egyáltalán nem tartozom az

⁷ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elmélete* = PETRI György *Munkái IV., Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 235.

úgynevezett élmény-költők közé, az életnek nagyon fontos eseményei és korszakai vannak [...], amiről gyakorlatilag semmit sem írtam [...] Nem arról van szó, hogy nem lehetett volna írni erről. Egyszerűen nem érett be verssé.”⁸

Az „univerzálé-kritérium” és a „magyarázó”, vagyis a figyelő-értelmező hajlam meglátásom szerint szorosan összefügg Petri versbeszédének és poétikai alkotásmódjának szoros *egzisztenciális*, de *egyben ontológiai* (mert univerzális) *elköteleződésével*. Erről az elkötelezettségről a politikai témájú versek is tanúskodnak,⁹ valamint az *Örökhétfő* sokszor trágár, már-már blaszfemikus nyelvhasználata is. Mindez egy elementáris költői és emberi igényt igyekszik kielégíteni és a maga erejében felmutatni: *a dolgok megnevezésének*, néven nevezésének és *értelmezésének* igényét. Másfelől ez az általam egzisztenciál-ontológiai nevezett elköteleződés nyilvánvalóan összefügg a Petri-féle iróniával, mely mindenben a kettősséget, a kételkedést mutatja meg, de amelynek egyszersmind fő ismérve a figyelem, és, bármi különösen hangozzék, ott rejlik benne a szeretet is. Nem pusztán Petri *Irónia és melankólia*¹⁰ című írásas utalnék itt, hanem a ritmus és a pátoz Petri verseiben szinte rendszeresnek mondható versvégi felértékelődésére, vagy ha tetszik, Petri önmaga által gyakran hangoztatott „konzervativizmusára” is.

Végezetül a dolgozat szinte minden elemzése, de különösen a Dante – Szabó Lőrinc – Petri, illetve a Petri – Kosztolányi, valamint a József Attila – Pilinszky – Petri hatáskapcsolat, avagy Gadamerrel szólva, „hatástörténeti tudat” feltárására törekvő tanulmányok erőteljes figyelmet szentelnek a Petri-líra azon tulajdonságának, amit a magyar és a világlírához való igen szoros és rendkívül sokrétű kapcsolódásként nevezhetünk meg. Petri számos interjújában és írásában hangsúlyozza, mennyire fontos számára az egész magyar és világirodalmi tradíció, hogy szövegei ezek szövegeiből építkeznek. S ezt versei maguk is világosan mutatják (elegendő itt kiragadott példaként az *Egy őszi levélre*, az *Egy versküldemény mellé* vagy a *Már reggel van* című szövegekre utalnunk, melyek beható elemzése a dolgozat három fejezetében olvasható). Másfelől jelzi azt is, hogy válogatása, szelekciója abszolút tudatos ebben a szövegkontinuumban: különböző nyilatkozataiban a világirodalomból Baudelaire-t, Villont, a német romantikusokat (elsősorban Hölderlint és Novalis-t), Molière-t, Dantét és Puskind nevez meg. A magyar irodalomból elsődlegesen József Attila és Arany János hatása érződik költészetében (és hangsúlyozódik különféle módokon Petri egyéb megnyilatkozásaiban), de erősen ott van Csokonai, Berzsenyi, Petőfi, Ady, rejtettebb módon Vörösmarty, Kosztolányi és Pilinszky is (másokról nem is beszélve). Különösen érdekesnek tűnik a Kosztolányival való kapcsolat, ami a felszínen, az egyes versek – s tegyük azt is hozzá: viszonylag kevés Kosztolányit idéző Petri-verset sorolhatnánk fel – szarkasztikus, kifordító iróniájában, már-már groteszk ábrázolásmódjában, illetve a prózai írásokban vagy interjúkban a rá való hivatkozás teljes hiánya okán a teljes elutatsítás és tagadás attitűdjét mutatja, miközben másfelől jól érzékelhető mind a Kosztolányi-féle motivika hatása és jelenléte, mind pedig a Kosztolányi-féle versbeszéd artistikuma iránti vonzódás Petri költeményeiben (leginkább az utolsó, az *Amíg lehet* című kötetben). A poétikai „távolságtartás” Kosztolányitól Petri részéről valószínűleg azzal magyarázható, hogy azt az egzisztenciál-ontológiai elkötelezettséget, amelyet oly erősen érzékelhetünk Arany János, József Attila vagy Pilinszky költészetében, de Berzsenyiében vagy Petőfiében is, Kosztolányi lírájában Petri kevésbé találhatta meg. De ez már az értelmezői hipotézisek körébe tartozik.

⁸ PETRI György, *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog*. Kérdező: PARTI NAGY Lajos = PETRI György *Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, i. m., 1, 229.

⁹ Vö. „A politika brutálisan benne van az életünkben. A tankönyvekben, az úttörőmozgalomban, a családban, s a költő, aki saját életanyagával dolgozik, nem kerülheti meg. Ezért mondom, hogy szó sincs erkölcsi feladatvállalásról.” PETRI György, *Az író a léteésszakmában dolgozik*. Kérdező: KOVÁCS Júlia = PETRI György *Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, i. m., 104.

¹⁰ PETRI György, i. m.,

2. Petri lírájáról és recepciójáról

„Omolnak a szirtek, s ti szartok,
Örökké csak élni akartok!”

(Petri György: *Andrzej és Wanda*)

A költészet monologikus műfaj: verset egy üres szobában kell olvasni vagy mondogatni, egyedül.

(Petri György)¹¹

Most, hogy immár több mint negyven év távlatából alkothatunk értelmezői képet Petri lírájának egészéről, érdemes számot vetnünk e költészet fogadtatásának, majd későbbi kritikai recepciójának kérdéseivel, beleértve az utóbbi tíz év örvendetesen megnövekedett számú kritikai reflexióinak főbb meglátásait is. S az értelmező számára további ösztönzést nyújt Petri György munkáinak 2003 és 2007 között négy kötetben megjelentetett gyűjteménye, amely számos, a költő életében napvilágot nem látott interjút, beszélgetést, feljegyzést és irodalomelméleti értékű szöveget bocsátott a irodalmi érdeklődésű magyar nyilvánosság elé.¹²

Kétségtől egyet kell értenünk a költő első monográfusának, Fodor Gézának a szavaival, melyek Petri pesszimistának nevezett, az „elveszett illúziók” tényére és tudatára folyton reflektáló gondolkodói habitusát az 1968-as évszám, a „68-as szellem” „leegyszerűsítő szimbólumával”,¹³ illetve ennek kudarcával, vagyis a világ megismerhetőségébe és átalakíthatóságába vetett hit végérvényes szétfoslásával magyarázzák. A *magyarázat* szó igencsak ideillik Petri első, az ismertséget és elismertséget egyaránt meghozó kötetének címe (*Magyarázatok M. számára*), s ennek meghatározó mivolta okán: a költő értelmezői között van, aki az egész életpályára vonatkozóan a magyarázat műfaját, s ennek szemléleti attitűdjét látja érvényesnek. Ebben a gondolkodásmódban a „költő – írja Margócsy István az *Összegyűjtött versek* megjelenése kapcsán publikált kritikájában –, teljes valójában kilépve a magától értetődés világából, magát és világát megérteni akarván, közvetítéseket iktat személye, léte, világa, valamint megszólalása közé; verse a körülíró megközelítés állandó folyamatában fog megszületni, állandóan újabb és újabb impulzusra sóvárogván, akár létét, akár költészetét illetően.”¹⁴ S éppen a magyarázó attitűd sajátos szerepe okán emeli ki mindkét idézett esztéta Petőfi és Ady eszmei-habitusbeli örökségének erőteljes érvényesülését Petri lírájában (Fodor Géza még Marx klasszikus helyeire is hivatkozik),¹⁵ valamint ezzel szoros összefüggésben a romantikához való kötődését, ami egyebek között a kettősségek, a nosztalgia, az anakronizmus és az ironia meghatározó

¹¹ „Az utókornak nem üzenek semmit”. Kérdező: KERESZTURY Tibor = *PETRI György Összegyűjtött Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 450.

¹² *PETRI György Munkái I. Összegyűjtött versek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2003; *PETRI György Munkái II. Összegyűjtött műfordítások*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2004; *PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005; *PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007.

¹³ A monográfus maga minősíti e szövszerkezettel a „68-as szellem” kapcsán mondottakat. Vö. FODOR Géza, *Petri György költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1991, 11.

¹⁴ MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek* = Uő, „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Budapest, 1995, 160.

¹⁵ FODOR, i. m., 17–18.

versszervező beszédmodalitásában is tetten érhető. Hozzáteendő, hogy a két interpretátor véleménye elválík a magyarázat műfajának Petri költészetében való továbbélését illetően: Fodor Géza ennek eltűnésével számol az első, *Magyarázatok...* kötet után, s ezt hangsúlyozottan nem visszalépésnek, hanem fordulatnak minősíti, míg Margócsy 1992-ben is ebben látja a költő lírai megszólalásmódjának vezető műfaját.¹⁶

Persze az is kérdésként vetődhet fel, mennyiben tekinthető egyáltalán a „magyarázat” irodalmi, illetve lírai műfajnak. Nyilvánvaló, hogy egy klasszikus, leíró-kategorizáló műfajelmélet keretei között semmi efféle nem férne meg; ám ha a műfaj fogalmának egy sokkal plauzibilisebb, s egyben termékenyebb értelmezésével számolunk, mint amilyet például Ricoeur fejtett ki a *Bibliai hermeneutikában*, s amely szerint a jó irodalmi szöveg nem megvalósítja, nem reprodukálja, hanem (újra)alkotja a maga műfaját,¹⁷ akkor a „magyarázatok” sajátos lírai műfajában éppen Petri költői innovativitását kell meglátnunk. Másfelől a „magyarázat” mint olyan nagyon jól „illik” Petri közismert ideológiai és politikai beállítottságához és érdekeltségéhez,¹⁸ amelyet egész költői pályafutása során reflektált módon tett meg jónéhány költeménye témájának. S noha oszthatjuk azt a vélekedést, hogy „nem ezek a versek adják Petri csúcsteljesítményeit”,¹⁹ mégis fontos jelezni, hogy sok esetben e szövegekben is az a költői nyelvi megszólalásmód, a költői nyelvnek az a működése az elsődleges, mint az egészen eltérő tematikájú (pl. „szerelmi” vagy „hétköznapi” témájú) versei esetében: mi több, meglátásom szerint a megnyilatkozás szintjén politikainak minősíthető alkotások között is találhatunk kifejezetten magas poétikai és esztétikai színvonalú szövegeket, mint amilyen például az 1991-es *Örökhétfő* kötet *Andrzej és Wandája*.²⁰

¹⁶ Vö. FODOR, i. m., 85., MARGÓCSY, i. h. Margócsy ezt a vélekedését valószínűleg Szigeti Csaba hasonló meglátására alapozza, míg Fodor Gézára többek között Forgách András állásfoglalása lehetett hatással. Vö. SZIGETI Csaba, *De dignitate amoris, Petri György „szerelmi költészetéről”*, Jelenkor, 1992/6, 564, valamint FORGÁCH András, *Petri György, a szemlélődő költő*, Jelenkor, 1989/10, 918–920. Petri második monográfiusa Forgách és Fodor álláspontját osztja, vö. KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998, 34.

¹⁷ RICŒUR, Paul, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995.

¹⁸ Ennek kapcsán „magyarázó” erejük Fodor Géza szavai: „Petri generációja – nemzedékünk – ideológiailag, világnézetileg monokultúrás korszakban nőtt fel; akiben mély és erős világnézet-szükséglet élt, de sem vállalossá nem vált, sem pedig más nagy világnézeti tradíció immunizáló befolyásában nem részesült megtartó családi kultúra vagy valamilyen szuggesztív hatás jóvoltából, az szinte szükségképpen a marxizmusban találta meg a maga világnézetét”, illetve: „[...] a mi nemzedékünk átideologizált életbe született és nőtt bele, világnézetén keresztül kapcsolódott az életbe, sub specie ideae élte az életét [...]” FODOR, i. m., 19., 24. Másrészről érdemes itt egy 1989-es interjúban elhangzottakat is megidézni, amelyek szerint Petri 1977-ben kijelentette, hogy már nem marxista, s a vele készült beszélgetésben e döntéséről szóló publikus megnyilatkozását „fantasztikus élménynek” nevezte: „Te, ez valami fantasztikus élmény volt! Mikor én azt először kimondtam! Gondolom, a középkorban egy eretnek érezhette azt a lelki megrázkódtatást, hogy kimondta: nem homousion, hanem homoiousion!” (kiem. az eredetiben). *PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 73. Végül érdemes röviden számot vetnünk Papp Ágnes Klára értelmezésével Petri képvisleti „receptiójának” és e képviselőség teljes költői elutasításának paradoxonát illetően: „Bizonyos fokig a sors fintora az, hogy egy költő, aki egész költészetében az autentikus megszólalás lehetőségeit keresi, és – mint ezt sok vele készült interjúban meg is fogalmazta – elutasítja a többes szám első személyben megszólaló költő szerepét, képviselőjévé válik egy politikai indulatnak, egy értelmiségi csoportnak. [...] Petri tehetségét dicséri, hogy költőként túlélte ezt is, és le tudta vedleni ezt az ugyan maga által teremtet, de tőle függetlenedett szerepet.” PAPP Ágnes Klára, *„Mikor nem írok verset, nem vagyok”*. *Petri György: Összegyűjtött versek = Uő, Átlátunk az üvegen? Gondolatok a kortárs irodalomról*, Napkút, Budapest, 2008, 254.

¹⁹ MARGÓCSY, i. m., 163.

²⁰ Petri politikai költészetének mibenléte és kérdése kapcsán nem érdektelen magának a szerzőnek néhány erre vonatkozó megállapításával is szembesülnünk. Petri a rendszerváltozás után 10 évvel készült egyik interjújában a politikai verset „muzeális műfaj-”nak ítéli, s a költészet világában csak szatíráként tudja elgondolni. *„A forradalmat nem lehet jegelni”*. *A Nemzeti dalról*. Kérdező: Kisbali László = *PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, i. m., 308., 309. Korábban egyik 1993-as írásában a „politikaiköltő-szerep” és a költői

A „magyarázat” műfaji problémája másfelől közelebb vihet minket a Petri-líra kapcsán gyakorta felvetődő másik kérdéshez, nevezetesen az életrajziség és a személyesség problémájához. Mint azt számos értelmezője, s maga Petri is leszögezi, e költészet semmiképp sem közelíthető meg a „képviselési líra” fogalma felől, e költői megszólalásmód személyességét azonban (s ebben nemcsak a szerelmi, de a politikai témájú versek is jelentős szerepet játszanak) Radnóti Sándortól kezdve Fodor Gézán át Keresztury Tiborig csaknem minden elemzője elismeri. Ugyanakkor kivétel nélkül mindenki jelzi e „személyes” beszédmód áttételességét, közvetítettségét hol a személyiség és a személy(esség) fogalmainak (Radnóti Sándor),²¹ vagy a költőalak bizonytalan „körvonalainak” és megszólalása bizonyosságának (Margócsy István),²² hol a versekben „kikezdett”, de mégis abszolút jelenléttel bíró személyiség (Fodor Géza)²³ megkülönböztetésében, vagy éppen az „eltávolított személyesség” fogalmában (Keresztury Tibor).²⁴ Különös problémája ez a Petri-recepciónak, főként a szerző ama gyakorta citált interjú-részletének fényében, amely a személyesség témáját a lírai hős fogalmával állítja szembe: „Nem a személyességgel akartam leszámolni, hanem annak az úgynevezett »lírai hős«-nek a fikciójával, aminek semmiféle empirikus személyiséghez nincs köze, hanem bizonyos poétikai klisékből áll: egy valahol spontán kialakult normarendszer megszabja, hogy milyennek kell lennie a költőnek.”²⁵ S ennek mintegy ellentmondani látszik egy másik Petri-nyilatkozat, amely éppen a költemények fikcionalitása mellett érvel: „A verseim látszólag teljesen életrajziak, igazából kitalált történetek. Én nem tartozom az úgynevezett élményköltők közé, de a vers megírásának körülményeire mindig abszolút pontosan emlékszem [...]”²⁶

Meglátásom szerint a Petri-költészet „személyességének” és „életrajziségének” kérdésére nagy mértékben vonatkoztatható Lotman Puskin-monográfiájának az orosz költő kapcsán megfogalmazott állítása, miszerint „Puskin lírai költészete egyfelől abszolút konkrét, biografikus költészet, amely *szorosan összefügg* a költő életkörülményeinek véletlenszerű váltoásaival (azokat mintegy tükrözi), másfelől rendkívüli mértékben filozofikus, általánosító és az egyes eseményeken keresztül mindig az élet mélységét veszi szemügyre.”²⁷ (S mivel XIX. századi romantikusként számon tartott költőről van szó, a Petrivel vont

aktivitás és alkotás teljes különbözősége mellett érvel, vö. PETRI György, *Rabok legyünk vagy szabadok? Nem is tudom...* = PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyéb, i. m., 132–133. Ez utóbbi cikkében a politikát világosan csak a költészet egyik lehetséges témájaként jelöli meg, akárcsak abban az autoreflexív feljegyzésében, ahol az *Örökhétfőt* elemezve két megelőző kötetében a politikai és szerelmi tematika szoros összefüggésében éppen tulajdon romantikához kötődő lírai beszédmódjának jellemző vonását ismeri fel. L. PETRI György, [Az *Örökhétfőről*] = PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyéb, i. m., 101.

²¹ „E költészet egyetlen evidenciája maga a hiány. Az első evidencia a lírában a személyiség jelenléte volna, de [...] Hogyan születhet líra ott, ahol a személyiség megfoghatatlanná válik? A líra műfajának történetfilozófiai problémája ezzel egy lírai mű kibontakoztatásának problémájává válik, méghozzá nem teoretikus elvontságban szürkélő programmá, mert mégis, mégis *egy személy* az, aki e személy megfoghatóságával szembeni kételyét végigéli, szenvedí és magyarázza.” (kiem. az eredetiben) RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet. Petri György lírája* = Uő, *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető-JAK, Budapest, 1989, 97.

²² MARGÓCSY, i. m., 166.

²³ FODOR, i. m., 64.

²⁴ KERESZTURY, i. m., 24. Természetesen a személy költészetbeli „egységének” és többarcúságának, vagy éppen ezzel kapcsolatban az önéletrajz megalkotása igényének, s egyben lehetetlenségének kérdése a későbbiekben is vissza-visszatér mint a kritika egyik megkerülhetetlen (s talán feloldhatatlan?) kérdése Petri kapcsán. Vö. például SZIGETI Csaba, *Antiretorika*; TAMÁS Ferenc, „Csak egy személy” = *Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 19–33., 34–54.

²⁵ *A lírai hős leszerel? A kérdező: DOMOKOS Mátyás* = PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk, i. m., 24.

²⁶ PETRI György beszél (Dániel Ferenc készülő portréfilmjében), Kérdező: DÁNIEL Ferenc = PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk, i. m., 71.

²⁷ LOTMAN, Jurij, Pushkin. Biografija pisat’elja. Stat’i i zametki, 1960–1990. «Jevgenij Onegin». Kommentarii, Isskustvo-SPb, Sankt-Peterburg, 1995, 209. (kiem. az eredetiben, saját fordításom, H. K.)

párhuzam talán a két költő nyelvi habitusát tekintve sem önkényes.) Másfelől úgy vélem, hogy Petri, akár csak Puskin, a biográfiai ihletettség és az ebből eredő személyesség kérdését nagyon is átgondolt líraelméleti problémafelvetésbe fordítja át, vagyis éppen nem az empirikus-biográfiai költői személy és a versben megszólaló lírai „én” közötti oppozícióban, s nem is a kettő „egybe mosásában” gondolkodik, hanem a kettő közötti *nyelvi-poétikai közvetítettségben*, másképpen a „szerzői” én szövegi és versnyelvi re-artikulációjában, azaz költői-nyelvi megteremtésében. Ez Petrinél egy olyan egyszerűnek tűnő szerzői megállapításból is kitetszik, amely éppen megfordítja az „élet” és a „költészet” közötti viszonyt, s nem az előbbit állítja be az utóbbi eredőjeként, hanem az utóbbit teszi meg elsődlegesnek (a romantika költői elméletének és gyakorlatának megfelelően): „Számomra egy gondolat teljesen érdektelen, amennyiben nincs valamilyen kihatása az életvitemre.”²⁸ S ugyanezt teszi a kritikai recepcióban oly sokszor citált *Vagyok, mit érdekelne...* című vers nevezetes passzusa is:

Mikor nem írok verset: nem vagyok.
 Illetve úgy, mint a hulla körme és haja,
 valami nő tovább, de nincsen valaki,
 nincs centrum, én, nincs „szervező közép”.
 A versen kívül nincsen életem:
 a vers vagyok. Tehát elég ritkán vagyok [...]

Élet, személyesség, identitás, vagy ha tetszik, a *szubjektum* megléte és önmaga számára való érzékelhetősége itt világos módon a versírás sorozatosan ismétlődő aktusának függvényeként interpretálódik, s a szubjektum végső és egyetlen önfellelő és önértelmező lehetőségét nem is annyira a költészet mint olyan biztosítja, hanem annak *gyakorlata*, a versalkotás praxisa, amelyet a költő néha képes véghez vinni („ritkán”), néha azonban nem. Költők nyilatkozataiból tudjuk, a költői létmód legfőbb nehézségét szinte mindegyikük számára a versírásra való képtelenség miatti szorongás, a „nem-versíró” állapot elviselése jelenti. Úgy tűnik, egy költő csak a szövegalkotás folyamatában és aktusában érzékelheti tulajdon létezését, s számára a „vagyok” kizárólag ebben a tevékenységben nyer értelmet.²⁹ Ahogy az idézett vers fogalmaz: „Költőnek lenni: örökös rettegés. / Hátha ez az utolsó. A *jutalomjáték*.” S ez a beállítódás a költészet univerzális sajátosságaként értékelhető, mivel függetlennek mutatkozik a korszak- és paradigma-besorolásoktól.

A fenti versidézet kapcsán érdemes külön figyelmet szentelnünk a „szervező közép” szerző által is kiemelt kifejezésének, amely egyfajta megoldást látszik nyújtani mind a Petri-féle személyesség-személyiség dilemmájára, mind Petri esetleges posztmodernitásának, illetve az ún. nyelvválság-tapasztalatnak a kérdésére. Úgy tűnik, a költemény által megfogalmazott én-kép kifejezetten a versszöveggel azonosítódik („A versen kívül nincs életem: / a vers vagyok.”), s ilyenként nem lehet köze valamiféle életbeli (biografikus), sem pedig filozófiai elgondolt személyiség- vagy személyesség-fogalomhoz. A vers világosan beszél: a „költő” mint a „költői én” csak és kizárólag a versszövegben létesülhet, ez pedig egyet jelent a lírai szöveg nyelvi-poétikai-kompozicionális szerveződésével. Innen nézve tehát

²⁸ *Interjú, 1982. szeptember 19. Kérdező: KONRÁD György = PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk, i. m., 37.* Az életre kiható „új gondolat” ugyanakkor értelemszerűen a költői tevékenység előfeltételévé is válik nála: „Mindig úgy gondoltam, hogy csak akkor szabad írni, hogyha valami új dolog jut az eszembe.” *PETRI György Munkái IV., i. m., 100.*

²⁹ „Nekem borzasztóan fontos a vers, az éppen érvényes társadalmi presztízstől függetlenül: ehhez az egyhez értek, ezt tudom csinálni, semmi mást.” „*Az utókornak nem üzenek semmit.*” *A kérdező: KERESZTURY Tibor = PETRI György Munkái III., i. m., 455.* Ötvenöt éves korában pedig így nyilatkozik a versírásról: „Természetesen örülnék, ha tudnék még verset írni, de hát az egy kegyelmi állapot, ami vagy jön, vagy nem.” *A költő mint magánpolitikus. A kérdező: KÖVES Viktória = PETRI György Munkái III., i. m., 292.*

a költészetben az „én”-nek minimálisan négyféle konceptusát és konstrukcióját szükséges megkülönböztetnünk: elsődlegesen a költő empirikus-biográfiai énjét (Petrire vonatkoztatva például a liberális politikában érdekelt, intenzív szerelmi életet élő, filozófiai és költészettörténeti műveltségű, főzni szerető, alkoholista stb. költőt); a „lírai hóst” mint a költemény tárgyát vagy szereplőjét (lásd például *A személyi követő éji dala* című verset); a lírai ént vagy beszélőt, aki, líráról lévén szó, grammatikai szám és személy tekintetében sokszor „egybeesik” a lírai szereplővel, mégis értelmezői különbséget kell tennünk köztük azon egyszerű oknál fogva, hogy míg az előbbi mindenkor a költői beszéd tárgya, az utóbbi e megnyilatkozás alanya, vagyis temporális tekintetben mindig utólagos és reflexív pozíciót foglal el az előbbihez képest; s végül az én-nek egy olyan „formáját”, amely nem egzisztenciális, még csak nem is nyelvi-beszédmódbeli, hanem nyelvi-poétikai és textuális feltételek közepette, a versszöveg nyelvi-poétikai megalkotottságában jön létre, s amit végső soron a versszöveggel magával, annak nyelvi-ritmikai-textuális organizációjával azonosíthatunk. Meglátásom szerint az „én” eme nyelvi-textuális, s ilyen értelemben *költői* létformájáról ad hírt a *Vagyok, mit érdekelne* című Petri-vers.

Petri költészete nyelviségének értelmezésében kétségkívül úttörő szerepet töltött be Kulcsár Szabó Ernő *A modern magyar irodalom története 1945-1991* című munkájának Petriről írt fejezete, valamint a Katona Gergellyel közösen szerzett tanulmánya.³⁰ A két írás közös pontjai közé tartozik Petri költészettörténeti szituálásának kérdése, valamint a Petri költői nyelvére általában jellemző alulstilizálás, antiretorikusság, az önlefokozó és ironikus versbeszéd hangsúlyozása. Ez utóbbi kérdéskör a további Petri-kritika és –szakirodalom visszatérő megállapításává vált, ám ritkán kapcsolódik össze a költemények versformai és/vagy ritmikai megalkotottságának észrevételezésével. S az értelmezői gyakorlat csak elvétve állítja interpretatív viszonyba a „lefelé stilizálás” beszédmódot illető minősítést azzal a nagyfokú és szemantikai igényű versformai kultúrával, amelyről Petri szövegei a kezdetektől az utolsó kötetig tanúbizonyságot tesznek,³¹ márpedig a versben megképződő, azzal mintegy azonosná váló „szövegén” nem nélkülözheti a verses szövegkompozíció ama meghatározó, konstitutív összetevőjét, amelyet hagyományos módon versritmusnak szoktunk nevezni. A Petri-versekben gyakran váratlanul, s nem utolsósorban a szöveg befejezésekor felerősödő pátosz is rendszerint a versmérték kiegyensúlyozódásával áll kapcsolatban, s ilyenként viszonylagosítani látszik a Petri-féle versbeszéd többé-kevésbé általánosan elfogadott „deretorizáltságának” vagy antiretorikusságának tételét.

³⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 176, valamint KULCSÁR SZABÓ Ernő – KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértékelésére.* (Petri György: A delphoi jós hamiscsödöt jelent). = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, Balassi, Budapest, 1994.

³¹ Halmai Tamás és Harkai Vass Éva írása eme kivételek közé tartozik, lásd az előbbi a *Felirat*, az utóbbi a *Most éppen itten* című vers kapcsán: „[...] a vers állít valamit, miközben önnön nyelvi megformáltsága (lexikai összetétele) ellene vall az állításban rögzítetteknek... [...] Hasonló »kettősjátékot« űz a szöveg a verstan szintjén is, amikor a kiüresedő világról szólva első három sorában három klasszikus európai sorfajta von játékba. A francia alexandrin (első sor), az anakreóni hetes (második sor) s a blank verse alkotóelemeként közismert hatodfeles jambusi sor (harmadik) egyidejűleg kelti a megőrzött klasszicitás (s a megőrző kulturális emlékezet) hatalmának, illetőleg [...] a humánkultúrától való búcsúvétel alaki jegyének képzetét.” HALMAI Tamás, *Versnyelvtanok. Elemző esszék kortárs versekről*, Vigilia, Budapest, 2008, 12. „Már-már úgy tűnik, a költemény nyelvilag másból sem áll, mint a létige tagadó, különféle modalitású és idejű alakjaival folytatott költői (szó)játékból és a közbeékelődő, a mindennapok beszédhelyzetének nyelvi habarcsát alkotó töltelékszavakból. [...] Akkor mitől forr lírává mégis e kilencsoros költemény? [...] prozódiai szempontból [...] attól, hogy a köznap beszéd retorizátlanságának effektusát keltő szólamokat a tíz szótagos, jambikus lejtésű sorok, és a sorvégekre csukódó, bár nem túl hivatkozandó és nem túl artisztikus, ám olykor áthajlással „megemelt” rímek szabályossága és retorikája fogja egybe.” HARKAI VASS Éva, *Verstörténetek*, Forum, Újvidék, 2010, 41.

Éppen ezért egyfelől érthetőnek minősíthető az a megállapítás, mely szerint Petri költészete „kánont bont le és kánont terem”,³² másfelől azonban mintha kevésbé számolna azzal, amit a kritikai irodalom, s maga Petri is a rá jellemző „tradicionalizmusként”, avagy konzervativizmusként emleget.³³ Ezt a konzervativizmust, ismét csak Petri szavaival „ódivatú és vaskalapos” módon olyan álláspontként is felfoghatjuk, miszerint „azért nem árt, ha egy vers szól valamiről”.³⁴ Másrészt e kijelentést semmiképp nem értékelhetjük valamiféle „témacentrikusságként” Petri részéről: Petri „tartalom” vagy „mondandó”, illetve „forma” vagy „alak” téves oppozícióját mind interjúiban, mind költői gyakorlatában elutasította, s a kettő szoros kapcsolatában, eredendő és megmásíthatatlan nyelviségében látta körvonalazhatónak a költészet lényegét. Emblematikus e tekintetben az egyik vele készült beszélgetésben kifejtett rövid állásfoglalása, mely a vers „üzeneti” vagy formai meghatározásának opcióját a nyelvi egység elsődlegességével cseréli fel:

„[...] én egyszerűen verset akartam írni.

- *Dallamból vagy mondandóból?*

- Mondatokból.”³⁵

³² KERESZTURY, i. m., 15.

³³ Vö. FODOR, i. m., 70. Valamint: „Magamat éppenséggel tradicionális költőnek tartom. Kezdetben József Attila, a nagy Nyugat-nemzedék és bizonyos fokig Pilinszky hatása alatt álltam. Érvényes költői pályámat attól a pillanattól számítom, amikor rájöttem, hogy ez az út folytathatatlan, mert törvényszerűen epigonizmusba torkollik. Most úgy érzem, olyasmit csinálok, ami a tradicionális költészet egyfajta megújított változata. Ezt remélem.” *Az író a létezőszakmában dolgozik. Kérdező: KOVÁCS Júlia = PETRI György Munkái III., i. m., 105.* „Igen, alapvetően konzervatív vagyok.” *Egyszerű, kétkézi költő. Kérdező: PAYER Imre = PETRI György Munkái III., i. m., 117.* „[...] József Attila művészileg alapvetően konzervatív költő volt. Nem véletlen az ingerült elutasítása – saját rövid avantgárd kalandozásai után -, mondjuk, Kassákkal szemben. Na most, az avantgárd énrám sem hatott egyáltalán, bennem is inkább ingerültséget váltott ki, tudniillik zavart, hogy túl sok a program és kevés a mű.” *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog. Kérdező: PARTI NAGY Lajos = PETRI György Munkái III., i. m., 223.* S végül: „[...] az évek múltával, sok rágódás után rátaláltam valódi alkatrokonságomra József Attilával. Arra nevezetesen, hogy minden látszat ellenére ő is, én is alkatilag konzervatívok vagyunk.” PETRI György, *„Elejtem képzelt fegyverem” = PETRI György Munkái IV., i. m., 150.*

³⁴ PETRI György, *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog. Kérdező: PARTI NAGY Lajos = PETRI György Munkái III., Összegyűjtött interjúk, i. m., 241.*

³⁵ Uo, 220.

3. Az *Amíg lehet* kötet

Én, mint már mondtam, konzervatív vagyok, ez közelebbről azt jelenti, hogy minden idegszámmal a 19. századhoz kötődöm.
(Petri György)³⁶

Petri pályaképét és egyes köteteinek értékelését az eddigi igen gazdag kritikai irodalom sok részletben elvégezte, s ez az értékelés egészében véve kevésbé látszik ellentmondásosnak. Így a recepció véleménye egyöntetűnek mondható arra nézvést, hogy Petri első kötetével rögtön egy kiforrott, érett és karakteres költői megszólalásmód jelent meg a hazai lírában. Az 1971-es *Magyarázatok M. számára* kötetet ugyanakkor a következő, *Körülírt zuhanás* (1974) „fényében” a kritika rendszerint egy „általánosabb” beszédű, az esztétikai kiegyensúlyozottság igényét még fenntartó könyvként értelmezi, s e vélemény argumentálásaként előszeretettel hivatkozik a *Csak egy személy* című versre. S bár a vers formai-kompozicionális zártsága alátámasztja az első kötet „artistikusságát” hangsúlyozó vélekedéseket, nem feledhetjük, hogy e vers kiemelését a kötetkorpuszból éppen e mintaszerű proporcionáltság és a – Petri szavával – szinte „*bel cantós*” hangvétel³⁷ indokolja. Ugyanakkor a költeményről született olyan alapos poétikai interpretáció is, amely éppen a zártnak és kiegyensúlyozottnak mutakozó versforma, ritmus, retorika, s összességében a versnyelvi énkötés kettős értelelmirányait tárja fel.³⁸

A *Körülírt zuhanás* kapcsán is körvonalazódni látszik egy „emblemikus” vers, az *Egy versküldemény mellé*, amely lehetőséget kínált a recepció számára, hogy a versszövegből kiemelt szót applikálva a kötet, majd később az egész Petri-líra habitusát az „anyaghiba”³⁹ poétikájaként nevezze meg. Bármily szellemes és találó volt is azonban ez a megjelölés kezdetben, a sokszori alkalmazás, másfelől a mélyebb nyelvi-poétikai ismérvek feltárásának elmaradása a későbbiekben elkoptatott, kiüresedett esztétikai közhellyé változtatta.

Az 1981-es *Örökhéftől* újabb, sőt radikálisabb fordulatként tartja számon a recepció, s nem elsődlegesen azért, mert ez volt Petri első olyan kötetkompozíciója, amely hivatalosan csak jelentős csonkításokkal láthatott volna napvilágot, s így szamizdat kiadásként jelent meg, hanem inkább a hangvétel radikalizálódása, „brutálisabbá” válása, a vulgáris lexikájú vagy tematikájú versek megszorodása okán. A további, az *Azt hiszik* (1985), a *Valahol megvan* (1986-89), a *Mi jön még?* (1989) és a *Valami ismeretlen* (1990) kötetekben nem nagyon konstatál hangnembeli vagy versszerkezeti változást a kritika, és az utolsónak említett gyűjteményt hajlamos egyfajta költői gondolkodásmód betetőzésének tekinteni.⁴⁰ Ez az attitűd talán megjelenés-történeti okokkal is magyarázható, hiszen az 1991-es *Petri György versei*⁴¹ – amelyre akkor számos recenzióval és kritikával reagált a hazai irodalmi közélet, akárcsak a 2003 és 2007 között megjelent *Petri György Munkái* négykötetes sorozatára –

³⁶ *Játék nincs, élmények viszont vannak*. Kérdező: ALFÖLDY Jenő = *Beszélgetések Petri Györggyel*, Budapest, Pesti Szalon, 1994, 5.

³⁷ PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 670.

³⁸ BÉRES Bernadett, *A versformától a szubjektumig (Petri György: Csak egy személy) = Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 465–483.

³⁹ KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998, 78–93.

⁴⁰ Vö. KERESZTURY, i. m., 157., BENCE Erika, *A XX. század metaforái*, zEtna, Zenta, 2008, 99.

⁴¹ PETRI György *versei*, Szépirodalmi, Budapest, 1991.

pontosan az eddig elősorolt köteteket tartalmazta. Az ezt követő *Sár* (1993), illetve a *Vagyok, mit érdekelne* már csak emiatt is szükségképpen szemléleti-poétikai elmozdulásként nyert értelmezést,⁴² míg az utolsó, 1999-es *Amíg lehet* kötet jobban megosztotta a kritikusokat, mint addig bármelyik Petri-kompozíció.

Márton László például az *Amíg lehet*ben nem kizárólag a versbeszéd intencionált roncsolását (az „anyaghiba” poétikájának teljes érvényre jutását) konstatálja, de súlyosbodó eklekticizmusról és amorf szövegthalmazról beszél (ezt a meglátását az utolsó kötet után különböző folyóiratokban megjelent versek együttesére is érvényesíti), s az életmű lezárását „súlyosan problematikus végkifejlet”-ként értékeli, amely a befogadó és a kritikus számára nem ad módot a költői teljesítmény ünneplésére.⁴³ Bodor Béla ezzel ellentétben az utolsó verseskötet látványos stílusváltásának hangoztatása mellett is a Petri-líra szerinte meghatározó problematikájának, s az addig is jellemző szemléleti és poétikai ellentmondásoknak a továbbvitelében ismeri föl az utolsó kötetnek a megelőző szövegkorpussszal alkotott egységét. Éppen ezért az *Amíg lehet*et a költői pályán belül nem szakításként, hanem egyfajta „kiterjesztésként” értelmezi, ami a Petrinél mindig is jelen lévő költői kontrasztok folytatásaként egy újabb szembenállást érvényesít, mikor „a korábbi ismert arrogancia” mellett teret ad a Szép Ernő-i beszédmodalitásra emlékeztető „szelídség, csendesség, kissé infatilizálódo beletörődés hangja”⁴⁴-nak is.

A magam részéről az *Amíg lehet*et legalább olyan öntörvényű Petri-kötetnek tekintem, mint a szerző első vagy éppen harmadik versgyűjteményét. A recepció által joggal szóvá tett heterogenitás, mely mind versformai-poétikai, mind tematikus, mind esztétikai értelemben elmondható az *Amíg lehet*ről, meglátásom szerint nem haladja meg a korábbi kötetekét, például az *Örökhétfő*ét, vagyis ebben a tekintetben a Petri-költészet egyik jellegzetes vonását továbbvivő, a lírai korpusz ilyen típusú folytonosságát megvalósító könyvről beszélhetünk. A versek tematikai megoszlásában ez a linearitás különösen nyilvánvaló: mint kezdettől fogva, itt is „problémátlanul” vegyülnek egymással a politikai (pl. *A költő értesül arról, hogy ő szubjektív idealista*, *A nagy utazás*, *Nosztalgia*, 1956, *Márciusi vének*), filozófiai (pl. *Elégia*, *Ne felejtse el*, *Vakvilág*, *Már reggel van*) meta- vagy ars poétikus (*És persze dolgozom*, *A minimum művészetétől a művészet maximumáig*, *Summázat*, *Halálomba belebotlok*) és a magánéleti, elsősorban a halál témáját exponáló és/vagy szerelmi témájú költemények (pl. *Sláger*, *The rest is silence*, *Labirintus*, *Nélkül*, *Chopinről*, *Bach kapcsán*, *Az utolsó szám*, *Mosoly*, *A végén*, *Halálomba belebotlok*; *Sírvers*, *Maya emlékére*, *Amíg lehet*, *Így kezdődött* stb.). Ugyanakkor a címek, s a felsorolásban szükségképpen előforduló ismétlések önmagukban is jelzik a pusztán tematikus megközelítés elégtelenségét, hiszen alig találni a kötetben olyan költeményt, amelyet mindössze egyetlen megnyilatkozás-téma ural (a költészet mint olyan természete valószínűleg eleve lehetetlenné is teszi ezt). Másfelől azonban a verseknek ez a kissé leegyszerűsítő csoportosítása bizonyos tekintetben fényt vet a kötet szerkesztettségének egy sajátos aspektusára is: érdekes módon a direkt politikai tematikájú versszövegek a kötetkompozíció közepén foglalnak helyet, mintha a kötet szerzője érezte volna vitatható esztétikai és poétikai minőségüket, amit a megelőző, illetve a kötetzáró „erős” versekkel törekedett ellensúlyozni.

⁴² Márton László egyéb külső okokra is hivatkozik, mikor az 1989-es *Valahol megvan* megjelenését (valamint a nem sokkal utána elnyert József Attila-díjat) Petri számára egyfajta irodalmi rehabilitációként értékeli: mint írja, Petri lírája ekkor „egy csapásra elfoglalta méltó helyét a kánonban, s attól fogva nem politikai, hanem poétikai diskurzus foglalkozott vele; értő elemzések mutattak rá versbeszédének innovatív erejére, beszédmód és költői attitűd összefüggéseire.” Ugyanakkor ő is úgy foglal állást, hogy az ezt követő *Valami ismeretlen új irányt és az előzőektől radikálisan eltérő versbeszédet képvisel Petri költészetében*. Vö. MÁRTON LÁSZLÓ, *Egy szem szőlő. Petri Györgyről, halála után = A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, Nap, Budapest, 2000, 270.

⁴³ Uo., 271., 272.

⁴⁴ BODOR BÉLA, *Petri György: Amíg lehet = A napsütötte sáv, i. m.*, 264., 267.

Mert bármiként vélekedjen is a bíráló a verseskönyv irodalmi teljesítményéről,⁴⁵ semmiképp sem vitathatja el, hogy igen szigorúan megkomponált szövegkonstrukcióval van dolga. A kötet eme, de Man kifejezésével élve „strukturális intenciója”⁴⁶ nemcsak a szövegek minőségi szempontú elrendezésében, a kötet belső szervezettségében, az egyik Petri-interjúból gyakran citált „halál mint költői anyag” tényében vagy éppen a kötet zárásában, a két utolsó vers kapcsolatában (az utolsó előtti *Best before end* című költemény „Éjszaka van.” befejezését a kötetkompozíció és így az olvasás folyamatában a *Már reggel van* verscím és az általa jelölt kötetzáró szöveg követi) érhető tetten, de az egész életművet átfogó módon is. Mint ismert, Petri első kötetében a reggel témája visszatérő és meghatározó szerepet játszik, s a *Magyarázatok...* nyitó szövege éppen a *Reggel* címet viseli. A *Már reggel van*, Petri kötetben megjelentett költeményei közt az utolsó, pedig zárlatában („Fejünk fölött / mint izzó jégdarab / de a téli Nap.”) éppen a legelső, kötetben publikált verse, a *Reggel* egyik meghatározó motívumához tér vissza („szem- száj- és orral / elégtelenített antropomorf Nap”). Mi több, az első saját kötet által kanonizált legelső Petri-vers kezdősora („Miért az éjszaka?”) az utolsó, *Amíg lehet* kötet utolsó előtti költeményének idézett zárlatában („Éjszaka van.”) köszön vissza, végül pedig ez az egyszerre reddíciós és epanodosz-szerkezetű életmű-struktúra az utolsó kötet befejező darabjának *Már reggel van* címével teljeseedik ki és zárul önmagára.

Ez a megszerkesztett életmű-konstrukció (ne feledjük, az 1999-es *Amíg lehet* után Petri 2000 júliusában bekövetkezett haláláig még számos vers született, melyek az *Összegyűjtött Munkái I.* kötetében láttak együttesen napvilágot,⁴⁷ s amelyekből mennyiségi szempontból nézve összeállítható lett volna egy a *Valahol megvanhoz*, a *Mi jön méghez* vagy éppen a *Sárhoz* hasonló terjedelmű verseskötet) jól mutatja Petri lírájának ama vonását, amit mind ő maga, mind egyes értékelői a „konzervatív” jelzővel illettek. Hiszen itt egy olyan egészelvű életmű-kompozícióval van dolgunk, amely igencsak messze áll a jelentés folytonos elhalasztódásának és a középpont-nélküliségnek posztmodern filozófiai és irodalomtudományi elméleteitől. Nem utolsósorban azért, mert minden keretes szerkezet, legyen az egy vers vagy egy egész életmű sajátja, a lezártság teljességét és az újrakezdés lehetőségét mutatja föl egyszerre. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy az ilyen típusú szerkesztés- és gondolkodásmód jelentős részben a romantikában gyökerezik, ahogyan talán azt is, hogy formaként minden körkörös struktúra az élet ciklikus rendjének, azaz a meghalás és megújulás törvényszerűségének mitológiai eredetű gondolatát reprezentálja. S ez a mitikus elképzeléseket is előhívó poétikai szerkezet sajátos módon interpretálja a kötet négy meghatározó ismervét, illetve problémakörét, melyek mindegyike egyszerre igényli a tematikus, a költészetfilozófiai és egy „költői-módszertani” közelítésmód szükségességét az értelmező részéről.

Az említett négy megalapozó kérdéskört a *halál*, az *idő*, a nyílt *irodalmi utalások* (intertextualitás), valamint a *hangalak* (hangzásmetaforizáció és/vagy „szójáték”) és *versritmus témája és metaforikája* rajzolja ki. A legutóbbi kapcsán elmondható, hogy a hangzással és a szótövekkel folytatott költői játék, a paronomáziák, az erős rímek és az anagrammatikus ismétlődések az utolsó kötetben talán még erőteljesebb szerepet kapnak, mint a korábbiakban: első példaként a sokértelmű, de metapoétikai aspektusból úgy a költői szöveg-, mint a *költői hangtestre* vonatkozó önértelmező kommentárként is felfogható *Tetemes a corpusunk* verscímre, valamint a költemény szellemes, a mozarti és az olasz opera szövegek könyveinek patetikus szerelmes nyelvét és a 2000-es évek mai hivatali-köznyelvi

⁴⁵ Angyalosi Gergely szerint például a kötetben nem kevés az „esztétikailag igen jelentős” költemény. Vö. ANGYALOSI Gergely, *A kocsmá, télen = A napsütötte sáv*, i. m., 263.

⁴⁶ Vö. DE MAN, Paul, *Forma és intenció az amerikai új kritikában*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 62.

⁴⁷ PETRI György *Munkái I. Összegyűjtött versek*, i. m., 441–457.

zsargonját egyetlen szóalakban érvényesítő zárlatára, a „*nostr'amortizálódik*” szóalkotásra (kiemelés Petritől) hivatkozom. De a szótőre és annak hangzására irányuló felfokozott költői figyelmet reprezentálja a *Vakvilág vak~világ~nekivág*, a *Kizökkent idő* című szöveg *dekkol~dekódolódna*, illetve *sorbanállás~banállás~banalításai* szósora, a kötetben több ízben visszatérő *sor~sör* szójáték vagy a *Feljegyzés* című vers *kötni~kötelező* és *kérdezni~megkérdezőjelezni* adjekciós alakzata, melyekkel kapcsolatban a szöveg rögtön a verskezdetkor exponálja az „olcsó szójáték” metakommentár lehetőségét („...még rám fognák, / hogy szeretem az olcsó szójátékokat.”). Ezek az annominációk gyakorta irodalmi utalásokként is értelmezhetők: így például *A végén* című versben a „hüllő hüllő” szerkezet, mely a szintagmát alkotó szavak etimológiáját és közös szógyökét aktivizálja, mind az annominációs költői eljárás, mind pedig a hangzásbeli hasonlóság okán Arany János sok vitát kiváltó, ám igencsak híres „Mint hull a hull” predikatív kitételét idézi a *Szondi két apródjából*, míg a *rám fognák ~ rámfogják ~ rám fogják ~ fognak ~ fogason* *Feljegyzés*beli szósorozata József Attila kései versének, a *Talán eltűnök hirtelen...*-nek egyik meghatározó szó- és ritmikai (részben rímbe) figuráját idézi („Korán vájta belém *fogát* / a vágy, mely idegenbe tévedt. / Most rezge megbánás *fog át*: / várhattam volna még tíz évet. // Dacból sem *fogtam föl* soha / értelmét az anyai *szónak*.” Kiemelések tőlem, H. K.).

A nyelv hangzó és formaképző erejének ilyen érvényre juttatása kapcsán nem elegendő a Petri-líra eddigi jellemző vonásának fokozott érvényesülését konstatálnunk, hanem az ismétl(őd)és mint formaképző elv szemantikai és filozófiai konzekvenciáival is számot kell vetnünk. Mint ismert, az ismétlés a művészet,⁴⁸ különösképpen pedig a verses költészet legarchaikusabb poétikai alakzata, melyet a vers mint olyan kialakulásának elemi feltételeként emleget az igencsak széles értelmezői palettát kirajzoló verstani szakirodalom.⁴⁹ Innen nézve a Petri-költészet utolsó kötetében felerősödő hangzásbeli és ritmikai ismétlődéseket és allúziókat a költői alkotótevékenységre való elementáris és autoreflexív beállítódásként értelmezhetjük. S mint jeleztem, ez a poétikai orientáció mindig is jellemzője volt Petri költészetének, ám az *Amíg lehet*ben a korábbiaknál is markánsabb módon érvényesül. Bölcséleti szempontból ez a formai konstrukció az életnek a költészetben történő „meghaladása”, illetve folytatódása – ismét csak par excellence romantikus – gondolatát juttatja érvényre az utolsó kötet költői anyagában.

A hangformai-paronomasztikus ismétlődések mellett az *Amíg lehet* azt a Petri korábbi versszövegeiben is gyakorta tetten érhető ritmus-szemantikai eljárást erősíti föl, mely a verstanilag többé-kevésbé „szabályos” időmértéket megvalósító költemény utolsó sorában váratlanul harmonizálja, s voltaképpen mértékhűvé teszi a versritmust. Ez az eljárás azonban az utolsó kötetben nemcsak a megoldás gyakorisága miatt feltűnő, hanem mert sok esetben antik verslábak, nem ritkán kólonok formájában valósul meg. Így a *Schubertől* többszörös anapesztussal zár („seni. Bár ebből se csinált nagy ügyet.”), az *Ami mégis* harmadfeles daktilussal („Pap Mari. Ő, csakis ő.”), hasonlóan a Mayát tematizáló *Álom* végéhez („Jobb neki már odalent.”), s mivel mindhárom vers esetében rímtelen szövegvégződéssel van dolgunk, ez a tény felerősíti e verslábak antik reminiscenciáit. Ezt a hatást érik el az ismert óklasszikai kólonok az egyes verszárlatokban, vagyis a chorijambus például a *Búcsú* esetében („nincs jelene.”), s még inkább az adóniszi kólon a *Maya emlékére* („Mégsem eléggé.”) és *Az utolsó szám* („Ezt megígérem.”) utolsó sorában. Az anapesztus mint a görög siratóénekek verslába és az adóniszi sor, mely a verstani kutatás szerint az Adónisz-siratók refrénszerű

⁴⁸ Vö. például *Ismétlődés a művészetben*, szerk. HORVÁTH Iván, VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980, itt is különösen SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében*, 77–159.

⁴⁹ A sok lehetséges elmélet közül csak kettő: GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat!*, Gondolat, Budapest, 1961, KECSKÉS András, *A magyar vers hangzásszerkezete*, Akadémiai, Budapest, 1984.

zárlatából terjedt el később a hexameter zárlataként,⁵⁰ a ritmikai szemantika szintjén realizálja a kötet központi halál-tematikáját, miközben a költemények hangvételeiben, beszédmódjában a siratás, a gyász és az (ön)sajnálát a legcsekélyebb mértékben sem érvényesül. Másfelől az Adonisz-síratók közvetett, ritmikai megidézése az Adonisz-mítoszt, a meghalás és feltámadás ciklikus történetét is előhívja a befogadói emlékezetből, vagyis a kötet halál-témáját a rítus és a mitológia által sugallt meghalás-újjászületés gondolat körében szituálja. Természetesen e gondolat nem explikálódik direkt módon a szövegben, az említett ritmikai megoldások és a gyászoló hangnem teljes hiánya mégis teret nyit érvényesülésének. S mivel ez a tér kizárólag a szövegek bizonyos nyelvi-poétikai eljárások során nyílik meg, az „ideiglenes halál”,⁵¹ az „újjászületés” vagy a továbbélés lehetőségét éppen az adott szövegekhez, a kötet verseihez köti.

Mindez az *Amíg lehet* kötet központi tematikája kapcsán válik különösen fontossá: a *meghalás* kötetsszervező témája az olyan olvasó előtt is nyilvánvaló, aki nem ismeri vagy ismerte Petri életének alakulástörténetét és az annak vége felé diagnosztizált rákos megbetegedést; vagy éppen a vele készült egyik utolsó interjút, amelyben egyebek közt az alábbi gyakran hivatkozott kijelentését tette: „Amikor néhány éve súlyosan megjelent ez az új téma az életemben, rögtön költőként kezdett el izgatni, hogy mire lehet felhasználni a halált. Arra gondoltam, akkor most az lesz a lírai anyagom, az aktuális témám, hogy beteg vagyok, s közelesem meghalok. [...] Megpróbálom tehát programszerűen, költőként kiaknázni ezt a helyzetet – mindazt, amivel a betegségem következményeképpen szembesülnöm kell: amíg lehet, ahogy az [...] említett könyv címében áll.”⁵² Ez az interjúrészlet mindazonáltal elég élesen megvilágítja nemcsak Petri költői habitusát, hanem a vizsgálódás tárgyát képező kötet poétikai karakterét is. Jelentősegteljesnek találom ugyanis, hogy Petri a meghalásról és a halálról nem mint „témáról”, hanem mint „anyagról” beszél, s ez a terminusértékű megkülönböztetés a *modern*, nem biográfiai vagy kortörténeti közelítésmódú, hanem szöveg- és interpretációközpontú irodalomtudományt megalapozó orosz formalisták két kulcsfogalmára, az *anyagra* és a *formára* emlékeztet. S ha ezek után megfontoljuk Petrinek a forma kapcsán ugyanezen, eredetileg az *Élet és Irodalom* 2000. március 17-i számában megjelent beszélgetésében tett megnyilatkozását („Fellazultak a szakmai kritériumok, elfelejtődött, hogy az ars nemcsak művészetet, hanem mesterséget is jelent, pedig a locsogásnak egy dolog vethet gátat csupán, a forma. Babits ars poeticus sorát – „korlátok közt nemesen kígyózni” – a magam részéről tehát ma is fölöttébb érvényesnek találom a költői tevékenységet illetően”),⁵³ akkor abból ismét a szerző költészetfelfogásának határozottan nyelvi-poétikai, nem pedig esztétikai vagy ideológiai beállítódását olvashatjuk ki.

A verseskötet harmadik szembeötlő filozófiai és költői problémáját az idő kérdése alkotja, amint azt mind tematikus, mind pedig metaforikus úton a könyv címe is jelzi (*Amíg lehet*). S itt ismét csak párhuzam állítható a legelső, *Magyarázatok M. számára* kötettel, amely az idő kérdését számos versben tematizálja, így például a már idézett *Reggelben* („Szerelmem, nem jutott idő”), a kötet első ciklusának címét adó *Demi sec*-ben („... és én / időmmel, mely korlátlan rendelkezésemre áll”) vagy a *Történetben*. Az *Amíg lehet*ben az idő dilemmája részint a „kizökkent az idő” hamleti parafrázisaként, s ezzel együtt kortörténeti (társadalmi és politikai) utalásként tér vissza, másfelől explicit módon a költői alkotás lehetőségeinek függvényeként értelmeződik. Ugyanakkor talán egyetlen vers (a *Feljegyzés*)

⁵⁰ Vö. SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 230.

⁵¹ Lotman a mítosz és irodalom történeti és tipológiai kapcsolatáról írt tanulmánya használja ezt a kifejezést a „mitológikus szöveg” jellemzőinek bemutatása során. L. LOTMAN, Jurij, *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, JPTE, Pécs, 1994, 97.

⁵² PETRI György *Összegyűjtött Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 448.

⁵³ Uo., 451.

kivételével a „kizökkent idő” személyes vagy történelmi-politikai értelmezése a szövegekben mindig össze is fonódik a költészetre és az írásra vonatkozó kitételekkel, vagyis túllép mind az idő személyes-magánéleti (a meghalás), mind közösségi-politikai értelmezésén, és ars poétikus önreflexióként nyilatkozik meg, mintegy a korábbi „Ha nem írok verset, nem vagyok” költői beállítódás folytatásaként.⁵⁴ Az ilyen, a költői gyakorlatra és az írás-alkotás feladatára vonatkozó „időbeli” megnyilvánulások közül néhány: „Verset is csak azért írok, hogy / teljen-múljon valamiképp az idő, / amíg eljő az idő, hogy kileheljem / végre a lelkem; egyszerűbben szólva: kifingjak.” (*Ami mégis*); „Meg az ötéves / kvarcórám kötője is szétmállott. Az idő / ellenünk dolgozik. / Én nem dolgozok. / Csak időzök.” (*Spleen*); „Te pedig... De erről talán te írd. Nohát, látod? / A kizökkent időre, amiről pedig irandó lettem volna, / már nem is maradt idő. Kifutottam az időből. / Úgy belebonyolódtam a barátságunkba. Ekképp hát mégiscsak / esett szó, másról sem esett, mint az időről.” (*Kizökkent idő*); „szavakat írtam / írásjelek / közé / egy életen át / többnyire / / elég volt” (*Summázat*); „Elöttem már a méretlen idő.” (*Októberi capriccio*) [kiemelések tőlem, H. K.]. A legutóbbi verssor legalább két jelentésinterpretációra nyújt lehetőséget: tekinthető a halál végtelen idejébe lépő lírai beszélő önvallomásszerű megnyilatkozásának, de akár az idő mérését a versírás folyamatában (időmértékes ritmusában) megvalósító metapoétikai gesztusnak is, a mérték és a költészet összefüggésének heideggeri-rilkei és Nemes Nagy Agnes-i értelmében. S ez történik a „kizökkent idő” fordulatát talán a legtöbbször citáló, tárgyában elsődlegesen történelmi-politikai és személyes-„magánéleti” versként olvasható *Feljegyzés*ben is egyfelől a verscímnek, másfelől a szerény „Diétai jegyzetek” sornak köszönhetően, mely Csokonai, Kölcsey és Kossuth – az irodalomtörténeti szakirodalom által is esztétikai rangúként értékelt – országgyűlési feljegyzései, naplói és tudósításai megidézésével hasonló módon az irodalom, a költészet égisze alatt, illetve afelől interpretálja az idő különféle fogalmait.

A shakespeare-i „kizökkent idő” fordulata, s az általa implikált *Hamlet* szövegtörzset nemcsak visszatérő témája, de meghatározó kompozicionális és gondolati szervezőelvé is a kötetnek. Erről legerőteljesebben a már idézett *Feljegyzés* és *Kizökkent idő* című darabok tanúskodnak, közvetett módon pedig az *Ich habe genug* című vers befejezése („hozzák, hadd dőljek bele már, a kardom”), mely a „kizökkent idő” kontextusában egyfelől Hamlet és a szellem jelenetének végét, tehát Horatiónak és Marcellus-nak a szellem háromszori felszólítására bekövetkező „kardra esküvését”, másfelől a dráma befejezését, a karddal vívott párviadal, s az ezáltal előidézett többszörös *halál* jelenetét is előhívja a befogadói emlékezetből. Ez az intertextuális jelentéslétesítés több aspektusból is funkcionálisnak mondható. Részint a *Hamlet* mint politikai dráma (elegendő itt Jan Kott elméletét említeni) és Hamlet mint politikaformáló figura okán, mely párhuzam Petri költészetével és felfogásával aligha szorul további „bizonyításra”. A Shakespeare-darab főhőse, bár kiválasztott volt a „kizökkent idő helyreolására” („Kizökkent az idő; – ó kárhozat! / Hogy én születtem helyreoltni azt”),⁵⁵ s bár Claudius megölésével hozzájárult, önnön halála miatt mégsem tudta feladatát betölteni: helyette Fortinbras, a drámában addig meg sem jelenő szereplő hivatott helyreállítani a világ- és társadalmi rend harmóniáját.⁵⁶ Fortinbras azonban, akit éppen tökéletes kívülállósága okán semleges szereplőként tart számon a Shakespeare-szakirodalom, nagyfokú megbecsüléssel beszél Hamletről a dráma zárszavában („Négy százados / Emelje Hamletet, mint katonát, / A ravatalra: mert belőle, ha / Megéri, nagy király vált volna még. /

⁵⁴ Önkorrekciónak tekinthető a *Feljegyzés* című vers is bevonható a „kizökkent” idő és az írás témáját összefonó szövegek közé, s erre éppen a költeménynek evidensen az írás aktusát megnevező címe ad módot.

⁵⁵ „The time is out of joint, O cursed spite, / That ever I was born to set it right!” William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Wordsworth Editions Limited, 1992, Hertfordshire, 33. (A főszövegben Arany János fordítását idéztem.)

⁵⁶ Posztumusz köszönöm Bécsy Tamás professzornak Shakespeare drámáiról tartott előadásait.

Útján kövesse harci tisztelet. / Harsogjon a zene.”), s parancsára gyászinduló,⁵⁷ majd sortűz kíséri végső útjára a főhöst. S nem nehéz észrevenni, hogy a kötet versei a leggyakrabban éppen Fortinbras darabzáró szavait idézik fel hol direkt, hol módosított („Lőjetek sört!”) formában. Mindebben nem nehéz meglátni az *Amíg lehet* kötet sajátos és kettős poétikai intencióját, mely a meghalást egyfelől a kizökent idő helyreállítása lehetőségének végleges elvesztéseként (vö. pl. a *Feljegyzés* című versből vett részlettel: Nem zökent ki az idő. És / »ó kárhozat«, nem születünk, nem / mi születünk helyretolni / (legfeljebb el). (Szeretem a / (...) -et.” [kiem. az eredetiben]) aposztrofálja, másfelől megengedi a személytől független, utólagos helyreállításként való értelmezést is⁵⁸ (lásd a kötetzáró *Már reggel van* című költemény befejezését: „Talán. Talán nem. Mit tudom én, / mi jöhet még e dermedt sártekén. / Fejünk fölött / mint izzó jégdarab / delel a téli Nap.”).⁵⁹

A *Hamlet* ilyenén explicit megidézései többszörös erővel evokálják a halál és a meghalás témáját (l. Hamlet apjának meggyilkolása, Polonius halála, Ofélia öngyilkossága, a dráma végén a sokszoros szereplő-halál, s köztük a főhős-címszereplő halála), ami a kötet lírai beszélőjének/hangjának önszituálásához és –értelmezéséhez immár mint „irodalmi anyag” is szorosan hozzátartozik. Az idő problémájának sokszoros shakespeare-i allúzióként történő artikulálása az irodalmi folytonosság demonstrációja révén ugyanakkor a kötet negyedik meghatározó ismervére is rámutat: az intertextusok szokatlanul erős és gyakorta direktnek ható érvényesülésére a versszövegekben. Ennek, a Petri-lírára mindig is jellemző, néha már-már hatásvadászatként érzékelhető intertextuális utalási vagy alluzórikus eljárásnak a legutolsó kötetben a korábbiaknál is nagyobb térnyerése a verscímekben is megmutatkozik (vö. például *Paradise lost* /Milton/, „*Ki nékem álmaimban...*” /Arany: *Emlények*/, *Kizökent idő* /Shakespeare/, *A nagy utazás* /Sempbrun/, *Októberi capriccio* /Tóth Árpád: *Áprilisi capriccio*/, *A Dunánál* /József Attila/, *A költő Sz. L. kollégájára gondol* /Szabó Lőrinc/. Nem beszélve a versszövegeken belüli explicit irodalmi utalásokról, mint a *Tetemes a corpusunk* rájátszása a Don Juan-témára (vö. pl. „Donna? / Anna? / Alhatna.”), illetve annak sajátos továbbírására, vagyis Puskin *Kövendégére* (l. például: „már csak kövendéghaj jöhet szóba”, „Jut eszembe, én minden este / a Kövendéggel vacsorázom.”), vagy épp a *Búcsúzás* című vers evidens Kosztolányi-parafrázisára: „S mint bársonyon smaragdok, jáspisok, / drága hónapok ékköve ragyog / még káprázó, boldog szemem előtt, / ajándék minden reggel, délelőtt [...]”

Ez a felerősödő, sokszor direktnek ható intertextuális utalásháló azonban aligha minősíthető eklektikusnak vagy „gesztusértékűnek”. Az eddigiek során amellet érveltem, hogy a szövegek közötti kapcsolatrendszer Petri utolsó kötetében nagyon is megszervezett és szemantikus.⁶⁰ S mivel a kötet központi témája éppen a halál, illetve ebből következően a reflektálásra felszólító szűkös, ám határozatlan idő (l. a kötet címet: *Amíg lehet*), a transzparens intertextualitás hasonlóképpen működik Petri kötetében, mint Babits híres *Ősz és*

⁵⁷ Míg Arany fordításában a dráma befejező szerzői utasítása „indulóról” és „sorlövésről” szól („*Induló mellett mind el; azután sorlövés hallik*”), addig az angol szöveg explicálja a holttestek elvitelét, és **gyászindulóról** beszél: „*The soldiers bear away the bodies, the while a dead march is heard; 'after the which a peal of ordnance is shot off'*”, i. m., 138.

⁵⁸ Talán érdemes itt utalni arra, hogy Lotman az irodalmi szöveg mitologikus eredetének jellemző ismérveit (ciklikus tér és idő, hasonmás szereplők, a kezdet és a vég hangsúlyos szerepe stb.) elsődlegesen éppen két Shakespeare-dráma, az *Ahogy tetszik* és a *Tévedések vígjátéka* példáján igazolja. Vö. Juriy LOTMAN, *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból*, ford. KLAUSZ Ildikó, PÁLFI Ágnes = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, JPTE, Pécs, 1994, 82–118, különösen: 87–92.

⁵⁹ Mindebben az a szükségszerűen és kiküszöbölhetetlenül „szubjektív” értékelésem is megerősít, hogy a legszebbeknek a kezdő *Sláger* mellett éppen a kötet záróverseit találom (l. *Mosoly*, *Halálomba belebotlok*, *Búcsúzás*, *Best before end*, *Már reggel van*).

⁶⁰ Vitatkoznék Márton László azon állításával, amely szerint „Petri a régebbi kötetekben poétikai jellegű párbeszédet kezdett régebbi és kortárs költőkkel; utolsó kötetében a fel- és megidézéseket inkább gesztusértékűnek érzem, utalásnak egy-egy, számunkra nem követhető, majdani poétikai párbeszédre.” MÁRTON László, i. m., 271.

tavaszközött című versében. Németh G. Béla ezt a Babits-költeményt, amelynek minden második versszaka az „Ó, jaj, meg kell halni, meg kell halni!” refrénsorral zárul, goethei alapon a „hasonlóság, hasonlat, utalás, példázat” jegyében értelmezte.⁶¹ Petri kötetében az allúziók és intertextusok sokasága hasonló módon a halál gondolatának és aktusának megértetté és megéltté tételeként funkcionál (persze minden kesergő pátoz nélkül), amennyiben demonstrálja a halál és a véges idő *költészetté alakítását*. Másfelől az utolsó kötet szövegek közötti szerveződésében még legalább két érdekes vonást fedezhetünk fel a korábbi Petri-korpuszhoz képest. Az egyik a Nyugat költői szövegeinek felerősödő jelenléte (míg a későbbiek közül Pilinszkyé visszafogott, József Attiláé annál markánsabb módon mindig is jellemezte Petri egyes verseit), amit az Ady-, Babits-, de legfőképpen a Kosztolányi-utalásokban érhetünk tetten. Elegendő itt a *Kis elégia* kezdésére („Kedves Mihály és Dezső”) vagy *A végén* jellegzetesen Adys fordulatára („és nincsen elődöm, utódom”) hivatkozni. Kosztolányi intertextuális jelenléte azonban azért is meglepő e kötetben, mert a korábbiakban Petri csak ritkán, akkor is mindig elhatárolódó ironiával idézte meg e nyugatos „elődjét”, míg az *Amíg lehetnek* már a második darabjában egyértelmű utalást tesz Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*i című kötetére, s annak a „Mint aki a sínek közé esett” kezdetű művére: „Mint egy kétségbeesett villamos / amely alatt széttart a sínpár” (*The rest is silence*). S ugyancsak hangsúlyos idézetként működik a *Hajnali részegséget* explicit módon megidéző, a Petri által kurzivált „Ismeretlen Úr” fordulat (Tudom holott: / az *Ismeretlen Úr* / egy szóval sem marasztal”) az utolsó előtti, *Best before end* című versben, illetve a szintén a *Hajnali részegség* beszélőjének (mint ismert, életrajzilag nem releváns) „Ötven / jaj, ötven éve – szívem visszadöbben - / halottjaim is itt-ott, egyre többen -” kormeghatározásának, és a hajnal-reggel témájának megidézése a kötetzáró *Már reggel van* című versben: „Bizony már reggel van. / A sokadik. / A közel ötvenötször / háromszázhatvanötödik.”

A Kosztolányi-reminiscenciák felerősödése eléggé transzpárens módon áll összefüggésben a halál-tematikával. Nem véletlen, hogy legtöbbször a kései, „halálközeli” Kosztolányi „szólal meg” az *Amíg lehet* verseiben, ahogyan az sem, hogy a Kosztolányi-verskorpuszból éppen az elmúlást tematizáló *Őszi reggeli* gyakorolja a legerősebb szövegszervező hatást Petri utolsó kötetére. Ez a vers feltehetően a kezdetektől kísérthette Petrit, aki nagy valószínűséggel éppen a poétikai ellenkezés és elutasítás szellemében viszonyult a nyugatos lírikus e költői darabjához (erre utal a korábbiakban alig észlelhető Kosztolányi-hatás, valamint ezt támasztja alá az *Örökhétfő* kötetben megjelent *Kert*, amely a Kosztolányi-vers szatirikus, kifordított parafrázisaként olvasható). Ám a régóta kísértő szövegek mindig valamiféle „rokonságot” is sejtetnek két szerző között, s az *Amíg lehet*ben Petri több ízben is parafrázálja a híres Kosztolányi-művet. Így a *Felejtsd el* című költemény zárlatában a Kosztolányi-vers „Jobb volna élni” fordulatát idézi meg, átalakítva a mondás szerkezetét, de nem a modalitását, s így végül is sajátos módon újraalkotja és -aktiválja a Kosztolányi-féle élet- és halálértelmezést: „Felejtsd el, hogy éltél, / felejtsd el, hogy akartál ezt-azt. / Mindez nem érdekes már. / Szokjál le arról, hogy: vagy. / Hidd el: jobb nem élni.”). A *Búcsúzás* átalakított Shakespeare-szonettjében a „jobb volna élni” kitétel mellett Kosztolányi híres és sokat elemzett ékkő-hasonlatsorát is evokálja, szinte az esztéta modernség beszédmódjában: „Kár, hogy így van, *jó volna élni még*, / másrészt, belátom, ennyi is elég [...] S mint bársonyon *smaragdok, jaspisok*, / *drága hónapok ékköve ragyog* / még *káprázó*, boldog szemem előtt, ajándék minden reggel, délelőtt [...]” (kiem. H. K.).

A Petri-kötet másik domináns intertextuális vonulatát a költészettörténeti hagyományvonalak érvényesülésének tekintetében a XIX. századi magyar líra nyelve és beszédmódja jelenti. Arany szövegei, mint korábban, most is erőteljesen jelen vannak Petri verseiben (hol direkt módon, mint például a *Ki nekem álmaimban* címében, mely Arany

⁶¹ Vö. NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat* = Uő, 11+7 vers, Tankönyvkiadó, Bp., 1984, 189–210.

Emlényekjének első sorát hangoztatja föl, hol rejtettebben, mint *A végénnek Az örök zsidót* idéző „bár nem tudni hova, tovább...” sora vagy a *Halálomba belebotlok* archaizáló beszédmódú, tematikusan a kint emlegető befejezése: „állandó kín / éle tompul / bizony már csak / egyet gondol // bárha végre / odalenne / és fekünné / odalenné”. Arany jelenléte pedig nem utolsósorban éppen az általa fordított *Hamlet* markáns szöveghelyeinek köszönhetően érzékelhető erőteljes módon.

A Petőfi-szövegkapcsolatok sem tekinthetők újdonságnak Petri költői gyakorlatában. Ám szokatlannak nevezhető a reformkori líra nem-ironikus megidézése, így Kölcsey *Husztjáié* (vö. „Alkotni, cselekedni kell: / tollal, ecsettel, semmivel” /*Vakvilág*/), a romantika végletes és patetikus ellentétei („hiszen itt volt poklunk és mennyünk” /*A végén* /) vagy Vörösmarty szólamának és versnyelvének megjelenése, akinek vészterhes pátosza és tragikus történelemszemlélete Petritől eddig meglehetősen idegen volt, itt azonban éppen egyfajta egyetemes igényű történelmi-politikai ítéletként tér vissza részint a *Szózat* kétarcú jövővíziójának („amíg eljő az idő [...]” /*Ami mégis*/), részint pedig *Az emberek* tragikus és reménytelen ember- és történelemfilozófiájának visszhangjaként (vö. Vörösmarty: „Ez örült sár, ez istenarcu lény!” /*Az emberek*/, Petri: „mi jöhet még e sártekén.” /*Már reggel van*/). S végül a XIX. századi magyar irodalomból talán a legmeghatározóbb Madách nagy történelemfilozófiai drámai költeményének a jelenléte az *Amíg lehetben*, melynek első, *Sláger* című verse *Az ember tragédiájának* kezdetéről az Úr szavait („Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen.”) reprodukálja ellenkező előjellel, de távolról sem szatirikusan: „A nagy mű immár végképp elmarad, / elhasználódtam ennyi év alatt. [...] Mert hiába a sok energia, / ha alacsony a gép hatásfoka.” Látható, hogy itt nem a magát Istenhez mérő vátesz-költő, hanem sokkal inkább a „mesterember”-költő szólal meg a maga emberi-életteni meghatározottságának kimondásában. A vers ugyanakkor a tragédia központi szentenciáját, az emberi élet értelmére vonatkozó kitételét is előhívja a befogadói tudatból, hiszen a „Kíméletlenül használtam magam, / és most látom, milyen hasztalan” sorok közvetve Ádám Úr-béli szavainak parafrázisaként is olvashatók: „A cél megszűnt a dicső csatának, / A cél a halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdelem maga.” E küzdelem-témát, s az Úr madách-i színét a már említett, a reformkor és a századközep több költőjét (Kölcsey, Vörösmarty, Arany), sőt Dante Ulysses-ét⁶² is megidéző *Vakvilág* szintén artikulálja, nem mondva le az egyes ember, jelesül a lírai beszélő esendőségének és gyengeségének gondolatáról:

Üres a tér, vak a világ,
de hát mégiscsak nekivág
az ember, mert mi mást tehet,
hogy el ne lepjék a legyek.
Alkotni, cselekedni kell:
tollal, ecsettel, semmivel,
mert nem lehet, hogy csak legyünk,
mint a barom, és ne tegyünk
semmit, bár tudnánk tenni a semmit!
De nem tudjuk, hát erről ennyit.

⁶² Vö. Babits fordításával:

„Gondoljatok az emberi erőre:

nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!”

(DANTE, *Isteni Színjáték*, XXVI. 118–120.)

(Ps. A szerző undorodik magától,
és ez sok mindenben meggátol-
ja.)

Végezetül a kötet záródarabja, a *Már reggel van* befejezése a *Tragédia* utolsó előtti színét, s annak szerzői utasításában jellemzett égitest-napját idézi (l. Madách, XIV. szín: „A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között.”), különös tekintettel a XIX. századi költészet jelképiséget kedvelő írásmódjának, a nagybetűs szókezdésnek az alkalmazására: „Fejünk fölött / mint izzó jégdarab / delel a téli Nap.”

4. A versciklus és verskötet elméleti, történeti és műfajpoétikai jelentőségéről (Petri és mások)

Jonathan Culler a nemzetközi és a magyar nyelvű irodalomtudományosság számára egyaránt meghatározónak mondható tanulmányában a költészet két alapvető, ugyanakkor egymással mintegy ellentétes szövegtípus, az aposztrophikus, illetve a narratív szervezőerőben jelölte meg.⁶³ Ha nem vesszük figyelembe annak – az irodalomtudomány történetében igencsak gyakori – különbségtételnek a lehetőségét, miszerint a *költészet* (poesy) lexéma nem pusztán a lírai verses alkotások, hanem általában a *szépirodalom* – formára való tekintet nélkül, vagyis beleértve a prózai műveket – jelölésére is használatos, akkor Culler állításait kifejezetten a lírai költészetre vonatkoztatva kell értelmeznünk. S ez, úgy tűnik, összhangban is áll a Culler-tanulmány érvrendszerével, amely okfejtése hathatós alátámasztásának céljából számos, azonban minden esetben verses lírai példával él.

A tanulmány második felében ugyanakkor Culler az aposztrophé, azaz a megszólítás alakzatát, úgy tetszik, egyenesen a lírai költészettel azonosítja (noha Culler a *líra* szót nem, csak a költészetet /poesy/ használja, de, mint jeleztem, argumentációként mindig verses lírai szövegeket citál).⁶⁴ Az olvasó számára átmenetileg úgy tűnhet, feszültség keletkezik a szerző két állítása között, melyek egyike mind a vocativus-i, mind a narratív megszólalásmódot a lírai költészet tulajdonságaként tételezi, míg másika csak az előbbit, az aposztrophét, a megszólítás alakzatát ismeri el a lírai költészet meghatározó ismérvének. Mindezek nyomán felvetődik a kérdés: vajon a lírai költészet valóban e két tendencia, az aposztrophikus és a történetmondó erő viszonylatában gondolható-e el, s amennyiben igen, melyik lehetne közülük a „releváns”? S amennyiben valóban az aposztrophé lenne „felelős” a lírai művekért, van-e ezeknek közülük a szövegek formájához, világosabban szólva verses vagy prózai megalkotottságához? S végül ezek a problémafelvetések miként világíthatják meg a versciklus és a verskötet esztétikai és poétikai sajátosságainak kérdését?

Az első felvetésre válaszként a következőt kockáztatnám meg: meglátásom szerint Culler a lírai költészet lehetséges, de távolról sem szükséges jellemzőjeként értelmezi a narrativitást, vagyis annak lehetőségét, hogy egy (verses) lírai szöveg egy történetet mondjon el. Másként fogalmazva számos lírai vers közvetíthet az olvasója vagy hallgatója felé egy történetet, s teheti ezt viszonylag részletesen kifejtett, avagy igencsak redukált, ha tetszik, „mini” formában. Előbbire a számtalan választható példa közül Pilinszky *Senkiföldjén*, vagy Weöres *Józsefet eladják testvérei* című művét, vagy Petri olyan híres narratív verseit idézhetném a szerző első két kötetéből, mint például a *Délelőtt*, *A vékony lánnyal* (*Magyarázatok M. számára*), vagy a *Novella* (*Körülrít zuhanás*), utóbbira szintén Petritől az *Egy őszi levélre* című verset említeném. Azonban a lírai költészetnek egyáltalán nem feltétele és követelménye a narrativitás, vagyis a történetmondás. Inkább ellenkezőleg: gondoljunk csak az avantgárd szerteágazó versterméséből a szavak hétköznapi értelmét már-már „levetkőzni” látszó futurista szövegekre, vagy éppen József Attilának nem csupán az avantgárd hatása alatt született, hanem a későbbi költészetéből származó verseire, például *A hetedikre* vagy az *Eszméletre*, s bízást rákérdezhetünk: vajon miként lehetne ezen versekből egy történetet kibontani? Mi több, úgy tűnik, hogy ahol a lírai szövegben mégis kirajzolódik valamilyen narratíva, ez mindössze apropóként szolgál valamely más gondolati, hangulati „jelentés” artikulálására. (Jó példa lehet erre Tóth Krisztina *Síró ponyva* kötetének *Macabre*

⁶³ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3, 380.

⁶⁴ Culler szerint a megszólítás alakzata, az aposztrophé nem más, mint egy költői jelenlétnek egy hangképen keresztüli megalkotása, „a költői igény tiszta megtestesülése”. *Uo.*, 377.

ciklusa, amely érzékelhetően egy szerelem „történetét” mondja el nyolc, külön-külön három számozott szakaszból építkező költeményben, ez a történet „mint olyan” azonban szinte teljes mértékben rekonstruálhatatlannak bizonyul, mindössze egyes mozzanatait könyvelheti el magának megismertként az olvasó.)⁶⁵

Úgy tetszik tehát, a lírai költészet inkább sajátos „eszközként” él a történetmondás lehetőségével, vagyis ha Culler okfejtésére támaszkodunk, alapvető tendenciájaként az aposztrophikus erőt nevezhetjük meg. Ez nagyon is hasonlít Frye ismert meghatározására, amely szerint a lírai diskurzus „kihallgatott beszéd”, olyan megszólalás, amelyet a lírai beszélő nem külső hallgatóknak szán.⁶⁶ Valószínűleg itt érthetjük meg Bahtyinnak a líra nem-dialogikus jellegére vonatkozó állításait, amelyet az utóbbi évtizedekben sokan, s bizonyos szempontból joggal vitattak/vitatnak, de amely kritikai megnyilvánulások kevésbé vetnek számot a narrativitás mint az epika eredendő ismérve és a lírai megszólalásmód közötti alapvető különbség természetével,⁶⁷ mint ahogy azzal sem, hogy Bahtyin a líra monologikusságát csak relatíve érti, hiszen rendre a „szó belső dialogikusságát” emlegeti, tekintet nélkül az irodalmi műnemre, amelyben a szó figurál).⁶⁸ Tehát Bahtyinnál nem a líra úgymond „monologikus” természetéről van szó, amint azt sokan leegyszerűsítik, hanem éppen a *belsőleg mindig dialogikus szó ábrázolásának eltérő módjáról* a lírai költészetben és az epikában, elsősorban pedig a regényben. Mert Bahtyin szerint a lírában „a szűken értett költői képben (a trópusban) a koncipiálás egész aktusa – a szó-kép dinamikája – a szó (s annak minden mozzanata) és a tárgy (s annak minden mozzanata) között játszódik le. A szó elmerül tárgyának kimeríthetetlen gazdagságában és ellentmondásos sokszínűségében [...] A szó megfelelkezik a tárgy ellentmondásos tudatosításának történetéről, csakúgy, mint e tudatosítás ugyanolyan ellentmondásos, sokféle beszédmódú jelenéről is.

A prózaíró számára épp ellenkezőleg, a tárgy mindenekelőtt neveinek, meghatározásainak és értékeléseinek a – szociális beszédmód-sokféleség által életre hívott – változatosságát tárja fel. A tárgy szűzi teljessége és kimeríthetetlensége helyett a prózaíró számára mindazoknak az utaknak és ösvényeknek a sokfélesége tárul fel, melyeket a szociális tudat vágott magának a tárgyban.”⁶⁹

⁶⁵ Vö. TÓTH Krisztina, *Síró ponyva*, Budapest, Magvető, 2004, 7–30.

⁶⁶ „[...] valami ebből már jelen van abban is, ahogyan a költemény a nyomtatott lapon tipográfiaileg feltűnik: úgyszólván nemcsak »kihallgatjuk«, de »meg is leshetjük«. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon, 1998, 236.

⁶⁷ A 2015 májusában Veszprémben rendezett Bahtyin-konferencia több felszólalása, mind az egyes előadások, mind a többször markáns arculatot öltő, ugyanakkor igencsak produktív vita keretében gyakorta exponálta Bahtyinnak a líra állítólagos „monologikusságára” vonatkozó tételét. Vö.: BAKHTIN 120. *After Cognition: Word, Act and Culture as Event of Being. International Conference in Honor of the 120th Anniversary of Mikhail Bakhtin's Birth.* / Бахтин 120. *После гносеологии: слово, поступок и культура в аспекте событийности. Международная конференция в честь Михаила Бахтина.* May 28-29, 2015, University of Pannonia, Veszprém, Hungary. Vö.: http://iktiweb.mftk.uni-pannon.hu/images/Bakhtin_Programme.pdf (letöltés időpontja: 2015. július 11.)

⁶⁸ Vö. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza = Uő, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Budapest, Gond, 2007, 135.

⁶⁹ Uő., 135–136. A lírai szó működése és annak regénybeli ábrázolása közötti különbséget Bahtyin más írásában is kifejti, vö.: „Azok a különbségek, amelyek a regényt és néhány hozzá közelebb álló formát minden más műfajtól [...] elválasztják, olyan lényegbevágóak és alapvetőek, hogy minden kísérlet, amely a költői képszerűség fogalmát és normáját a regényre is át akarja vinni, elkerülhetetlenül bukásra van ítélve. [...] a közvetlenül képszerű kifejezőmódnak a regényben gyakran egészen különleges, nem-direkt funkciói vannak.” Mindezt a költő-Lenszkij „költői” szavainak, azaz metaforáinak bemutatása kapcsán így argumentálja: „Így ezekben a sorokban a költői metaforák („Mint gyermek álma...”, „ég-pusztán a hold” stb.) egyáltalán nem *elsődleges eszközei* az ábrázolásnak (holott Lenszkij saját, közvetlen, komoly hangvételű költeményében azok lennének); itt maguk válnak az ábrázolás, konkrétan a stilizált-parodisztikus *ábrázolás tárgyává*.” BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regénynyelv előtörténetéhez.* = Uő, *A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok)*, vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 219–220., 221. (kiem. az eredetiben)

Igen hasonlót mond a líra és a dráma vagy regény viszonyáról Petri a *Nomen est omen. A líra általános elmélete* című rövid, de annál megvilágítóbb elméleti igényű írásában: „Képzelnék el regényben vagy drámában a következő bemutatkozást: »Hej burzsoá, hej proletár, / Én, József Attila itt vagyok!«

A feltételezett regényben vagy drámában az inas vagy komornyik valami olyasmit kérdezne, hogy »Kihez van szerencsém?« vagy »Kihez tetszett jönni?«, és mivel a költő feltehetőleg nem tudna kielégítő választ adni, zakógallérjánál megragadva udvariasan, de határozott mozdulattal kitéssékelné a világirodalom örökkévalóságába. Itt azonban – hogy az általam nem szívesen használt szót alkalmazzam – a »beszédhelyzet« másmilyen. A költő nyilvánvalóan nem egy komornyikhoz vagy lakájhoz beszél. Két eset lehetséges. Vagy az univerzumhoz folyamodik, vagy magányosan motyog hónapos szobájában. Vagyis egyedül van, csak úgy tesz, mintha beszélne valakihez. Ez a líra igen fontos aspektusa. A költő helyzetbe hozza magát.»⁷⁰

Ezek után úgy tűnik – s ezzel a másodjára felvetett kérdésre is megkísérlem a válaszadást –, hogy a tágan értett „apoztrophikusság”, azaz a lírai megszólalásmód, mely minden esetleges külső megszólítás ellenére – lásd a klasszicista ódákat, például a XVIII. század végi orosz költészetből Gyerzsavinéit, vagy akár a XIX. századi (pre)romantikus magyar irodalomból Vörösmarty *Szózatát* – végső soron önmagát, saját énjét szólítja meg és létesíti újra nyelvi-poétikai úton a költői szövegben. S tegyük hozzá: *ezen esetek legnagyobb részében e költői szöveg verses formájú.* (Ez a kiegészítés feltétlenül szükségesnek látszik például a prózavers, de még inkább a ritmizált próza ismert és létező jelensége okán. Ugyanakkor hozzátehető, hogy míg a prózavers a prózaformára igyekszik átvinni a líra jellemzőit, s ezáltal, bár szövegformát vált, végső soron megmarad a lírai költészet ismérveinél, addig a ritmikus próza a prózai szövegben hangoztatja fel a verses forma sajátosságait, még inkább kiemelve ezáltal eredendő prózai szövegformáját.)

S hogy mi köze mindennek a fejezet címében felvetett kérdéshez? Tinyanov óta ismert és általánosan osztott megállapítás, hogy a verssor a verses forma és a versritmus alapvető és konstitutív egysége.⁷¹ Azonban talán kevésbé köztudott az a – szintén Jurij Tinyanovtól eredő – meglátás, mely szerint a verssor mint a versritmus alapegysége a gondolatközlést – ha tetszik, a „narratívát” – hordozó szintaxissal áll állandó küzdelemben, s végső soron képes azt maga alá gyűrni. Egyszerűen szólva a versritmus (és a verssor) átalakítja, *deformálja* a mondat szerkezetet, s ezáltal a „mondandót”, s így újszerű, nem a megnyilatkozás tartalmából eredő szemantikai, azaz jelentésképző erőre tesz szert, vagyis új, a közöltektől eltérő jelentéseket hívhat életre. S teszik ezt a verssornál nagyobb ritmikai egységek, a periódus, a versszak, a (bizonyos esetekben kötött) strófa- vagy versszerkezet is.⁷²

Amennyiben elfogadjuk ezt a tinyanovi, mellesleg igen nagy meggyőző erővel bíró érvelést a versritmus szó- és mondatjelentést deformáló, s azt újjáalakító szerepéről,⁷³ föltehető az a talán kissé radikálisnak tűnő kérdés is: ez esetben a versritmus mint olyan nem alkothat-e meg egy új, metaforikus „narratívát” a költői szövegben? Illetve a versritmus által potenciálisan előhívott új szemantika mennyiben és mikor állhat össze és miként interpretálható narratívaként?

⁷⁰ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elmélete* = Petri György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2007, 235–236.

⁷¹ Ю. ТИНЯНОВ, *Проблема стихотворного языка*, Статьи, Москва, Советский писатель, 1965, 73–76.

⁷² Hozzátehetjük: ez a tinyanovi gondolat bizony sok szempontból a Paul de Man-féle dekonstrukció megelőlegezésének tekinthető, mind a két ellentétes nyelv- és szövegképző erő, mind a nyelviség elsődlegessége okán. Vö. pl. Paul DE MAN, *Semiology and Rhetorics*. = Uő, *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, 3–19. A párhuzam persze éppen a versritmus vonatkozásában nem tartható fenn, minthogy annak kérdését de Man egyszer sem vonta be líraelméleti vagy versértelmező tanulmányai gondolatmenetébe.

⁷³ Vö. Ю. ТИНЯНОВ, *i. m.*, 24–76.

Elsődleges válaszként azt tartom megfelelőnek, hogy amennyiben a verssoron belüli ritmikai egység, az ütem (l. hangsúlyos verselés) vagy a versláb (időmértékes ritmus), illetve ha maga a verssor deformálja az általa kijelölt szó jelentését, ott még nem feltétlenül képezhető narratíva az olvasó részéről, inkább csak a versszövegben esetleg narratív módon közöltek bizonyos felülírását, módosítását vagy más szemantikai síkra helyezését konstatálhatja a befogadó. Amennyiben azonban a ritmus „deformáló ereje” a nagyobb ritmikai egységekben, a versszakban és a versszerkezetben érvényesül, már joggal vethető fel a narratívaalkotásra vonatkozó kérdés. Adott esetben a versszak mint par excellence ritmikai egység is működhet kompozicionális tényezőként: példaként Puskin *Madárka* című versére hivatkozom, amely kéziratos formában egyetlen nyolcsoros szakaszból állt, ám folyóiratban történő megjelenését a költő már két szakaszra bontva hagyta jóvá, s ennek a két versszak közötti különbségtételnek nagy jelentősége van a szövegben a múlt és a jelen, az esemény és a róla alkotott reflexió tekintetében.⁷⁴

A vizsgált probléma kapcsán azonban még inkább megvilágító a kötött versszerkezet, például a *sonett*, e régi-új, vagy mondhatni örökifjú műfajforma esete, mely az eredeti, petrarcai formájában őrzött két négy- és két háromsoros tagolásában egyszersmind – a két quartina után – a téma csattanós fordulatainak, míg a Shakespeare-féle, versszakok nélküli változatában az utolsó két sor összegző vagy ironikus-csattanószerű befejezésének eredményeként jeleníti meg és kontrapunktuálja, illetve értelmezi a versszövegben mondottakat. A villoni ballada szoros ritmikai-verstani formája (három nyolcsoros és egy négysoros versszak, refrénes végződéssel és szigorúan kötött rímszerkezettel, mely az egész versen keresztül pusztán három egybecsengést enged meg) pedig egyfelől verstanilag hasonlóképpen igen szoros keretek közé szorítja a költői „mondandót”, másfelől azonban a hosszú szövegszerkezet okán a kompozíció előtérbe kerülése mellett a narratíva lehetőségét is felkínálja.

Hogy miként lehet egy lírai szövegből narratíva, annak lehetséges módozataira már az előzőekben is utaltam. Mégis, az eddig felhozott ritmikai-versszerkezeti példák mindössze a lehetőségét, s tegyük hozzá, gyakran kevésbé kiaknázott lehetőségét teremtik meg a verses-lírai szöveg narrativizálódásának. Ha azonban a versciklusra és a verskötetre mint kompozíciós egységekre gondolunk, a líra narrativizálódása rögvest közelebbinek és megtapasztalhatóbbnak mutatkozik. A ciklus vagy a kötet mint a költőtől eredő szerkesztői elv a verseket egyfajta kompozícióba szervezi, s ezáltal sajátos narratívává alakítja a verses lírai szövegek egymásutánját. (Hasonlóan ahhoz, amit Szmirnov tárt fel az egyedi novella és a novellaciklus viszonylatában. Mint ismert, Szmirnov a novella műfaja meghatározó ismérvei között a történelem és a rítus tagadását, valamint az idő negativitását emeli ki, melyeket a műfajra jellemző redukcionizmusból eredeztet. A novella e típusú „anarrativitását” – noha Szmirnov ezt a szót nem, de a novella hőse számára a választás lehetetlenségének tényét hangsúlyozza – egyedül a novellaciklus képes feloldani, mely megszünteti az egyes darabok önmagára zárt körkörösését, azaz történet- és időnélküliségét.)⁷⁵

Időben egyik első példaként nyilvánvalóan Petrarca *Canzoniere*jét említhetjük, amelynek „köszönhetően” e *Daloskönyvet* legtöbbször nem az egyes versek poétikai érdeméért, hanem a – híres és híresen fiktív – Laura-szerelem történeteként olvassák a kutatók, s nyomukban a kortárs befogadók. S e tekintetben igencsak érdekes kérdésként merül fel, hogy a versek egymásutánjából vajon valóban kibontható-e egy történet? Úgy tűnik, történet nem vagy csak kevésbé: a verseskönyv inkább egy állapot költői leírásaként olvasható

⁷⁴ Vö. HORVÁTH Kornélia, *A versritmustól a nyelvi énalkotásig* (Puskin: *Madárka*). = Uő, *A versről*, Budapest, Kijárat, 2006, 47–58.

⁷⁵ Igor SZMIRNOV, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum, 2007, 417–425.

a narratívát igénylő befogadó részéről (erre nézvést a ma leginkább elismertebb Petrarca-kutató, Marco Santagata írásai nagyon is irányadónak tűnnek).⁷⁶

A másik, ám megkerülhetetlen világirodalmi példa valamivel korábbi. Dante *Vita Nuova*-járól van szó, amely, mint ismert, a költő több mint tíz évvel a mű megírása előtt született verseit adja közre erős válogatással, körük azonban egy elsőre egyszerűnek látszó narratívát sző: a Beatrice-szerelem történetét. A versek ebben a kompozícióban *a prózai formában* előadott szerelem-történet alátámasztásául szolgál(án)ak, amennyiben a dantei szöveg nem folyamodna a legtöbb beidézett korábbi Dante-költemény szerkezeti felosztásához (ún. *divisione*-jéhez). Vagyis itt a versek kétféle prózai szövegmagyarázatával találkozunk az olvasó: a költemények szerzői-elbeszélői kompozicionális felosztásával, másrészt a költeményekre alapozott és azokból kibontott élettörténettel. E kettős prózai struktúra ismét csak kérdéssé vagy legalábbis kétségesé teszi az egységes narratíva megalkothatóságát.

Mivel azonban kérdésfelvetésünk a verses szövegek narrativizálódásának lehetőségére, s ennek kapcsán a versciklus és verseskötet szerepére irányul, Petrarca nyomán és a magyar nyelvű professzionális költészet kapcsán elsőként természetesen Balassi Bálintot kell megemlítenünk, akinek tervezett 33+33+33+1-es – Dantétól és az *Isteni Színjátéktól* nyilvánvalóan nem független – tagolású kötetkompozícióját tanítványa, Rimay János hozta tudomásunkra, s ennek nyomán tárgyaljuk Balassi költészetét mint az „istenes”, „katonai” és „szerelmes” versek korpuszát, egyszersmind sajátos narratívát alkotva a költő életművéről. S talán elmondható ez a XIX. századi magyar költészet híres ciklusairól is: Kisfaludy Sándor két Himfy-ciklusa vagy kötete – nyilvánvalóan az említett petrarcai-balassi-hagyomány eredményeképpen – a szentimentalizmus jegyében egy egyes mozzanatiban rekonstruálható szerelem-történetet rajzol ki, mely előzetes olvasói elvárást a kötetcímek (*Himfy szerelmei* és *Himfy keservei*) nagyon is indukálnak.

Úgy vélem azonban, a romantika korában és azután a versciklusok és –kötetek efféle narrativizáló, és ezzel összefüggésben gyakorta referencializáló kritikai értelmezése kevésbé működtethető: gondoljunk például Petőfi *Felhők* ciklusára, amelyet egyértelműen a biográfiai krízisen túlmutató poétikai válsághelyzetként konstatál a szakirodalom, mégsem törekszik belőle bármilyen „narratívát” alkotni (nehéz is lenne). S nyilván hasonló a helyzet Arannyal, akinek költői munkássága kapcsán ciklusokról inkább tematikusan, jobbra pedig korszakokról beszélhetünk (példaként lásd a nagykörösi évek vagy az *Őszikék* verstermését).

Egész másként mutatkozik meg azonban a helyzet a XX. században: úgy tűnik, már ennek kezdetén rendkívüli módon felértékelődik a versciklus és verseskötet jelentősége. Gondoljunk Ady *Új versek* kötetére és annak áttörő, új esztétikai szemléletet megalapozó jelentőségére, Babits első köteteire, vagy Kosztolányiéra. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy épp e kötetek (Ady: *Új versek*, Babits: *Levelek Írisz koszorújából*, Kosztolányi: *Négy fal között*) mentén tanítjuk mind a mai napig a középiskolában a Nyugat, s vele együtt a magyar költészet gyökeresen újfajta irodalom- és főként líraszemléletét, mely nyugat-európai, azon belül is főként francia irodalmi hatásra a versek esztétikai megalkotottságát, igényét és színvonalát tekintette abszolút elsődlegesnek, szemben a korábbi nemzeti, társadalmi, esetlegesen ideológiai potenciális elvárásokkal, melyek a XIX. századi magyar irodalom közéletét többé vagy kevésbé, de viszonylagos általánossággal jellemezték. (Még ha ez a társadalmi-politikai „elvárás” számos ok miatt, mint amilyen például a nyelvújítás vagy a kortárs európai nyelveknek és azok irodalmának lenyűgözően széles és alapos ismerete olyan kiemelkedő alkotóinknál, mint Berzsenyi, Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi, Jókai vagy Arany, semmiképp sem minősíthető meghatározónak, s főként nem a poétikai megalkotottságot és az esztétikai hatást felülírónak). S itt nem pusztán a megváltozott irodalmi (a Nyugat

⁷⁶ Marco SANTAGATA, *Bevezető Petrarca* Daloskönyvéhez, ford. TEKULICS Judit, Helikon, 2004/1-2, 37-95.

megjelenése és esztétikai elvei) és irodalom-szociográfiai (az irodalom „önelvű” jelentőségének felértékelődése) körülményekről van szó, hanem egy olyan, a modern európai költészetben Dantétól és Petrarcatól eredeztethető, s a modernitásban mintegy „visszatérő” költői igényről is, amely saját verseinek értékét nagyon is ismerő, s arra irodalmi szövegeiben explicit módon is reflektáló szerzői öntudatot tár fel, másfelől e költeményeket – talán éppen e felfokozott irodalmi öntudat és autoreflexivitás okán – pedig nagyobb, narratív sorba kívánja rendezni, mely igényre *a ciklus vagy a verskötet narratív-kompozicionális egysége és szövegformája* kínálja a legjobb, mert *az egyes versszövegek líraiságát és versritmusos formáját meg nem szüntető megoldást*.

Úgy tűnik, a versek ilyenén tágabb struktúrába rendezése a XX. századi későmodernség költészetének néhány alkotójánál különös jelentőséghez jut. Így például Radnóti esetében, ahol az egyes kötetek – ha nem is mindig radikálisan – változó formakultúrájukkal tudnak egy többé-kevésbé egységes és tematikus szövegkorpuszt képezni. Különösen igaz ez az utolsó, a *Tajtékos ég* című posztumusz kötetre, amelynek leginkább lenyűgöző része kétségtelenül a *Bori notesz* versciklusa. S ez utóbbi esetében éppen az a legmeghatározóbb tényező, hogy a *Bori notesz* nyilvánvalóan *nem egy ciklus létrehozásának szándékával* készült, ám a befogadó nem képes másként érzékelni s talán értékelni sem, mint Radnóti költészetének, egyszersmind életének utolsó hónapjairól hírt adó lírai szövegegyüttest. Természetesen a Radnóti-recepciótörténet nagyon is erősítette ezt a biográfiához erősen kötött olvasatot.

A másik eklatáns példát Szabó Lőrincnél mutathatnám fel, aki maga igen tudatosan komponálta meg versesköteteit, s akinél a *Te meg a világ* kötetet tárgyalja önértelmező fordulatként a szakirodalom.⁷⁷ A verskötet mint egy többé-kevésbé rekonstruálható, ám jól érzékelhető (gyermekkori és szerelmi) narratívát kibontó szövegkorpusz azonban csak a két utolsó ciklus, illetve kötet, a *Tücsökgzene* és *A huszonhatodik év* kapcsán hozható szóba. Érdekes ugyanakkor, hogy a verskötet-kompozíció mint valamelyest megrajzolható *narratíva* igényének a Szabó Lőrinc-kötetek is elsődlegesen a szerzői biográfia felől tesznek „eleget” úgy a szerző, mint más esetekben a befogadás oldaláról. Utóbbi kapcsán gondolhatunk a költő szerelmi életét kifejtő kritikai munkákra, holott itt elegendő lenne Kabdebó Lóránt találó meghatározásával élnünk: „Az életrajz – fikció a műalkotásban.”⁷⁸ A költő azonban maga is megerősítette verses-lírai életműve olvasási tendenciájának biográfiai „elkötelezettségét”, s egyáltalán nem igyekezett leválasztani ezt a tulajdon lírai verseiről az önmaga által – élete végén – diktált *Vers és valóság*⁷⁹ prózai magyarázó kötet szövegeiről (mely valószínűleg Dante *Vita Nuova*-ját tekintette példájának, illetve ösztönzést nyújtott Petrinek a *Magyarázatok M. számára* 1974-es, első önálló kötet megírásában, valamint a jóval később, a '90-es évek második felében elkezdett hasonló prózai kommentárjaiban).⁸⁰

Ugyanakkor talán az is belátható, hogy míg a *narratív kompozíció megteremtésének igénye a versciklusban vagy verseskötetben* Szabó Lőrinc és részben Radnóti esetében sokszor igencsak kimutatható, s sok esetben – részint a költők tematikus és poétikai eljárásainak,

⁷⁷ Vö. KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai paradigma nagy pillanata. Szabó Lőrinc személyiséglátomása (Te meg a világ)*. = Uő, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, 36–56.; KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*. = Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Budapest, Argumentum, 1996, 11–19.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Sötétben nézem magamat”. *Az individualitás formái a Te meg a világban*. = Uő, *Tükörszínháza agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció, 2010, 59–90.

⁷⁸ KABDEBÓ Lóránt, *Az életrajzi versciklus mint az életmeditáció alkalmá*. = Uő, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Budapest, Argumentum, 1996, (217–252.), 237.

⁷⁹ Vö. SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, szöveggond., jegyz. Szabó Lőrinc kutatóhely, vezetője KABDEBÓ Lóránt, Budapest, Osiris, 2001.

⁸⁰ Erről lásd: HORVÁTH Kornélia, „Magyarázatok”. *Dante Alighieri, Szabó Lőrinc, Petri György*. = *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk., BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció, 2012, 149–158.

részint életrajzuknak, részint ennek irodalmi szövegeikben gyakori explikálása okán – konkrét vonatkozásban a szerzői biográfiához köthető, más költő-korszaktársaik, mint József Attila, vagy az újhholdas Nemes Nagy, Pilinszky vagy Weöres a versciklust vagy a verskötet kompozíciós erejét éppen nem a narrativizáló-történetalkotó törekvés, hanem az *újszerű lírai diszkurzus és versbeszéd hangsúlyozásának eszközeként* kezelik és ilyenként alkalmazzák. S úgy vélem, Petri Györgynek – a kezdetekben a narrativitást különösen érvényesítő – szövegalkotási és beszédmódja is ez utóbbi vonulatba, vagyis a nagyobb, a verstani egységek (mint sor, periódus, versszak, versszerkezet) narratív potenciálját kiaknázó, ám az egész versszöveget végső soron mégsem narrativizáló „tendenciába” sorolható (ezt az állítást alighanem a Petri-korpusz ironikus, szatirikus vagy groteszk és látszólagos de(kon)struktív vonásai is alátámasztják.)

A versciklus- és kötetsszervezés az *Örökhétfő* cenzurális kudarcától kezdve Petrinél végképp nem funkcionál önálló narratívaalkotó erőként. Jól megfigyelhető, hogy ettől fogva Petri kötetei aligha képeznek valamely „egységes” narratívát – talán az *Amíg lehet* kivételével, ám ott is legfeljebb a biográfiai „áthangoltság” és ismeretek miatt beszélhetünk egy sajátos idő- és halálélményről. Ugyanakkor feltűnő, hogy az *Örökhétfő*től kezdve a Petri-kötetek nem bomlanak versciklusokra (!), még a tematikus-életrajzi narratívában egyébként nagyon is értelmezhető utolsó kötetben sem. Vagyis Petri mintha visszalépne az első két kötetének egyes verseiben tapasztalható narratív tendenciától,⁸¹ s egyszersmind az ugyanezen kötetek ciklusos szerkezetéből kibontható narratív típusú lét- és költészetszemlélet érvényesítésétől, illetve attól a gondolattól, hogy ez az egységes narratívába foglalható világ- és énszemléleti mód még egyáltalán működtethető és hihető. A ciklusos/ciklikus szemlélettől és formaképzéstől való megválás tematikusan — Szmirnovval szólva — a választás lehetetlenségének és a történelem semmisségének tudatához vezet, s ez a fajta világnézeti „pesszimizmus” Petri költészetéről éppen az *Örökhétfő*től kezdve mondható el több-kevesebb jogosultsággal. Vagyis annak a verseskötetnek az először amerikai, majd magyarországi szamizdat-kiadványként, illetve módosított formában 1981-ben a magyar irodalompolitikai hatóságok által is engedélyezett verseskönyvként való megjelenésétől, amely mintha éppen a ciklusosság, azaz a körköröség, s ezáltal a lehetetlen felül is fenntartható folytonosság elgondolását adta volna fel.

A versciklus és a verskötet általános kompozícióképző, s ebből eredő valamilyen fokú narratívaeremtő erejét könnyen beláthatjuk, ha az elmúlt 3-4 évtized hazai verstermésének megjelenési módozatait vesszük szemügyre. Nyilvánvaló, s a hazai és külhoni szépirodalmi, művészeti, kritikai és irodalomtudományi folyóiratoknak köszönhető, hogy a kortárs magyar szerzők versei először szinte kizárólag folyóirat-lapszámokban látnak napvilágot, s csak később jelennek meg az alkotó önálló, adott esetben versciklusokra is tagolódó verseskötetében. Mindebből pedig az egyszeri költemény vs. annak ciklus- vagy kötetbeli megjelenése az olvasót eleve másfajta hozzáállásra készíti: előbbi esetben megelégszik magával az egyedi versszöveggel, s – ha megihleti a költemény, illetve van a vershez mint olyanhoz általában valamilyes affinitása – azt ízlelgeti, mormolja, értelmezi. A második esetben a költeménnyel már valamilyen, hozzá formailag (verses forma, esetleg azon belül egy vagy több specifikus műfajforma, mint például a szonett vagy a haiku), s gyakorta tematikailag is hasonló szövegek kontextusában találkozunk, s ily módon nem is tudja függetleníteni magát a versciklustól vagy –kötettől, amelyben az adott verssel olvasóként kapcsolatot teremtett. S e kontextus, mivel azt a formailag többé-kevésbé zárt szövegtörzset (versciklus vagy –kötet) létesíti, sokkal inkább narratív és természetesen kompozicionális

⁸¹ Margócsy István például a narrativitást evidens módon feltételező „körülíró magyarázatban” vélte megragadni a Petri-szövegek közös attitűdjét Petri 1991-es *Összegyűjtött verseiről* írt tanulmányában. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek.* = Uő, „Nagyon komoly játékok”, Budapest, Pesti Szalon, 1996, (158–166), 160.

természetű, mint például egy inter- (vagy Genette-tel szólva transz)textuális kapcsolatrendszer, mely semmiféle szerkezeti formát nem feltételez a szöveg kapcsán.

S itt talán eljutottunk a bevezetőben harmadikként exponált kérdésünk – részleges – megválaszolásához, a versciklusok és -kötetek poétikai sajátosságának és jelentőségének problémájához. Úgy tetszik, a versciklus, s még inkább a verskötet az egyedi költeményeket sajátos rendbe szerkesztve képes azokból egy nagyobb kompozicionális egységet, s ilyen értelemben talán nem is mindig egy történetet kirajzoló, mégis valamiféle „narratívát” alakítani. Ez a szerkesztési eljárás egyfelől megkönnyíti a (verses) lírai szöveg befogadásában módszertanilag néha kevésbé felkészült olvasók dolgát, hiszen az elsőre talán nehezen értelmezhető egyes szövegek, „szóképek” vagy rímek helyett egy többé-kevésbé kirajzolódó/kirajzolható történetet kínál fel nekik, amelyet az egyes versszövegek önmagukban nem mindig „biztosítanak”. Másfelől a versciklusba, s még inkább a kötetbe foglalás az egyes lírai verseket is egészen más értelmezői perspektívába helyezi, s – további – szimbolikus-metaforikus jelentések lehetőségét nyitja meg az olvasó előtt, mint mikor a befogadó kizárólag az egyes szöveggel szembesül. Mint láttuk, a reneszánsz és a romantika költői kiemelten számoltak a ciklus és kötet ilyen értelemezői, s egyben történetképző erejével, hol jobban, hol kevésbé aknázva ki e kompozicionális formák hozta metanyelvi, autopoetikus lehetőségeit a költői szövegnek. S bizvást állítható, a XX. század második fele és a XXI. század magyar költői közül számosan – például Kányádi Sándor, Tóth Krisztina, Kovács András Ferenc, László Noémi, Lackfi János stb. – nagyon is tudatában vannak a ciklus- és kötetkompozíciónak a többé-kevésbé „egységes” értelemképző természetében megbújó lehetőséggel, másképpen szólva a sajátos *lírai narratívateremtő természetével*, s előszeretettel élnek is az ebben rejlő költői világmegismerési és –megismertetési potenciállal.

Egyetlen záró, s ekként nyilvánvalóan nem kimerítő, de talán jellegzetes példaként Tóth Krisztina *Síró ponyva* című – 2004-es – verskötetének szerkezetét vizsgálnám meg röviden. Mint ismert, a kötet három ciklusra tagolódik, a *Macabre*, az *Ikrek helycseréje* és az *Őszi kék* címűekre. Ezek közül az első kettő nyújt lehetőséget a narratívaként való befogadásra, az utolsó, már Arany János híres kései verseit (az ún. *Kapcsos könyvet*, amelybe írt költeményeit az *Őszikék* címmel látta el) idéző címében is sejtető módon ugyanis döntően költőtársakhoz írt szövegekből építkezik, ami leginkább a költő történeti-poétikai viszonyulásáról és ennek önnön poétikai, nyelvi és szövegalkotási módszereiről árulhat el egy metapoétikai „narratívát”, jobban mondva egy költészetelméleti elgondolást – mindig metaforikus módon.

Ami az első ciklust illeti, aki végigolvassa, határozottan egy megromló szerelem történetét „érezheti ki” belőle: erre nem is annyira az egyes verscímek – noha a *Macabre* kötet cím ’hátborzongató, kísérteties’ jelentése is ebbe az irányba mutat –, mint inkább bizonyos kezdő- és zárósorok vezetik rá a befogadót. Néhány példaként: „Ámokfutás volt három éjszakán át: / a megjelölt kulcs nem illett a zárba, / forgatták csak, ahogy később a párnát [...]” (*Lesz macska is I.*); „Leányfalura menekültek aztán, / nem járt senki az éjszakai úton [...]” (*Lesz macska is II.*); „Kimegy hozzád a kisírt szemű asszony, / mezítláb áll és könnyű hálóingben [...]” (*Csillagpázsit I.*); „lopott napunk ahogy nemrég a testünk” (*Balaton I.*); „Mégis mit hittél, meddig tarthat ez még? / tolassunk vissza, egyirányú utca.” (*Remíz I.*); „akkor kié, mihez legyen e test hű, / hogyha részként sincs köze az egészhez.” (*Remíz III.*); „Hideg, hideg. Átmelegedni nem bír, / és telni sem. Hanyatt fekszik a kádban / a test, aki vagyok [...]” (*Angyali üdvözet, III.*); „Egy kihűlt napot görgetnek a járdán.” (*Cizellált motor I.*). Ugyanakkor világos, hogy sem a ciklus verseinek egymásutánja, sem pedig az egyes versek nem rajzolnak ki semmilyen lineárisan rekonstruálható történetet, sokkal inkább egy sejthető szerelmi történet benyomásait, érzelmeit, illetve egyes meghatározó – bár jellegzetesen apró élményként, s nem nagy eseményként artikulált – pillanatait.

Fontos hangsúlyozni, hogy az esetlegesen elvárt „egységes történetalkotással” a ciklus feszes verstani megkomponáltsága is szembeszegül. A *Macabre* nyolc, minden esetben három

római számmal számozott szakaszból felépülő jambusi versből áll, amelyek egy kivételével mind tizenhat sorosak, és első ránézésre a Shakespeare-i szonettformát látszanak realizálni. Az eltérés nem elsősorban az ötös és ötödfeles jambusi sorok váltakoztatásának elmaradásában (Tóth Krisztina itt határozottan a csonka verslábba végződő ötödfeles sorokat részesíti előnyben, s talán e „csonkaságnak” is lehet némi szemantikai hozadéka a ciklus egészében metaforikusan elmondott „történetre” nézve), hanem az egyes szakaszokban következetesen végigvitt keresztrímes szerkezetben érhető tetten. Márpedig ismert, a Shakespeare-szonett a 14 soron keresztül váltakoztatott (ötös és hatötfelés jambusi) keresztrímes szerkezetet az utolsó két sorban páros rímmel váltja fel, s a sort is beljebb kezdi. Mondani sem kell, e szonettzárás szemantikai funkcióval bír: a beljebb kezdődő és párrímmel összekapcsolt két záró sor rendszerint összegző, összefoglaló, az addig elmondottakat kommentáló, esetleg ironikusan kifordító, azaz éppen ellenpontosító szerepet játszik. Nos, Tóth Krisztina *Macabre* ciklusában épp ez az „összefoglaló”, akár ironikus módon lezáró, summázó funkció nem érvényesül a Shakespeare-szonett hagyományos verstani zárlatának átalakításával, s mindez eléggé világosnak tűnő értelmezői viszonyulást alakít ki a versciklusból kibontható szerelmi „történetre” nézve, mintegy azt sugallva: az elvileg kitapintható, mégis „összeállíthatatlan” narratíva nem képes az értelmezés lezáró aktusát kínálni sem a „résztvevők” (szereplők), sem a lírai beszélő, sem az olvasó számára.

A *Síró ponyva* közepső, *Ikreik helycseréje* című ciklusa sokkal inkább teret ad egy szerelmi történetként való olvasás lehetőségének, s ennek formai tekintetben kötött versformák sem állnak ellent. A ciklus viszonylag rövid költeményei rendszerint szabadversként szólnak meg, ami a szerelmi csalódás és szakítás témájához meglehetősen adekvátnak tűnik. E versek pedig sokkal inkább konkrét szituációkat „mondanak el”, mint a *Macabre* költeményei. E ciklusból kirajzolható egy néha két- (l. *Ikreik helycseréje*), néha egyoldalúnak tűnő (*Árnyékfü, Hányszor könyörögtem*), a szerelmes fél számára gyakorta megalázó szerelem története, amely szakítással/válással végződik (l. *Most viszik, most viszik*). Ám e versek is igencsak metaforikusak, s noha mind „beilleszkedni” látszanak a ciklus által előhívott narratívába (l. például az *Elégia* című vers befejezését: „Fellobbanna, kúsza, / a gyöngye láng, csak nézni, ahogy az / elhagyott vidék / elég, elég, elég.”), a felfokozott intertextuális szöveggépzés okán rendre le is válnak róla, vagy, talán pontosabb kifejezéssel, kiemelkednek a ciklus alkotta narratívából, s önálló költeményekként is kínálják magukat olvasásra.

A harmadik, *Őszi kék* ciklus pedig, amely nemcsak címében, de verseinek döntő többségében egy-egy kortárs költőnek szóló dedikációjában is az abszolút szöveghagyomány és szöveggöziség poétikai alapelvét demonstrálja és „vállalja fel”, sem ciklusként, sem az egyes versszövegek tekintetében nem realizálja a „narratíva-elvet”, annak ellenére sem, hogy a szerző kritikusi közül néhányan Tóth Krisztina költészetének egyik általános meghatározójaként a narrativitást tartják számon.⁸² Itt a költészet önmagáért való, ha tetszik, aposztrophikus természete kulminál és nyilatkozik meg minden egyes versszövegben.

Mindezek után a versciklusnak és a verskötetnek a potenciális „versjelentést” átformáló erejéről azt mondhatnánk, hogy a nagyobb szerkezeti egységbe helyezés mindenkor biztosít a költeménynek egy tágabb, s ezért narratív jellegű értelmezői keretet, de ez a „keret” a modern, XX. és XXI. századi költészetben a legritkábban működik „valódi” történetként érthető narratívaként, inkább csak egy potenciális történet jellemző pontjainak, főként pedig az ehhez a lírai beszélő felől kapcsolódó érzéseknek, értelmezéseknek és magyarázatoknak a soraként válik érzékelhetővé a befogadó számára.

⁸² Vö. BODOR Béla, Az ő szeme száraz, nézni akar vele, <http://www.holmi.org/2004/11/bodor-bela-az-o-szeme-szaraz-nezni-akar-vele-toth-krisztina-siro-ponyva> (a letöltés dátuma. 2015.06.20.), illetve SZÁVAI Dorottya, Az emlékező „te”. *Dialógus, emlékezés és temporalitás Tóth Krisztina költészetében.* = Uő: *A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Kijarat, Budapest, 2009, 133–168, különösen 135.

5. Petri a költészetről és a költői formáról

A költő által választott tárgy mindig csak metaforája valaminek...

(Petri György: *Rabok legyünk vagy szabadok? Nem is tudom...*)⁸³

A művész – művével – semmit sem akar a világtól. A világ kezdjen a művel, amit tud, amit akar.

(Petri György: „*Gondolta a fene*” – Charles Baudelaire és a felhők)⁸⁴

Petri írásai kapcsán nem beszélhetünk szisztematikusan kifejtett líra- vagy költészetelméletről. Ugyanakkor nem tekinthetünk el nagyszámú poétikai és líraelméleti érvényű megnyilatkozásától, amelyeknek interjúiban, cikkeiben, rövid elemzéseiben és egyéb feljegyzéseiben rendre hangot adott, s különösen nem ama kései, 1998 nyarán napvilágot látott, nem túlzottan terjedelmes, de határozottan teoretikus igényű írásától, amely a *Nomen est omen. A líra általános elméletéről* címet viseli. Az alábbi fejezetben Petri művészet- és líraelméleti meglátásaira reflektálunk röviden, mely megállapítások véleményünk szerint kifejezetten nyelvi-poétikai természetűek.

Elsődlegesen *a művészet mint ideológia gondolatának elutasítását*, s ezzel együtt a költészet lét- és ismeretelméleti totalitásának hangsúlyozását érdemes észrevennünk Petri megnyilatkozásaiban. Egy politikai tematikájú Babits-vers kapcsán például így fogalmaz: „A költészet mint sajátos nyelv a maga ritmusával, dikciójával hordozója ennek az életfolyamatnak: nem elsősorban a szemantikai, tehát közvetlenül interpretálható elemeivel. A poézis az életproblémák megjelenítésében és kezelésében átveszi még a filozófiáknak a szerepét is. A poézis több, mint gondolat. Aki ezen a nyelven beszél, az életeseményeket egészében magába foglalja, megéli, és képes átadni, továbbítani.” (kiem. H. K.)⁸⁵ Hozzátehetjük, hogy az olyan, Petri korai (és rejtett későbbi) József Attila-meghatározottsága miatt is jogosnak elismerhető lehetséges észrevétel, miszerint e gondolatmenet valószínűleg nem független József Attila költészetfilozófiai írásainak a fogalomról, az intuíción és az ihletről kifejtett költészetfilozófiai alapvetéseitől,⁸⁶ csak megerősíti Petrinek a költészetre és a költői formára mint *a tapasztalatot és a fogalmi gondolkodást meghaladó* episztemológiai és egzisztenciális szférára vonatkozó teoretikus meggyőződésének tényét. Hasonló, a művészetet és az egzisztenciaként megélt életet egymást-feltételezőként összekapcsoló gondolatnak ad hangot Petri egy Baudelaire-vers elemzése kapcsán: „Baudelaire számára egyetlen egzisztenciális kérdés létezik: Mi lesz a művészettel, lesz-e egyáltalán művészet ebben a

⁸³ PETRI György, *Rabok legyünk vagy szabadok? Nem is tudom...* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 133.

⁸⁴ PETRI György, *Gondolta a fene – Charles Baudelaire: A leves és a felhők* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, i. m., 216.

⁸⁵ PETRI György, *A néma Petőfi. Babits Mihály Május huszonhárom Rákospalotán című verséről*. A kérdezők: KISBALI László, MINK András (Beszélő, 1996/6) = PETRI György *Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 359.

⁸⁶ Erről vö. pl. HORVÁTH Kornélia, *József Attila a nyelvről, a nemzetről és a költészetről* = Üő, *Költészet és forma. Líraszemléleti kérdések a modern magyar irodalomban*, Gondolat, Buapest, 2014, 7-18.

lapon haszonelvű világban? Marad-e hely a szemlélődésnek, az érdek nélküli érdeklődésnek?”⁸⁷

Egy másik interjúban egy viszonylag explicit módon politikai tárgyú József Attila-vers (*Hazám*) megbeszélése, illetve részleges elemzése kapcsán Petri „a megformálás szépsége”-ként értett esztétikum elsőbbségét hangsúlyozza az ideológiaként értett politika fölött: „Azt hiszem, arról van szó, hogy a művészet kegyelméből a politika átlényegül. [...] Vagyis itt a lényeg a művészet, az esztétikum, a megformálás szépsége. A költészet. A művészi erő hihetetlen erővel sodor magával ebben a versben, és ez fontosabb, mint az aktuális, vezércikkyszerű tartalom.”⁸⁸

A költészet témáiról és a „politikai” költészetről mint olyanról igencsak világosnak mutatkozik Petri felfogása, amikor alapos érvelés nyomán elutasítja a „politikai költészet” és a „politikai költő” fogalmának létjogosultságát: „A politika a költészet *egyik* nagy alaptémája a szerelem, a halál, a természet és más univerzálék mellett. A politika ugyanis mindannyiunk életének egyik alapténye, és sokunknak *szenvedélye* vagy többé-kevésbé intenzív érdeklődési területe. Horatius, Dante, Milton, Shelley, Heine nyakig voltak a politikában, *teljes* megértésük nem is lehetséges koruk politikai világának megértése nélkül. Miért is kurziválom a „teljes” jelzőt? Mert valahol itt van a probléma kulcsa. Részleges megértés tudniillik mindig lehetséges, sőt igen valószínűen csak részleges megértések vannak. És ez éppen a költészetnek a tudományától elütő természetéből következik: a tudomány mindig csak szaktudomány lehet (egy általános tudomány: az metafizika, hablaty, lilaság). Szakköltészet és szakköltő viszont nem létezik. Nincs »szerelmi költő«, »tájköltő« abban az értelemben, ahogy van urológus specialista vagy szilárdtest-fizikus. A költészet által tematizált tárgy mindig csak metaforája valaminek, ha úgy tetszik: világkép, vagyis a tárgy mindig *ad hoc*. (Más kérdés, hogy minden egyedi költőnek megvannak a személyes tematikus preferenciái, rögeszméi vagy vesszőparipái.)”⁸⁹

A költészet és az „igazság”, illetve a vers mint állásfoglalás (ideológia) és mint *költői* szöveg megkülönböztetése más megnyilatkozásaiban is evidens módon artikulálódik. „Például ha Petőfinek »a XIX. század költőihöz« címzett deklarációját mint állásfoglalást tekintem, akkor azt kell mondom, hogy komplett baromság. Ha egy romantikus hit kifejezésekként mint *verset* olvasom [kiemelés az eredetiben, ami világosan érvényre juttatja a vers mint „mondás”, mint „elvi kijelentés” és mint „költői szöveg” közötti markáns különbségtételt] – akkor remekmű. Más szóval: a versnek nincs igazságtartalma, csak hitele, ha van.”⁹⁰ Vagyis attól, hogy egy szöveg vers, még nincs evidens módon hitele. Ám föltehetjük a kérdést: mégis mitől tesz szert hitelre egy vers. Petri válasza: a formai-poétikai megalkotottsága révén, hiszen meglátása szerint minden művészi probléma technikai probléma.⁹¹ (Nem véletlen, hogy Petri a vers címét nem kurziválja a szokásos módon, hanem idézőjelbe teszi, s megfosztja a kezdő nagybetűtől: mindezzel a referencializáló értelmezői attitűd, a verset a megnyilatkozás szintjén olvasó befogadó inadekvát viszonyulását jelzi).

Saját viszonyáról a költészethez és a „költői mesterséghez” Petri sokszor nyilatkozik. Példaként egy József Attila-vers, s elsősorban az „ars poetica” értelmezése körül forgó beszélgetésből idézünk: „[...] le kell szögezmem, hogy engem mint költőt csakis a költészet maga érdekel. Harminc éve próbálom megérteni, hogy mit csinálok, hogyan csinálok, amit

⁸⁷ PETRI György, *Gondolta a fene – Charles Baudelaire: A leves és a felhők*, i. m., 219.

⁸⁸ PETRI György, *A lumpen család. József Attila Hazám című verséről*. Kérdező: KISBALI László (Beszélő, 1993/4) = PETRI György *Munkái III. Összegejtött interjúk*, i. m., 311.

⁸⁹ PETRI György, *Rabok legyünk vagy szabadok? Nem is tudom...* i. m., 133–134.

⁹⁰ PETRI György: *Rabok legyünk vagy szabadok? Nem is tudom...* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 134.

⁹¹ Petri saját írásmódját jellemezve hozzáteszi még: „Akkor kezdek írni, amikor úgy érzem, hogy a forma kész van, mire elkészülök a verssel.” *Interjú, 1982. szeptember 19.* Kérdező: Konrád György = PETRI György *Munkái III. Összegejtött interjúk*, i. m., 35.

csinálok, kinek, miért és mi végett. [...] Válaszom határozott: nem tudom. [...] Ha meg tudnám válaszolni a kérdést, akkor letehetném a lantot, hiszen költőnek lenni nem egyéb, mint tudatosan fenntartani a problematikusság gyötrelmes állapotát. Hol végződik az ars, és hol kezdődik a poetica? Erre a kérdésre korunkban keresve sem található válasz. A mesterségbeli tudás természetesen szükséges feltétel. De hogy mi az elégséges feltétel?”⁹²

Másfelől a költészetet, ha nem is explicit, kimondott formában, de mégis jól érthetően az *ember antropológiai szükségleteként* határozza meg: „A költészetet nélkülözhetetlen luxusnak tartom. Nélkülözhetetlennek, mert folyvást tapasztalom, hogy minden siránkozás ellenére eleven igény van a költészet iránt. Luxusnak azért, mert nem tudnám megmondani, hogy milyen természetű az a szükséglet, amit a költők elégítenek ki.”⁹³ S alighanem ezzel függ össze a művészet, s azon belül a lírai költészet egzisztenciál-ontológiai státusza Petrinél. „Nekem borzasztóan fontos a vers, az éppen érvényes társadalmi presztízstől teljesen függetlenül: ehhez az egyhez értek, ezt tudom csinálni, semmi más.”⁹⁴ Ez az ontológiai meghatározottság pedig elemi összefüggésbe lép a költészet nyelvi alaptevékenységével, a *megnevezés* aktusával: „a költő par excellence feladata éppen a megnevezhetetlen megnevezése. Nomen est omen. Vagyis a *név*: végzet, sors. Léda elképzelhetetlen mint Dióssyné Brüll Adél. Ady a név anagrammatikus átalakításával mitológiát teremt, ahol is ő szükségszerűen Zeus, aki hattyú képében csak tizenhét éven felülieknek. A megnevezés mindig a költői stratégia része [...]”⁹⁵

Mindezek után aligha véletlen, hogy Petri számos alkalommal hangsúlyozza a költői mesterség „szakszerűségének” követelményét és a költői szöveg felépítésének formai meghatározottságára irányuló igényét. „Meg aztán a költő maga is katolikus – azaz *egyetemes*” (kiem. Petritől) – mondja Petri Jacques Prévert *Miatyánk* című versének elemző boncolgatása során, s gondolatmenetét a cím szemiotikai státuszának tökéletesen szakszerű elemzésével folytatja: „Jó tudnunk, hogy a vers címe poétikailag nagyon is fontos funkciót tölt be. Olyat, mint a műveleti jel a matematikai képletben: ha egy változó és egy zárójelbe tett, akármilyen hosszú szimbólumsor közé, mondjuk, szorzójelet teszünk, akkor az végigszorozza az összes zárójelbe tett szimbólomot. Ugyanígy, ha a vers címe az, hogy *Miatyánk*, akkor az egész szöveg vallásos konnotációt nyer.”⁹⁶

A *forma* elsődleges fontossága sok helyütt hangot kap Petrinél. Jól ismert például az az egyik kései interjújában elhangzott kijelentése, miszerint „Fellazultak a szakmai kritériumok, elfelejtődött, hogy az ars nemcsak művészetet, hanem mesterséget is jelent, pedig a locsogásnak egy dolog vethet gátat csupán, a forma.”⁹⁷ De itt kell említenünk azt az utolsó heteiből származó „verssszakelemzését” is, melynek tárgya egy Várady Szabolcs-strófa, s amit a Holmi jelentetett meg a 2004/6. számában. Ez az amúgy rövid kis írás a négyversszakos versből mindössze egyetlen szakaszt elemez (s nem is az elsőt, hanem a másodikat), bejelentett szándéka szerint „close reading”-szerű közelítésmóddal. Azt mondhatjuk, Petri elemző gyakorlatának megközelítési szempontjai világosak és jól artikuláltak. Petri az elemzés felvezetésében először a kiemelt strófának mind a szöveg többi szakaszához, mind a

⁹² „Költő vagyok – mit érdekelne engem a költészet maga?” (József Attila) = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, i. m., 141., 142.

⁹³ PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, i. m., 142.

⁹⁴ „Az utókornak nem üzenek semmit”, i. m., 455.

⁹⁵ PETRI György, „Minek nevezzem?” (Petőfi Sándor) = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, i. m., 164–165. (kiem. az eredetiben)

⁹⁶ PETRI György, „Gondolta a fene” – Jacques Prévert: *Miatyánk* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, i. m., 204. Vagy ahogy Gottfried Benn mondja (még 1951-ben): „[...] a forma: maga a vers.” Vö. <http://www.holmi.org/1991/08/gottfried-benn-liraproblema-kurdi-imre-forditasa> (letöltés ideje: 2016. 10. 16.)

⁹⁷ „Az utókornak nem üzenek semmit”. Kérdező: KERESZTURY Tibor = PETRI György *Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, i. m., 447.

tárgyalt szerző szövegtörzséhez képest is „kivételes *poétikai gazdagságát*” emeli ki (kiem. H. K.). Az e megállapítást követő elemzői megállapítások pedig az alábbi pontokban foglalhatók össze: 1. a kezdősor szándékos „prózává rontása” a metrikai redundancia által (versnyelvi, azon belül is ritmikai argumentum), 2. a két középső sor rímpárjának grammatikai-szemantikai elemzése (másik verstani érv), 3. utalás a szövegnek (és általában a Várady-költészetnek) a Don Juan-motívumtól való meghatározottságára (a szöveghagyomány vagy az intertextualitás szempontja), 4. a megnyilatkozás és a grammatikai-szintaktikai szerkezet ellentmondásának kiemelése (a teljesen eltérő események *grammatikai szinten* nivellálódnak, illetve egyenértékűek lesznek: »*fölborult egy szék/vitorlás*«) (a szintaxis és a ritmus kölcsönhatását elemző szempont).⁹⁸

Talán meglepőnek tűnik, de Petri irodalomelméleti tekintetben is meglehetősen tájékozottságot mutat, kései elméleti szövegei és feljegyzései mindenesetre erről tanúskodnak. A „Gondolta a fene” Arany János-i mondást címmé emelő publicisztikai sorozatának első darabja a versértelmezés mikéntjére és lehetséges módszereire vonatkozó kérdésnek nem annyira a megválaszolására, mint inkább egyfajta esszenciális elméleti összegzésére vállalkozik. A potenciálisan produktív közelítésmódok között az angol-amerikai *close readinget* emeli ki („amikor szóról szóra, sőt írásjelről írásjelre végimegyünk az egész szövegen, és az elérhető, illetve kívánatos szabotossággal pontosítjuk a szavak *jelentését* és a mondat *értelmét*”), majd a strukturalista elemzést („amivel olyan panelekre bontjuk le a szöveget, amelyek rokonítják a vizsgált textust az azonos műfajú, vagy ugyanazon korban, vagy ugyanabban a stílusban íródott szövegekkel”), végül pedig a verstani közelítésmód jelentőségének ad hangot, ahol is éppen az elemzés mód többértelműségének lehetőségét emeli ki („korántsem magától értetődő, hogy a verses szövegnek csak egyféle skandalása lehetséges”).⁹⁹ Mindezek után még további közelítésmódokat is felsorol, immár nem részletezve, csak nevesítve. Leginkább megvilágító kijelentését azonban ezután teszi, amikor is a tudományos rendszerrel és a szisztematikus módszertannal szemben a *személyiség* meghatározó volta mellett érvel: „Ám ami a legfontosabb, az nem a módszer, nem a tudományág, hanem a személyiség. Kellenek nagy személyiségek, akik nélkül nincs tudomány, nincs művészet, nincs élet. Akik – persze nem elődök és előzmények nélkül – egymaguk többet visznek végbe, mint egy nemzedéknyi tehetséges művész, elmélyült kutató.”¹⁰⁰ S e meghatározó szerepű irodalomtudományi személyiségek közül Petri kettőt nevez meg: Charles Sanders Peirce-t és Roman Jakobsont, akik közül az utóbbi kommunikációelméleti modelljének költészeti következményeit tárgyalja részletesen.

A műalkotás befogadásával kapcsolatban pedig szerzőnk a kultúrtörténet és az irodalomelmélet részéről is alátámasztott álláspontot fogalmaz meg, mikor egyfelől a költészet kiváltotta gyermeki-mitikus befogadói attitűdről beszél (tudománytörténeti aspektusból e tekintetben A. Potebnya, O. Frejdenberg vagy M. Eliade kutatásait említünk), másfelől a szemiotikai irodalomtudomány kombinatorikus elgondolását alkalmazza a befogadói értelemképző lehetőségekre nézve, hangsúlyozva azonban ezek „összessége” kiszámolásának tökéletes fölöslegességét a műalkotás értelmezése esetében.¹⁰¹

⁹⁸ PETRI György, [Versszakelemzés] = PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyéb, i. m., 237., 238. (kiemelések az eredetiben)

⁹⁹ PETRI György, „Gondolta a fene” = PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyéb, i. m., 199.

¹⁰⁰ PETRI György, „Gondolta a fene”, i. m., 200.

¹⁰¹ „Nem is annyira a szerelem még birtokolható helyéről van szó. Sokkal inkább az *artisztikum*éről. Arról, hogy egy minden értéket csak csereértékként értelmezni képes világban a művészetnek nem lehet helye. Hiszen milyen kereskedő a »felhőkupec«? A felhőket nyilvánvalóan nem lehet eladni.” PETRI György, „Gondolta a fene” – Chrles Baudelaire: A leves és a felhők = PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyéb, i. m., 219.

Végül Petri „líraelméletét” ama 1998-as dolgozata¹⁰² felől vizsgáljuk meg, amely a *Nomen est omen. A líra általános elmélete* címmel jelent meg a Magyar Lettre Internationale-ban, s amelynek felütésében a szerző maga eleve reménytelennek és anakronisztikusnak ítéli önnön vállalkozását. Egy univerzális líraelmélet kidolgozása azonban, hangsúlyozza Petri, mégis szükségesnek látszik, hogy feltárhassuk azon megkülönböztető (poétikai) ismérveket, amelyek kizárólag a lírára jellemzőek, s így elkülönítik azt a másik két műnem szövegeitől. Petri gondolatmenetének kiindulópontjául egyfelől a lírai szöveg verstani (ritmikai) szervezettségének kiemelése szolgál (s itt olyan neves verstankutatókra hivatkozik, mint Roman Jakobson és Viktor Zsirmunszkij, illetve a magyarok közül Szuromi Lajos és Kecskés András), másfelől a líra nemzeti nyelvhez kötöttségének elioti gondolata, amely a verset elvileg lefordíthatatlanná teszi. Ezután számot vet az „általában vett” műalkotás episztemológiai természetével (Ingarden elméletére emlékeztető módon a műalkotást „porózus” szerkezetűnek nevezi, mely porózusság nem minősíthető hiányosságnak, mivel ezt teszi lehetővé a kreatív befogadást),¹⁰³ majd három líraelméleti kérdést vizsgál meg közelebbről.¹⁰⁴

Elsőnek a lírai én problémáját tárgyalja, s nyomatékosan artikulálja az empirikus-biográfiai szerzői, valamint a lírai én közötti különbséget: „Amiképpen a személy jelentésű persona eredetileg a színész által viselt maszkot jelentette, ugyanígy a lírai én sem esik egybe a költő empirikus énjével. Még akkor sem, ha a költő olyan zavarba ejtően közvetlen, mint Petőfi vagy József Attila. [...] minden költő – természetesen empirikus személyiségéből is merítve – megkonstruálja a neki megfelelő lírai ént. [...] A lírai én konstruálásához hozzátartozik a sors konstruálása is.”¹⁰⁵

A líra további specifikus ismérveként egyfelől a költészet abszolút nyelviségét nevezi meg: meglátása szerint „a líra azon a feltevésen alapul, hogy az igazság nyelvileg preformált, vagyis a líra a szójáték egy formája, az utterance-sentence-ként való igazsága kvázi adott.”¹⁰⁶ Másfelől hosszasan érvel a líra azon egyedülálló sajátossága mellett, miszerint a nyelvi művészetnek, vagyis az irodalomnak egyedül ez az ága képes arra, hogy univerzálékat tegyen tárgygyá, mint „szabadság, szerelem, természet, élet, halál, boldogság, boldogtalanság. [...] Az

¹⁰² PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 227–236.

¹⁰³ „A műalkotás ezzel szemben, hogy úgy mondjam, »porózus«, amin azt értem, hogy kénytelenek vagyunk teljesen azokra a »tényekre« hagyatkozni, amelyekről a szerző felvilágosított bennünket.” „Ez a porózusság ugyanakkor semmiképpen sem hiányossága a műalkotásnak. Ellenkezőleg. Éppen ez teszi lehetővé a kreatív befogadást. Ennek köszönhetően hozhatjuk létre saját olvasatunkat.” PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 230., 231.

¹⁰⁴ Az, hogy Petri „műalkotásban” és nem szövegben gondolkodik, éppen későmodern, ha tetszik, az ő szavával „konzervatív” költői alkatát mutatja. A költészetéről megfogalmazott gondolatai itt is párhuzamba vonhatók Gottfried Benn 1951-es *Líraproblémák* című előadásának meglátásaival. Vö. például Benntől: „Az új vers, a líra: műalkotás. Összekapcsolódik vele a tudatosság, a kritikus kontroll és – hogy rögtön egy veszélyes kifejezéssel éljek, amelyre még majd visszatérek – az »artisztikum« képzete.” Benn, Gottfried, i. m., <http://www.holmi.org/1991/08/gottfried-benn-liraproblemak-kurdi-imre-forditasa> (letöltés ideje: 2016. 10. 16.) Gottfried Benn költészetelméletéről lásd: KULCSÁR–SZABÓ Zoltán, *Poétika és poetológia (Gottfried Benn)* = Uő, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007, 295–365.

¹⁰⁵ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 232.

¹⁰⁶ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 233. Argumentumként egy hetvenes évekbeli politikai mondókát idéz Petri, majd az alábbi értelmezést fűzi hozzá:

„Egy forint a forró lángos,
Le van szarva Kádár János.
Egy forint az Kalocsán is,
Le van szarva Marosán is.

Nyilvánvaló, hogy ezek a szövegek nem logikai meggyőző erejük által hatásosak. A lángos árából nem következik a megboldogult politikai vezetőket dehonesztáló kitétel.” PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 234.

univerzálé-kritérium talán még élesebben különíti el a lírai költészetet az összes többi műfajtól, mint a nyelvi preformáltság. Egy regény vagy egy dráma nem szólhat a szerelemről vagy a halálról, csak X. Y. szerelméről, vagy X. úr és Y. asszony viszonyáról. Itt jön be megint a lírai én. [...] A költő nyilvánvalóan nem egy komornyikhoz vagy lakájhoz beszél. Két eset lehetséges. Vagy az univerzumhoz folyamodik, vagy magányosan motyog hónapos szobájában. Vagyis egyedül van, csak úgy tesz, mintha beszélne valakihez. Ez a líra igen fontos aspektusa.”¹⁰⁷

S ezzel a Northrop Frye líraelméleti meglátásait idéző Petri-gondolattal zárjuk e fejezetet, mely szerint „A költő helyzetbe hozza magát.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 234–236.

¹⁰⁸ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 236.

6. A vers mint megformált „hiba” (Egy versküldemény mellé)

Egy versküldemény mellé

Ha verseim kelyhek (miért ne épp?):
parányi repedést – anyaghiba – mindeniken talál sz.
Lelked tehát ne töltsd beléjük. A lélek
ragadós nyomot hágy a terítőn.
De levélnehezéknek megteszik. S öblükben tarthatsz
hegedűgyantát, tértivevényt, tejfogot.

Az *Egy versküldemény mellé* talán meglepően fontos szerephez jut a magyar kritikai recepcióban. A szerző *Körülírt zuhanás* című kötetét, illetve az általában Petri alkotásmódját tárgyaló írások egy része egészében is idézi e jellemzőnek talált költői szöveget. A vers azonban nem sajátos nyelvi-poétikai megoldásai okán került a kritikai érdeklődés középpontjába, hanem mint Petri költői eljárásait és szemléletét megvilágító, ars poétikus közlemény, azaz mint egyfajta verses formájú esztétikai manifesztum, melynek köszönhetően a befogadó eligazítást nyerhet a Petri-szövegekhez szükséges olvasói elvárásokról és olvasási stratégiákról.

Radnóti Sándor 1974-ben írt tanulmánya a Petri-féle poétika összegzéseként értelmezi a verset, mely „hiba-poétika” azonban nem eredményezi a szöveg felbomlását, sem diszharmóniáját: „A jelentős új versek legtöbbjébe el van helyezve egy apró, a fogalmi magyarázattól távol álló figyelmeztetés, a kedély és a hangulat lírájától elidegenítő effektus, egyik versében ironikusan summázva is...” „Valóban, ezekben a versekben van valami nyers, apró megdöccenés, szándékolt erőltettség, hirtelen hangváltás, oda nem illés, vagy egyszerűen «zsenáns». Szó, ritmus, kép, stílusfordulat, vagy nem is tudatosítható – bármi. Ennek egészen halványnak kell lennie, mert különben a pusztá diszharmónia uralkodik el.”¹⁰⁹

Kulcsár Szabó Ernő XX. századi magyar irodalomtörténetében Petrit – nem utolsósorban e verse kapcsán – olyan költőként jellemzi, akinél „a töréseken, félbehagyott mondatokon, elhallgatásokon át kibontakozó szöveg (...) eredendően nem a nyelvválság elvi tapasztalatára utal vissza”, miközben versei egyetemesebb jelentésérvényükben sem tartanak igényt az azonosuló befogadásra.¹¹⁰ Keresztury Tibor monográfiája – melyben a Petri második kötetét tárgyaló fejezetnek a címe is az *Egy versküldemény...*-ből származik – egyfelől tagadja, hogy a *Körülírt zuhanás* szövegeinek bármiféle „kontextuális célképzete, odaérthető mélyebb üzenete” lenne, másfelől leszögezi, hogy „a rontottság poétikai megoldásai, a hagyományos szépségesszmény durva megsértései éppen nem a provokatív gesztusok önértéke, hanem az újfajta elrendezettség kikezdetlennek tetsző épsége révén idézik fel a teljesség emlékeztétét.”¹¹¹

S nem érdektelen itt magának a szerzőnek a „hibáról” vallott nézeteit is idéznünk, amelyek nem annyira művészet-, mint inkább lét- és „élvezetelméleti” alapokon artikulálódtak egy kései interjújában: „Már első kötetemben azt írtam, hogy »Ha verseim kelyhek (miért ne épp?)

¹⁰⁹ RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet (Petri György lírája)* = *Uő, Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető, Budapest, 1988, 143., 144.

¹¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991.*, Argumentum, Budapest, 1993, 176., 177.

¹¹¹ KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998, 85., 89. Ugyanez a fejezet Keresztury 2015-ös bővített kiadásában is szerepel, vö. KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Magvető, 2015, 106., 111. (98-115.)

/ parányi repedést – anyaghiba – mindeniken talál sz. » A képzőművészetben a reneszánsz mesterek is éltek ilyen trükkökkel, hogy valami apró disznóságot becsempészték a képbe. Egy Madonna-kép sarkában például ott van egy kis majom – s egyébként semmi »szerepe« nincs. Vagy a barokkban, főleg Breughelnél, a flamandoknál látunk becsempészve ilyen obszcén kis skicceket. Tudja, az élet soha nem patetikus, legalábbis teljes egészében nem az. Legemelkedettebb vagy leggyászosabb pillanataink sem tökéletesek. Emlékszem, valamelyik '56-os férfi temetésén voltam az Új köztemetőben, s egyszer csak recsegni kezdett az egyik távoli pályaudvarról a megafon: »Beszállás Újszász, Szolnok felé«. Ez hozzátartozik az élethez, nem lehet sterillé tenni a dolgokat. Ezért nem szeretem a high technikával fölvetett hanglemezeket sem, amelyekből mindent kitisztítanak, mint a CD-ken. Én azt szeretem, ahogy a Zeneakadémián vagy az Operában régen vettek fel egy-egy koncertet, pedig hát abban benne volt a székrecsegés is. Nem zenetudományi céllal hallgat az ember lemezt, hanem élvezetből.»¹¹²

Ezen okfejtés kapcsán nehéz nem gondolni Foucault azon írására, mely a hibáról mint az élet elementáris és kiküszöbölhetetlen összetevőjéről, mint az élet radikalitásáról beszél.¹¹³ Foucault itt két forrásra támaszkodik: egyfelől Nietzschének *A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című írásának azon alapvetésére, mely szerint – és Foucault parafrázisában – „az igazság a legmélyesegesebb hazugság”. Georges Canguilhem tudománytörténeti tanulmányai nyomán pedig így érvel: „az élet hatalmas kalendáriumában az igazság a legújabb keletű hazugság; vagy pontosabb megfogalmazásban [...] az igaz-hamis megkülönböztetés megalkotta a legkülönlegesebb életmódot, amit csak kifejleszthetett az élet, amely eredetéből következően magában hordja a hiba eshetőségét.”¹¹⁴ Petri igencsak hasonló élet- és „hibafelfogása” nemcsak az itt elemzésre választott versszövegből, de számos más költeményéből és prózai megnyilatkozásából is kiolvasható.¹¹⁵

¹¹² PETRI György, *Élvezni az adott napot*. Kérdező: PÁL Melinda = *PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 445. Az persze más kérdés, mennyire kell elfogadnunk a szerző önértelmező magyarázatát, ami voltaképpen nem is a versre irányul, hanem általában a „hiba” esztétikai értelmezésére. Különösen azért nem, mert, mint az interjúhoz fűzött szerkesztői jegyzet is figyelmeztet rá, a költő maga helytelenül adta meg verse megjelenési helyét: az *Egy versküldemény mellé* ugyanis nem az első, *Magyarázatok...* (1971) című kötetben, hanem az 1974-es *Körülírt zuhanásban* jelent meg.

¹¹³ FOUCAULT, Michel, *Az élet: tapasztalat és tudomány* = *Uő, Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, 2000, 166. (157–168.)

¹¹⁴ *Uo.*, 167.

¹¹⁵ Csak néhány kiragadott példa a vertermésből: ilyen a *Levélminta* (*Magyarázatok...* kötet, 1971), amely éppen a levél témájára és megírásának módjára nem ad „mintát” (vö. a vers zárlatával: „Tehát: mit írjunk?”); a *Történet* (ugyanott), különösen azzal a kitételrel, hogy „Élettörténetünk megvilágítja / életünket, / mint a rendőrségi autó reflektora / az áldozatot.”; a *Megváltás hátulütői* (*Körülírt zuhanás*, 1974) vagy a *Változatok női mellre* (*Örökhétfő*, 1981), mely utóbbiban a megnyilatkozás szintjén az élő, eleven testrészt teljességgel leértékelődik a műanyag tejeszacskó-megfelelőhöz képest. De ide sorolható az 1985-ös *Azt hiszik* kötet szinte minden verse vagy az 1989-es *Amíg lehet*ből például *A filozófiáról* (melynek zárata eképpen hangzik: „Hogyan legyünk könnyen, gyorsan hülyék?”). Ugyanakkor a szerző egész költészetét átszövő, „lételméletileg” értelmezett hiba gondolata mintha változó és elmélyülő hangsúlyokat is kapna az életpálya előrehaladtával: az első kötetekben inkább filozófiai problémaként „tárgyalt” hiba az *Örökhétfő*ben már-már brutális radikalitással fogalmazódik meg, míg a későbbi kötetekben inkább elégikus hangvételű lételméleti problémaként artikulálódik. Jól érzékelhető ez az életművet majdnem végigkísérő Sára-verseken, amelyek közül a két legmeggrázóbb az 1990-es *Valami ismeretlen* kötet két záró darabja: a *Sáráról, talán utoljára* és a *Passz*. (Megjegyzendő, hogy az 1991-es *Petri György versei* gyűjtemény közli a két szöveget a *Valami ismeretlen* darabjaiként, Réz Pálék kiadása a *Kihagyott versek* között hozza azokat. Vö. *Petri György versei*, Budapest, Szépirodalmi, 199, 316–317, és *Petri György Munkái I*, szerk. Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs, Budapest, Magvető, 2003, 504–505.)

A recepció tehát megegyezni látszik abban a véleményben, mely szerint „a Petri-vers poétikai – ha úgy tetszik, «világképi» – kulcsa»¹¹⁶ az *Egy versküldemény mellé* két kezdősora. Az idézett álláspontok közösséget mutatnak abban is, hogy a Petri-féle „hiba-poétikát” végső soron nem a válság, hanem valamilyen új rend, új harmónia jegyében, vagy legalábbis ennek vágyaként látják működni. Úgy véljük, erről a feltételezett „új rendről” akkor tudhatunk meg valami közelebbit, ha az „anyaghibá”-t és a „repedés”-t eredeti kontextusukba visszahelyezve vizsgáljuk meg, azaz ha e kifejezéseket mint szövegi metaforákat kíséreljük meg értelmezni. Ebben az esetben azonban legelőször is azzal szükséges számot vetnünk, hogy a vizsgálandó szövegi trópusok egy tradicionális metafora, a *vers mint kehely/pohár* fölélesztésének és reinterpretációjának lesznek az immár szemantikai újítást hozó eredményei. Ezért elsődlegesen e versalapozó metafora (melynek trópus mivoltára a szövegkezdő *Ha* feltételes jelentése eléggé világos módon utal) néhány korábbi irodalmi, illetve irodalomtudományi szövegi előfordulását kívánjuk röviden értelmezni, másfelől pedig a „vers mint küldemény” műfajttörténeti hagyományát vizsgáljuk meg, hogy végül az ezekből levont következtetésekre támaszkodva kísérletet tegyünk a *repedés* és az *anyaghiba* Petri-féle szövegmetaforáinak interpretációjára.

6.1. A vers~kehely metafora irodalmi „előtörténetéről”

Az *Egy versküldemény mellé* mint költői megnyilatkozás egészében egy feltételtől függ, amennyiben a versbeli állítások sora a szöveg első, feltételes időhatározói alárendelt tagmondatán alapszik. Vagyis a versben megnyilvánított közlés, „üzenet” csak úgy válik értelmezhetővé, ha számolunk a versindító feltétellel: „Ha verseim kelyhek”. A jelentést két ellentétes irányban megkettőző állítás, melyre a szöveg mint közlemény mintegy felfüggesztődik, egy régi trópus „megkérdőjelezett feltámasztását” végzi el: azét a vers~kehely metaforáét, amely számos alkalommal feltűnik a magyar és a világirodalom különböző alkotásaiban.

Szükséges azonban megjegyeznünk, hogy az intertextuális vizsgálattal a vershez már nem mint közleményhez (magának a versnek a szavával: már nem mint „küldeményhez”) közelítünk, hanem a nyelvi-poétikai szöveggént értett költemény analízisét kezdjük meg.¹¹⁷ Úgy látjuk ugyanis, hogy az intertextus, azaz a korábbi szövegből átvett szövegrész elsődlegesen nem a mondaton, azaz nem a nyelven kívüli dologra irányuló beszédmód egységén nyugszik,¹¹⁸ hanem a szón, azaz a megnevezésen. Úgy tűnik, az intertextus minimális hordozójaként egy szövegben a szóalak funkcionál, amely a megnevezés által újat

¹¹⁶ PARTI NAGY Lajos, *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog = Beszélgetések Petri Györggyel*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 164.

¹¹⁷ Ebből következően az intertextualitással nem a kristevai vagy barthes-i értelemben, azaz nem mint általában a szövegek egymásra-vonatkozásának jelenségével foglalkozunk, hanem az irodalom egyik olyan eljárásának tekintjük, amely a korábbi szövegtől eltérő, egyedi és perszonális értelmekeket alakít ki minden szövegműben. Vö. Julia KRISTEVA, *A szövegstrukturálás problémái*, ford. GYIMESI Tímea, Helikon 1996/1–2., 14–22. „R. Barthes szerint, aki talán a legradikálisabb felfogást képviseli az intertextualitást illetően, az egyes szöveg (amely mindig már más szövegekkel leírt dolgokra vonatkozik) csupán «visszhangkamra». Viszont (...) a specifikus intertextuális eljárások vizsgálatáról a «szöveg univerzum» mégoly kecsegtető és alá is támasztható teóriája fényében sem szabad lemondanunk”. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* = Uő, *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 15.

¹¹⁸ A mondat, azaz a szövegen kívüli valóságra vonatkozó nyelvi egység és az intertextus viszonya más oldalról is megközelíthető: az intertextust valóban tekinthetjük az adott szövegen kívüli valóságra, ez esetben egy másik szövegre való utalásnak. Ha azonban a referencialitásról elmondható, hogy a művészi szövegben minden esetben *jellé válik*, s mint *szövegbelső jel* kezd működni, akkor az átvett szövegrész utalófunkciója is csak annyiban lesz releváns az adott szövegre nézve, amennyiben részt vesz annak költői értelemalkotásában.

is létesít; ezt akkor is elmondhatjuk, ha, mint a vizsgált Petri-versben is, a metafora predikatív szerkezetté alakítható át („a vers kehely”). Ez az átalakíthatóság értelmezésünkben azonban elsősorban nem azt jelenti, hogy a metafora eredendően mint mondat létezik; meglátásunk szerint a költői szövegben a mondatot megelőzi a metafora, a szó, s a mondat (az állítás) funkcionál a megnevező-azonosító szó szükségszerű aktuális kibontásaként, azaz értelmezéseként.¹¹⁹

Az *Egy versküldemény mellé* természetyszerűleg a magyar irodalomban (is) gyökerezik, s ezek a gyökerek egyfelől intertextuális, másfelől műfaji jellegűnek mondhatók. Petri versének címe a „versküldemény”, vagyis a költői levél irodalmi műfaját ígéri az olvasónak. Az episztolának azt a sajátos, sokszor ironikus vagy szatirikus hangvételű válfaját, amelyet a vizsgált Petri-szöveg is folytatni látszik, nálunk Kazinczy teremtette meg, aki *Vitkovics Mihályhoz* írt versét „olyan korholó-személyes modalitással ruházza fel, mely Vörösmarty (*A hivatlan dalosok*), Petőfi (*Csalogányok és pacsirták*) és Arany (*Vojtina ars pétékája*) kihívó jellegű ars poétikáját előzi meg.”¹²⁰ A felsorolt műfaji előzmények közül az *Egy versküldemény mellé* Arany alkotásához kapcsolódik a legszorosabban:

Tele vagyok, dallal vagyok tele,
Nem, mint virággal a rét kebele,
Nem mint sugárral, csillaggal az ég:
De tartalmával a «poshadt fazék»,
Vagy mint csatorna, földalatti árok,
Amelybe nem csupán harmat szivárog.–
Tele vagyok. Nincs túrni mód tovább:
Feszít a kóranyag, a zagyva táp.
(kiem. Aranytól)

A *Vojtina ars poétikájában* a vers~pohár(/edény) metafora ironikus-szatirikus változatára találunk, ahol a „poshadt fazék” maga a költő, míg tartalma, „a zagyva táp” a benne rejlő verseket jelöli. Az „anyaghiba” mozzanata, ami Petri versében mint a kelyhen lévő repedés jelenik meg, itt jóval erőteljesebb minősítést kap: romló, oszlásnak indult anyagként, ad absurdum az emésztés végtermékeként szerepel (vö. „vagy mint csatorna, földalatti árok, / amelybe nem csupán harmat szivárog”). A történetileg is ars poétikus vers~edény metaforában előhívott probléma, tartalom és forma viszonyának kérdése Aranyánál is felbukkan, s akárcsak Petri versében, itt sem csupán tematikus szinten, hanem nyelvi kódolva, a retorika egyik transzmutációs alakzatában, az enallagéban (a *poshadt* jelző értelmileg nyilvánvalóan nem a jelzett szóhoz, a „fazék”-hoz kapcsolódik, hanem a fazék tartalmához). A kiemelt jelzős szerkezetet ugyanakkor Arany megcsillagozza, s rövid spanyol-latin keveréknyelvű lapmagyarázattal látja el: „olla potrida” (magyarul kb. „bűzös,

¹¹⁹ Ezt az állításunkat Olga Frejdenberg tanulmányára alapozzuk, mely szerint az antik narráció a metaforából alakult ki, s mint ilyen, „fogalmi mítosznak” minősül. Vö. Olga FREJDENBERG, *A narráció eredete*, ford. PÁTI Mónika = *Kultúra, szöveg, narráció. (Orosz elméletírók tanulmányai.)* szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 250–283. A mitikus szüzsé ugyanakkor még teljes egészében metaforikus, vagyis benne nemcsak a cselekvések és történések, hanem a szereplők is metaforikus motívumokként működnek: „A szüzsé – a metaforák szóbeli cselekvéssé kibontott rendszere; a lényeg éppen abban van, hogy ezek a metaforák az eredeti kép átnevezéseinek rendszerét képezik.” „A szereplő és a szüzsé egyaránt metaforák, éppen ezért nem csupán kapcsolatban állnak egymással, de szemantikai értelemben egymás pontos megfelelői (...) A mitikus szüzsé azonban olyan szüzsé, amelyben minden alkotóelem kivétel nélkül szemantikai értelemben azonos, miközben (...) ezt az azonosságot kifejező formák külsőleg különböznek egymástól; vagyis a mitikus szüzsé alapján véve az ok-okozati viszonyokat megsemmisítő szüzsé.” Olga FREJDENBERG, *Motívumok*, ford. HERMANN Zoltán, Helikon 1999/1–2., 56., 57.

¹²⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar költészet főbb típusai a kései XVIII. és a korai XIX. században* = *Uő, Világkép és stílus*, Magvető, Budapest, 1980, 61.

rothadó fazék'). Megjegyzendő, hogy Arany lábjegyzetével, illetve az idegen frazéma versbeli fordításával ('poshadt fazék') határozottan irányítani kívánja az olvasói jelentésalkotást, hiszen beszédesen elhallgatja a szószerkezet állandósult 'húsok és zöltségek keverékéből készült egytálétel' jelentését, s a befogadói értelemképzést a 'rothadás' szemantikai iránya felé mozdítja el. Másrészt a frazéma írásmódja egészen egyedinek mondható, mivel a latin *olla putrida* és a spanyol *olla podrida* szerkezetek sajátos keverékét valósítja meg. Ez újfent az állandósult spanyol szószerkezet bevett jelentésének elhalványítására tett kísérletként értelmezhető, ugyanakkor a latinizált íráskép közvetve azon antik költőre való utalásként is felfogható, akinek nemcsak a neve szerepel explicit módon a *Vojtina ars poétikájában*, hanem akinek hasonló című versét az „ó kothurnus” szöveghelyével is megidézi Arany.

Horatius *Ars poeticája* nemcsak Arany, de Petri versének is egyik alapvető intertextusát jelenti. Petri szövege a horatiusi vers~edény metaforát az "épség, egészségesség" mozzanatában, pontosabban a versbeszédben (a lírai narrációban) e mozzanat tagadásában is megidézi:

[...] Nagy edény kezdett alakulni:
mért kerekít bögrét a korong perdülve belőle?
Bármibe fogsz, legyen egyöntésű, teljes egészé!
(ford. Muraközy Gyula)

A tökéletességre törekvés, a hibák kijavítására való hajlandóság és igyekezet az *Ars poetica* visszatérő gondolata. Mégis, ugyanez a szöveg egy másféle hibaértelmezésnek is teret ad:

Van hiba mégis, amin nem kell mindjárt felakadnunk.
[...] Hogyha a versben a fény több, nem sért már az a pár folt,
mit gondatlanság ejtett, vagy az emberi gyarló
természet nem bírt kikerülni [...]

Maga Petri egy beszélgetésben hasonló szellemben interpretálta tulajdon versének első két sorát, hangsúlyozva azonban, hogy ezeket a "hibákat" célzatosan hozza létre, vagyis mintegy megalkotja őket,¹²¹ újfajta költői szemantikát teremtve általuk.

A szövegek közti kapcsolat Horatius, Arany és Petri műve között tehát nemcsak a közös metaforában érhető tetten, hanem a tárgyban („ars poetica”) és a Horatius kijelölte műfajban is. Az episztola eredetileg megnevezett vagy valóságos személyhez írt, tanító célzatú verses levél. Kiemelkedő antik reprezentánsaként éppen magát Horatius-t tartjuk számon, aki a műfaj ironikus változatát alkotta meg. Nem véletlen, hogy Petri verse is több ponton Horatius szövegét idézi, s megfogadja például a versbeli tanácsadás rövidségének szükségessére vonatkozó intelmet is, miközben saját különös tanácsában a horatiusi figyelmeztetés szavait fordított jelentésrelációban aktivizálja:

Bármilyen tanácsot is adsz, röviden tedd! Így fogan az meg
gyorsan a **lelkünkben** s mélyen bele így gyökeredzik,
mert minden **kifolyik**, mi fölösleg, a tútele szívből.

¹²¹ „Nézd, én mindig azt gondoltam, hogy a tökéletesség az unalmas és steril. (...) Mivel a verseket elsősorban olvassák az emberek, ezek az apró megdöccenések arra jók, hogy ne aludjék el közben az olvasó. [Itt a jó öreg Homérosz elszundításáról szóló, azóta szállóigévé vált horatiusi passzus vitetik át az olvasóra – H.K.] (...) én mint művész, nem állok felette a többi embernek, nemcsak hogy vátesz nem vagyok, de természetesen folyton hibázom is, mint a többi ember. Jó, az más kérdés, hogy ez egy trükkös dolog, hiszen ezeket tudatosan építem bele a versebe, mintegy valamiféle emberi imitációt hozok létre.” PARTI NAGY, *I. m.*, 164–165.

(*Ars poetica* – kiem. H.K.)

„Lelked tehát ne töltsd beléjük” – mondja helyett Petri, akinél a versből, annak „repedései” okán, minden „kifolyik”.

A vers~pohár metaforát a vers eszméje (ideája és „ideálja”), illetve a pohárba töltött bor megfeleltetése esetében Puskin sem hagyja kihasználatlanul. Az itt következő *Anyegin*-részlet azonban nemcsak a közös metaforában, valamint „pohár és lélek” viszonyában, hanem az ironikus (el)beszélői attitűdben is a Petri-vers egyfajta előzményének tekinthető:¹²²

Most meg leszurkozott üvegben,
Sült s blanc-manger közt tartva sort,
Hozzák a jó cimljanszki bort,
S jön a sok hosszúkás pohárka,
Olyan karcsúk, mint Zizi, te,
Lelkemnek kristályserlege,
Ártatlan versek ideálja,
Kehely, mely csalt s itatgatott
És mámorokba ringatott!
(Ötödik fejezet, 32. versszak;
Áprily Lajos ford.)¹²³

Hozzátehetjük, hogy az *Anyegin* végén, az utolsó két versszakban a *kristály* (50. versszak) és a *serleg* (51.) már világosan a regény metaforáiként szerepelnek, vagyis e tropológiai struktúra révén Puskin a lírai verstől a (verses) regény felé tartó költői elmozdulását, s a verses regény általa többször tematizált „ördögi problémáját” is beleírta az *Anyeginbe*.¹²⁴

¹²² A metafora ironikus puskinai értelmezése a következő versszak fényében még nyilvánvalóbb:

Nedves dugójától bucsúzva
Durrog a sok butélia,
Pezseg a bor. Magát kihúzza
Komolyan most a francia
S feláll, izgatja rég az ének,
Csend lesz, suttogva sem beszélnek.
Tanja félholt; a verselő
Papírlapot vesz most elő
S odafordul, rákezd, de falsul.
Taps, üdvözlés, zúgó terem,
S Tanja köszönni kénytelen,
S a nagy költő szerényre halkul,
Aztán elsőnek élteti,
S átadja kis versét neki.

¹²³ Noha az átvétel forrása feltehetőleg Áprily 1953-as fordítása volt, melyet Petri nyilvánvalóan ismert, a szövegpontosság okán idézzük az orosz eredetit is:

Да вот в бутылке засмоленной,
Между жарким и бланманже,
Цимлянское несут уже;
За ним строй рюмок узких, длинных,
Подобно талии твоей,
Зизи, кристалл души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивый фиал,
Ты, от кого я пьян бывал!

¹²⁴

[...]
Mióta Jevgenyij alakja

6.2. A vers~pohár metafora az irodalomtudományban

A Petri-vers alapját képező metafora nemcsak a költői szövegek egyik gyakori visszatérő motívuma, de fontos meglátásokat őriz az irodalomelmélet területén is. Mivel pedig ezek az teoretikus szövegek fényt több aspektusból szintén vethetnek a *Egy versküldemény mellé* ars poétikus költői megnyilatkozására, a vers értelmezéséhez a szövegköziség irodalomtudományi alakzatainak feltérképezése is szükségesnek látszik.

A vers mint kehely~pohár~edény a modern irodalomelméletet elindító orosz formalista iskola egyes képviselőinek írásában rendszerint az őket megelőző „akadémikus” irodalomtudomány metaforájaként szerepel. Viktor Zsirmunszkij *A poétika feladatai* című, 1921-es tanulmányában éppen ez a „hagyományos” metafora képezi a poétikai irodalomtudomány egyszerre teoretikus és gyakorlati megalapozását, illetve elrugaszkodási pontját. A felfogás, hogy „a forma edény, melybe beleöntik a tartalmat”, Zsirmunszkij szerint „azt eredményezi, hogy külső díszítésnek, ráaggatott cicomának tekintik a formát, amely jelen lehet, de éppúgy hiányozhat is; valamint hogy az esztétikán kívüli realitásként tanulmányozzák a tartalmat, mely a művészetben is megőrizte korábbi jellegzetességeit (a lelki élményét vagy az elvont eszméét), és amely nem sajátos esztétikai törvények szerint, hanem az empirikus világ törvényei szerint épül fel: Tatyjana jellemét összehasonlítják az orosz leányok lelkivilágával [...]”¹²⁵ A műalkotás „tartalmát” és „formáját”, a kifejezés tárgyát és módját mechanisztikusan szétválasztó irodalomfelfogás válik tehát a zsirmunszkiji kritika célpontjává.

A tudós, mint ismeretes, Sklovszkij nyomán¹²⁶ új fogalompárt javasol a régi helyett: anyag és fogás kettősségét, ahol az irodalmi szöveg anyaga maga a nyelv, amelyet a szerző különféle, speciálisan rá, illetve a korára jellemző fogásokkal „munkál meg”.¹²⁷ Ehhez Zsirmunszkij még egy harmadik fogalmat is társít, a stílusét, amelyet a fogások egységeként, illetve összességeként határoz meg. Mindez azért bír jelentőséggel a számunkra, mert Petri szövege az alapmetaforán kívül a teória más pontjainak is megfeleltethető, persze nem a megnyilatkozás, hanem a szóalakok szintjén. Így a *lélek* kétszeri említése Tatyjana és az orosz női lélek összehasonlítására tett kísérleteket is idézi (**„Lelked** tehát ne töltsd beléd. A **lélek** / ragadós nomot hágy a terítőn.”), mintegy Zsirmunszkijjal együtt kárhóztatva e

S Tatjana megjelent nekem,
Mint álmom és révütem,
S én bűvös kristályban kutatva
Tisztán még nem foghattam át
Szabad regényem távolát.
(50. versszak)

[...]
Boldog, ki serlegét fenékig
Nem hajtja fel élet-torán,
Otthagyja ünnepét korán,
Regényét nem forgatja végig,
S megválna tőle könnyedén,
Mint Anyegintől válok én.
(51. versszak)

¹²⁵ Vö. Viktor ZSIRMUNSZKIJ, *A poétika feladatai* = Uő., *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*, ford. BRODSZKY Erzsébet, Gondolat, Budapest, 1981, 223.

¹²⁶ Vö. В. Б. ШКЛОВСКИЙ, *Искусство, как прием* = Uő., *Теория прозы*, Москва, 1929, 7-23.

¹²⁷ „A nyers természeti anyag és a megmunkált művészeti anyag összehasonlításával megállapíthatjuk művészi megmunkálásának fogásait.” ZSIRMUNSZKIJ, *I. m.*, 224.

próbálkozásokat („ne töltsd”). Másfelől az anyag terminusa is visszaköszönni látszik a Petri-szövegben, éppen a híres *anyaghiba* szóalakban.¹²⁸

A formalista irányzat másik neves képviselőjének, Jurij Tinyanovnak *A versnyelv problémája* című verselméleti alapmunkája¹²⁹ szintén tárgyalja a vers~pohár metaforát: „Csak nemrég sikerült kiirtani a köztudatból azt a híres analógiát, mely szerint: forma=tartalom=pohár=bor. A forma fogalmára alkalmazott térbeli analógiák azért fontosak mégis, mert csupán analógiának látszanak; valójában a forma fogalmába ilyenkor mindig becsempészünk valamilyen statikus tulajdonságot, mely szorosan összefügg a térbeliséggel (ahelyett, hogy a térbeli formákat is *sui generis* dinamikus formákként értelmeznénk).”¹³⁰

Az orosz irodalomtudomány későbbi nemzedékéhez tartozó – ekkor még – strukturalista Lotman *A művészi szöveg struktúrája* (1970), majd pedig az ennek továbbgondolásaként született *A költői szöveg elemzése* (1972) című könyvében¹³¹ maga is idézi a fent citált tinyanovi gondolatmenetet, hogy aztán azt eszme és struktúra viszonylatában fejtsse ki. S noha Lotman e két, egyezéseket is mutató könyve teljes terjedelmében mind a mai napig nem olvasható magyarul, ismeretes egy tanulmánykötete, amely részleteket közöl e művekből: a *Szöveg, modell, típusban* egyebek között annak a szöveghelynek a fordítása is megjelent, ahol Lotman Tinyanov fenti mondatát citálja.¹³² S mivel a tanulmánykötetet 1973-ban, egy évvel az *Egy versküldemény mellé* megjelenése előtt publikálták, ez olyan magyar nyelvű forrás, amely a vers~kehely metaforát illetően már Petri rendelkezésére állhatott a költemény írásakor.

Míg a hivatkozott irodalomtudományi szövegek a vizsgált metaforát – elméletileg félrevezető volta miatt – elutasítják, Petri a kijelentés szintjén látszólag elfogadja azt. Valójában azonban kettős nyelvi eljárással függeszti fel a trópus érvényét. A metafora „magyarázata”, a kép kibontása ugyanis olyan irányba megy el a versben, amely lehetetlenné teszi a hagyományos értelmezés szerinti merev, szembeállító elkülönítést a költői szöveg „formája” és „tartalma” között. A kelyhen mint a forma szemléletes megtestesítőjén lévő repedés éppen a tartalomnak a formába való behatolását teszi szükségessé, s ily módon érvényteleníti az empátián, a „beleélésen” alapuló pszichologisztikus, a szöveg nyelvi sajátosságait semmibe vevő olvasási stratégiákat („Lelked tehát ne töltsd beléjük.”). Az „anyaghiba” kifejezés eszerint, amennyiben elfogadjuk a formalizmus anyagfogalmának alkalmazhatóságát, a „furcsa”, „oda nem illő” szavakat, hibásnak tűnő nyelvi eljárásokat végső soron motiváltként, vagyis szemantikailag telítettként tünteti föl.

¹²⁸ Ez a megfelelés akkor is elgondolkodtató, ha Petri nem ismerhette Zsirmunszkij írását 1974-es versének megírása előtt, mivel a tanulmány magyarul először a tudós 1981-es *Irodalom, poétika* című kötetében látott hazánkban napvilágot. Ugyanakkor Petri, ha oroszul nem is, más nyelveken hozzáférhetett az idézett tanulmányhoz. (Hozzátehető, hogy Petrinek az orosz kultúrával és irodalomtudománnyal, valamint az orosz nyelv ismeretével kapcsolatban tett megnyilatkozásai némileg ellentmondásosak: egy feltehetőleg a kilencvenes évek közepén született rövid írásában jelzi, hogy orosz tagozatos gimnáziumi osztályba járt, majd egyetemistaként három további évig tanult oroszul, s ily módon eredetiben olvasta Puskind, Lermontovot és Csehovot, ellenben ugyanitt azt is bejelenti, hogy azóta elfelejtette „ezt a szép nyelvet”, s már csak magyarul tudja olvasni olyan orosz kortársait, mint Viktor Jerofejev, Dmitrij Prigov vagy Ahmetyev. Az azonban, hogy Zsirmunszkij verstani munkáit alaposan ismerte, kiderül a *Nomen est omen* című tanulmányából. Vö. PETRI György, [Az orosz kultúráról] (kb. a kilencvenes évek második fele); *Nomen est omen. A líra általános elmélete* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 197; 228.

¹²⁹ Ю. ТИНЫАНОВ, *Проблема стихотворного языка*, Советский писатель, Москва, 1965. A könyv először 1924-ben jelent meg.

¹³⁰ Jurij TINYANOV, *A versnyelv problémája* = Uő., *Az irodalmi tény*, ford. SOPRONI András, Gondolat, Budapest, 1981, 138-139.

¹³¹ Юрий ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста, Структура стиха*, Ленинград, 1972, 37.

¹³² Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 20. (A hivatkozott szövegrészt KÖVES Erzsébet fordította.)

A kijelentés érvényességét másfelől, amint erre már utaltunk, a metafora feltételes mondatba helyezésével függeszti fel a szöveg. A két konkrét értelmet összekapcsoló trópus szemléletességét¹³³ a vers a továbbiakban is rendre megerősíti („parányi repedést”, „anyaghiba”, „ne töltsd beléjük”, „ragados nyomot hágy”, „levélnehezéknek megteszik”, „öblükben tarthatsz”), noha e konkrét értelmek nyilvánvalóan fogalmivá (is) válnak: a konkrét cselekvésekben résztvevő *lélek* szó ezt éppúgy jelzi a szövegben, mint a könnyű papírra írott versek levélnehezék-mivolta és „öblös” formája. E fogalmi jelentés, a vers mibenléte lesz végső soron a szöveg tárgya, s e tárgyat a vers a metafora narrációvá alakításával járhatja csak körül.¹³⁴ A versbeszéd éppen a trópus feltételes mondatba foglalása révén, valamint azon az úton válhat a Petrre jellemző, fecsegő, redundásnak tűnő és ironikus „elbeszéléssé”, hogy az egész szöveg logikailag ennek a kiinduló feltételnek rendelődik alá.

Az említettekén kívül az *Egy versküldemény mellé* még egy irodalomtudományi teóriát megidéz. A cím, mely a mellérendelő szószerkezetben metaforikusan azonosítja a „vers” és a „küldemény” fogalmát, egyfelől a szöveg műfaji hovatartozását és kereteit jelöli ki (az *episztoła* eredeti jelentése: ’küldemény’), másfelől egy olyan irodalomelméleti irányzatra is utal, amely szerint a költői szöveg nem más, mint egyfajta – speciális – „küldemény”, üzenet a szerző-feladótól az olvasónak mint címzettnek.¹³⁵ Petri verse nemcsak címében, hanem a második személyre orientálódásában, a mű és küldemény megfeleltetését sugalló *tértivevény* szavában, valamint a fatikus („[miért ne épp?]”) és a metanyelvi funkciók („– anyaghiba –”) érvényre juttatásában is megidézi a verbális kommunikáció híres jakobsoni modelljét.¹³⁶ Nyilvánvaló azonban, hogy a Jakobson megalapozta szemiotikai szövegfelfogásra a vers kettős módon reflektál: a modell érvényesítése mellett a beszélt nyelv véletlenszerűségét imitáló beszédmód mintha cáfolná,¹³⁷ hogy itt egy kész közlemény akadálymentes eljuttatása lenne a tét, versbeszéd és versnyelv kettős értelmezhetősége pedig kétséggé teszi a szerző és az olvasó közötti közös kód meglétét.¹³⁸ Eddigi okfejtésünk alapján állíthatjuk, hogy az *Egy*

¹³³ Vö. Frejdenbergnek a régi antik metaforáról mondott szavaival: „Minél régebbi az antik művészet, annál inkább kötődik a »kép« az eredetijéhez, és annál inkább megkívánja a valóságghú ábrázolást.” Olga FREJDENBERG, *Metafora*, ford. HORVÁTH Márta = *Kultúra, szöveg, narráció*, 220.

¹³⁴ „A narrációt a fogalmi gondolkodás hozza létre. Ezzel párhuzamosan kialakul a cél- és okhatározói, valamint a feltételes mondat, amelyek mozgatják a szüzsét és megteremtik annak kapcsolatát a valóságos folyamatokkal (...) A »kép« nem fejezheti ki a »ha«, »amikor«, »azért, hogy«, »emiatt« stb. fordulatokat; a beszéd ezzel szemben ezeknek a kötő- és módosítószóknak stb. a segítségével létrehozza az események egymásutániságában kibontott elbeszélést.” FREJDENBERG, *A narráció eredete*, 279.

¹³⁵ „Al destinatario viene richiesta una collaborazione responsabile. Egli deve intervenire a colmare i vuoti semantici, a ridurre la molteplicità dei sensi, a scegliere i propri percorsi di lettura, a considerarne molti a un tempo – anche se mutuamente incompatibili – e a rileggere lo stesso testo più volte, ogni volta controllando presupposizioni contraddittorie.” Umberto ECO, *Il testo estetico come atto comunicativo* = Uő, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, 343.

¹³⁶ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang-Jel-Vers*, ford. BARCZÁN Endre, ÉDER Zoltán, FABRICIUS Ferenc, KOVÁCS Emőke, PAP Mária, PAPP Ferenc, RUZSICZKY Éva, SZENDE Tamás, PETŐFI S. János és VOIGT Vilmos, Gondolat, Budapest, 1972, 229–275.

¹³⁷ „A szemiotika túlnyomórészt azzal foglalkozik, hogy a kész közleményt miként adják át a kész kód segítségével. Az eleven beszédben viszont a közlemény, szigorúan véve, csak az átadás folyamatában jön létre, és lényegében semmiféle kód nincsen.” M. M. BAHTYIN, *Beszédelméleti jegyzetek*, ford. OROSZ István = Uő, *A beszéd és a valóság*, Gondolat, Budapest, 1986, 536–537.

¹³⁸ Jeleznünk kell azonban, hogy Jakobson elméleti rendszere távolról sem olyan egysíkú és mechanisztikus, mint amilyen képet egyes követői nyomán alkot róla a mai irodalomtudomány. „Irodalmi elemzéseikben Barthes, Genette, Todorov, Greimas és tanítványaik leegyszerűsítik Jakobsont, sőt mögötte maradnak azzal, hogy tökéletes harmóniában hagyják egymással a grammatikát és a retorikát, valamint azzal is, hogy nehézség és megszakítás nélkül váltogatják egymással a grammatikai és retorikai struktúrákat.” Paul DE MAN, *Szemiotológia és retorika*, ford. ORSÓS László Jakab = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, é. n., 117.

versküldemény...-ben „az értelmezhetőség modalitása (...) többnyire szemben is áll a jelentés autoritásával”, azaz, a látszat ellenére, nem beszélhetünk a vers *üzenetszerű* jelentéséről.¹³⁹

6.3. A vers műfaji kontextusáról

Ha röviden számot vetünk az episztola történetével, s az eltérő irodalmakban különböző időkben kiteljesedő fénykorával, olyan műfaji sajátosságokra bukkanunk, amelyek Petri versére nézve is megvilágítóak lehetnek. Amiként például a Petrire olyannyira jellemző, rendszerint a posztmodern felé mutató vonásként emlegetett ironikus témakezelés és hangvétel gyökerei egészen Horatiusig nyúlnak vissza, úgy a lírai beszéd köznyelvi orientációja, a hétköznapi, profán dikció is a műfaji hagyomány folytatásának minősíthető. Az intimitás, a csevegő beszéd, az egyszerűsége törekvés, azaz a köznapi levél imitációja mind a francia reneszánsz és klasszicizmus idején, mind a XIX. század orosz irodalmában, mikor a verses költői levél Európa különböző régióiban hódító útjaira indult, a műfaj legfontosabb ismérvei közé tartoztak. Az *Egy versküldemény mellé* jambikus versmértéke is tradícióhű, hiszen a magyar irodalomban a klasszikusok nyomán a hexameter és a disztichon éppúgy lehetett az episztola versformája, mint francia példára az alexandrin, vagy német mintára a jambus.

A verses leveleket a szerzők rendszerint egymásnak, azaz a költőtársaknak írják, mintegy végtelen közös beszélgetést folytatva a költői alkotás lehetőségeiről és mikéntjéről. A szövegek egyik fő jellemzője ezért a dialogikus helyzetre való beállítottság és reflektálás. Úgy véljük, ez a tény, valamint ennek következményeként a szöveg rövide, látszólagos befejezetlensége, válasz- és fragmentum-jellege Petri versének karakterét is döntően meghatározza: a szöveget az eddigiek során is egyfelől mint a korábbi költői alkotásokkal párbeszédbe lépő, másfelől mint a vers milyenségéről, tartalom és forma kapcsolatáról elmélkedő irodalomtudományi írásokkal is dialógust folytató alkotást leírtuk. Szintén az *Egy versküldemény mellé* jellemzésére szolgálhat az episztolák ama „különösen keresett fogása”, hogy szövegükbe más, rendszerint a költőtársaktól származó sorokat, kifejezéseket és parafrázisokat építenek be, nem ritkán oly módon, hogy e részletek az új kontextusban új, gyakran ironikus értelemre tesznek szert.¹⁴⁰ Azt mondhatjuk tehát, eszerint a vers sokrétű intertextuális kapcsolódása nem kizárólag egy, a posztmodernre előlegező lírai beszédmódot realizál, hanem, paradox módon, egyben a költői levél vagy verses küldemény sajátos műfajának egyik történeti ismervét juttatja érvényre. Hasonlóképpen kell számolnunk a tanács, illetve a tiltás elmaradhatatlan szemantikai komponensével is az *Egy versküldemény*...-ben.

Végezetül a romantikus episztola egy olyan tulajdonságát kell szemügyre vennünk, amely látszólag nem érvényesül Petri szövegében. E költői levelek ugyanis szűk, kiválasztott kör számára készültek, s ezoterikus, keresett nyelvük a kívülállók számára csak kevéssé volt érthető. A Petri-vers ezzel szemben érezhetően „mindenkihez”, minden olvasóhoz szól, hiszen egyfelől kerüli a címzett határozott megnevezését és megszólítását, másfelől a próza és a beszélt nyelv fordulatainak imitációja, a hétköznapi tárgyak felsorolása a szöveget bárki előtt érthetőnek és áttetszőnek tünteti föl. Ha azonban számot vetünk azzal, hogy a versszöveg érthetősége a rejtett intertextusok fölismerésétől nagymértékben függ – ahogyan az olvasó az orosz versek ezoterikus nyelvi világába is csak akkor nyerhet bebecsátatást, ha eligazodik a

¹³⁹ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség–Megértés–Irodalom*, Universitas, Budapest, 1995, 96. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁴⁰ Vö. Савелий СЕНДЕРОВИЧ, *Лидийский лад* = Uő, *Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики*, Wiener Slawistischer Almanach, S. 8., Wien, 1982, 132.

szövegrészletek, idézetek és célzások érdekében¹⁴¹ –, itt is a műfaji tradíció folytatását kell megállapítanunk. Vagyis míg a versbeszéd szintjén az *Egy versküldemény...* mindenki számára világos, „hétköznapi” szöveggént fogadható be, a versnyelv és a szöveg szerveződésében bonyolult, sokféle rejtett értelmet aktivizáló, új szemantikát létrehozó alkotásként mutatkozik meg. Versbeszéd és versnyelv, azaz megnyilatkozás és költői szövegmű ilyenén szétválása tehát éppen a Petri-szövegben fölélesztett költői műfaj történetiségében való benneállást fémjelzi.

Hasonló következtetésekre vezethet minket a Petri-vers egy eddig rejtve maradt irodalmi előszövege. Az *Egy versküldemény mellé* váratlan befejezésében a felsorolt tárgyak látszólag véletlenül kerültek kiválasztásra („hegedűgyantát, tértivevényt, tejfogat.”). A legindokolatlanabbnak mégis az utolsó tűnik, amely a két megelőző tárgynak sem potenciális irodalmi kötődésével (hegedűművészet, a műalkotás mint üzenet, mint levél), sem használati értékével nem bír. A versben teljességgel indokolatlannak tetsző *tejfog* jelenléte azonban poétikailag motivált, amennyiben egy híres Kafka-leveélre utal:

Tudod-e, mi az, ami némely emberekben oly különös? Az, hogy semmik, ám ezt nem tudják megmutatni, még a szemüknek se tudják, ez a különös bennük. Fivérei ezek mind annak a férfinak, aki városszerte járt-kelt, semmihez sem értett, értelmes szót kinyögni nem bírt, táncolni nem tudott, nevetni nem tudott, de mindvégig ott szorongatott két keze közt görcsösen valami csukott dobozt. Ha egy érdeklődő megkérdezte tőle: „Mit visz oly óvatosan abban a dobozban?”, a férfi leszegte a fejét, és azt mondta bizonytalanul: „Én ugyan semmihez sem értek, ez kétségtelen, értelmes szót kinyögni nem bírok, táncolni se tudok, nevetni se tudok, hanem hogy ebben a bizony csakugyan zárt dobozban mi van, azt meg nem mondhatom, nem, nem, azt nem mondom meg.” Természetes, hogy efféle válasza az érdeklődők mind otthagyták, némelyükben mégis maradt bizonyos kíváncsiság, bizonyos feszültség, mely egyre azt kérdezte: „Ugyan mi van abban a zárt skatulyában?”, és a doboz kedvéért vissza-visszatértek ahhoz az emberhez, ám az semmit el nem árult. Nos, a kíváncsiság, az ilyen kíváncsiság nem fárad el, és a feszültség fölenged, senki se bírja ki, hogy végül ne mosolyogjon, ha egy jelentéktelen, zárt skatulyát örökös érthetetlen aggályossággal őriznek. És akkor, valami félig-meddig jóra való ízlést meghagytunk ugyanis a szegény ördögnek, talán emberünk is mosolyog végezetül, ha egy kicsit torz arccal is. – Ami most a kíváncsiság helyébe lép, a közönyös, távoli részvét, rosszabb, mint a pusztán közöny, a mérő távolság. Az érdeklődők, most már jóval kevesebben, azt kérdik: „Ugyan mit cipel olyan óvatosan abban a skatulyában? Kincset talán, vagy kinyilatkoztatást? Na, nyissa csak ki, szükségünk van mindkettőre, egyébként hagyja csak, elhisszük magának anélkül is.” Akkor valaki nagyon éles kiáltást hallat, a férfi rémülten néz, ő maga volt az. Halála után a skatulyában találnak két tejfogat.¹⁴²

Mivel a kafkai szöveg a két tejfogat a főhős folyton hangoztatott „semmi”-természetével, mindenre való alkalmatlanságával, ürességével mint az egyetlen „valamit” állítja szembe, amivel ez az ember mégiscsak bírt, e tejfogat Petri versének ars poétikus kontextusában a versbeszédben megnyilvánuló „semmivel,” fecsegéssel szemben a rejtett, nem a közlés szintjén elhelyezkedő költői szemantika képi megfelelőjeként értelmezhetjük, amelyet a vers mint kehely/zárt doboz őriz. A gyerekkorra, az élet kezdetére emlékeztető tejfog a versben tehát éppen az irodalmi és műfaji gyökerekhez visszatérő költői szöveg önreflexív trópusaként válik interpretálhatóvá.

6.4. „Anyaghiba” mint költői nyelvhasználat és nyelvalkotás

¹⁴¹ Uo.

¹⁴² Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. ANTAL László, EÖRSI István, GYÖRFFY Miklós, TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 1981, 5–6.

Az irodalmi, irodalomelméleti és műfaji előzmények vizsgálata után a vers nyelvi elemzése a következő megállapításokra vezethet minket. Ritmikai szempontból a szöveg sajátos heterogenitása egyfelől a klasszikus verstani szabályok ellen is mindössze egyetlen helyen „vétő” versritmusban (az utolsó szó trocheusa éppen a *tejfog* szóban töri meg a végig emelkedő ritmust), másfelől a jóformán minden sorban eltérő jambusi mértékben jut érvényre.¹⁴³ A folyton változó metrum – egy ötös, egy nyolcas, egy hatos, egy ötödfeles, egy hetedfeles jambus, végül ismét egy ötödfeles sor, amelyben azonban egyetlen jambus sincsen – a sorok számával megegyező számú verstani „modellt” sorakoztat fel a szövegben, vagyis metrikai értelemben a költemény minden egyes sora egy önálló kis verset alkot. Ez a megoldás – mely vers szavunk korábbi, ’verssor’ jelentését mintegy szövegszervező elvvé teszi – verstanilag is indokolja az *Egy versküldemény mellé* kiemelt, mintegy mottószerű szerepét a Petri-életmű recepciójában.

A versritmust ugyanakkor a szöveg szintaktikai tagolódása kevésbé hagyja érvényesülni, mivel a mondat szerkezeti határok rendre elválnak a verstani határoktól. Így a 3. és az 5. sor predikatív, illetve tárgyias szószerkezetre épülő enjambement-ja nem hagyja a sorvég elhatároló ritmikai funkcióját érvényesülni. Az 1. és a 2. sor esetében a versornak mint ritmikai egységnek nem egy, hanem két (tag)mondat felel meg, s az összetett mondatstruktúra mindkét alkalommal markírozást is nyer a tipográfiailag jelölt közbeékelés révén, valamint a két sor szoros értelmi összetartozását a feltételes időhatározói alárendelésnek csak megerősíti.

Kétféle ritmus folytonos egymásnak feszülése hozza tehát létre a vers szövegét: az egyik a szintaxison alapulóé, amely nem más, mint az élőbeszéd és az írott próza ritmusa – a teljes szerkezetű mondatok miatt a vers inkább ez utóbbit imitálja –, a másik pedig a költői szöveget életre hívó versritmus. A versbeszéd egysége, a mondat, valamint a versnyelv eleme, a hangzasegység különböző értelmezési irányokba mutatnak; amint azonban azt az intertextuális kapcsolatok és a műfaji előzmények vizsgálata során megállapítottuk, új értelme ez utóbbi szinten keletkezik. Vagyis ritmus és szintaxis viszonylatában is megalkothatjuk a Petri-féle *anyaghiba* értelmezését: ami „hibának” látszik az egyik nyelvi síkon (a mondat folytonosságának megszakítása a ritmikai határ által), az a másik szinten létrejövő egységre (a mértékes ritmusra) mutat rá.

A versritmus mértéktől eltérő lábai több tekintetben is kiemelődnek a szövegből. Míg az egyetlen anaklázis („tejfogat”) a Kafka-intertextusra hívja föl a figyelmet, addig a chorijambusoktól és anapestusoktól megjelölt szöveghelyek a vershangzás másik szintjén, a fónikus megfelelés síkján lépnek kapcsolatba a vers egyéb szövegrészeivel. Egyes esetekben ez a megfelelés megmarad a vershangzás szintjén (így például a chorijambussal kijelölt *tértivevény* hangcsoportjai a vers számos szavában visszaköszönnék,¹⁴⁴ míg a két anapestizált szöveghely – „ragadós”, „hegedű” – egyfajta fonetikai paralelizmust alkot, mely mintegy hangsúlyozza a két szóalak jelentésbeli érintkezését a ’ragadósság’ momentumában). Máshol a chorijambus egy potenciális szövegközi alakzatra is rámutat, amely újfent aktivizálja a vers~kehely metaforában fölvetett *repedés/épség* problematikát. A jambikus mérték chorijambizálása mint a kései József Attila-szövegek gyakori ritmikai jelensége éppen

¹⁴³ A vers formális időmértékes elemzése:

```

U—|U—|— —|U—|U—
U—|UU|U—|U—|U—|—UU—|U—
— —|U—|U—|U—|— —|— —
UU—|U—|— —|U—|—
UU—|UU—|— —|U—|— —|— —|—
UU—|— —|—UU—|—U|—

```

¹⁴⁴ TEhát, TERítőn, megTESzik, TaRThatsz, TÉrtivevényt, TEjfogat, illetve VERsküldemény, VERseim, IEVélnehezéknék, tértivVEvényt.

a versekre vonatkozó „mindeniken” szóalakot jelöli ki Petri szövegében, s így az *Eszmélet* híres sorait hívja elő a befogadói emlékezetben:

Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikat
s így *mindenik* determinált. (kiem. H. K.)¹⁴⁵

A szétदारaboltságban, elkülönült véletlenszerűségben megvalósuló vagy vélelmezett egység gondolatát a Petri-vers első pillantásra megfordítani látszik a vers-kehely és a szükségszerű *repedés* párosításában. A hangkapcsolatok szintjén azonban a versek „repedése” új szemantikumra tesz szert: a *repedés* szóalak egy hangzágysége – melynek jelentőségére az előtte álló jelző részleges hangmegfelelése is figyelmeztet (*parányi*) – az előző sort záró tréfás kérdéssel kerül homofónikus kapcsolatba: *miért ne épp? Épp(en)* határozószavunk az *ép* (‘teljes, sértetlen, egész’) melléknévből jött létre:¹⁴⁶ a két szó közötti belső formai kapcsolatot a költői szövegalkotás, a hangzásbeli megfelelést mintegy kihasználva, az *ép* szóval eredendően ellentétes jelentésű *repedés*re is kiterjeszti, s e poétikai etimológia létrehozásával a versben a két szót egymás metaforáivá teszi. E költői nyelvteremtő aktus a nyelv kreatív potenciáljának felélesztésével a *repedés*nek szintagmatikusan megfeleltett *anyaghiba* fogalmát is átértelmezi, minek eredményeként Petri versében az anyaghiba paradox módon az értelem „épségének” jelölőjévé válik.

A vers erőteljes hangzóssága más, nyelvtörténetileg szemantizálható hangalaki megfeleléseket is életre hív. A kettős anapsztussal kiemelt *levélnehezék* előtagja a szövegben kétszer is előforduló *lélek* szóval cseng össze. A *lélek* és a *levél* között a nyelv a hangzáson túlmutató, történeti szemantikai kapcsolatot is őriz,¹⁴⁷ amit a vers a homofónián keresztül aktivizál, s ily módon a megnyilatkozás szintjén egyértelműsített *lélek*↔*levél* ellentétből költői szinonímiát alkot. Ez a költői szinonímia azt is jelenti, hogy a „lélekkel való megtöltés”, amelyet a szöveg mint a vers „használatának”, értelmezésének inadekvát módját utasított el, a *levél* szövegforma (és műfaj) sajátja lesz. Hasonló következtetésre vezet az a tény is, hogy a *levél* nem önmagában, hanem egy szóösszetétel részeként szerepel a szövegben, s ilyen minőségében mondattanilag már szembenáll a lélek által „kitöltött” verssel: „Lelked tehát ne töltsd beléjük.” ↔ „De levélnehezéknek megteszik.” (kiem. – H.K.). A versszöveg ily módon az episztola, azaz a verses költői levél műfajának átalakítását és újraértését is végrehajtja.

A levélnehezék – mely természetesen nem azonos a levéllel – mint a metafora azonosítója szemléletileg ellentétben áll utaltjával, a verssel: a papírlapra (vagy lapokra) írott vers(ek) nehezékként pragmatikus értelemben nem funkcionálhat(nak). Ezért talán nem tévedünk, ha a *levélnehezék*et mint a vers önértelmező nyelvi alakzatát ’nehezített levél’-ként interpretáljuk. Az *Egy versküldemény mellé*, mint azt a korábbiakban részleteztük, a (verses) levél számos formai és szemantikai ismérvét felmutatja (pl. a címzettre orientáltságot, a dialogikus helyzet reflektálását, a frappáns és tömör mondatszerkesztést, a tanácsadást, az iróniát stb.), ugyanakkor funkciójában el is tér az effajta küldeménytől. Ezt jelzi a cím is, amely a szöveget

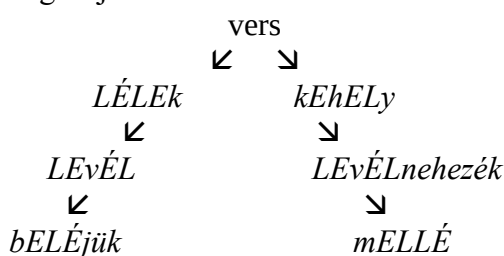
¹⁴⁵ Megjegyzendő, hogy a szöveg másik, s egyben utolsó chorijambusa a címre és a vers mint küldemény ars poétikus témájára ugyancsak explicit módon utaló tértivevény szót emeli ki.

¹⁴⁶ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára (TESz)*, I., Akadémiai, Budapest, 1967, 773., 777–778.

¹⁴⁷ Ez a kapcsolat a *lélegzet* és *levegő* szavak szemantikai érintkezésén nyugszik. Finnugor eredetű *lélek* szavunk rokon nyelvi megfelelői a ’lélegzet; lélegzik, sóhajt; lehelet, lélegzet, pára; lélek, szellem’, míg *levél* szavunk származását a TESz abból a *lebeg~leveg* hangfestő szócsaládból valószínűsíti, amelyből *levegő* szavunk is ered. TESz, II., Akadémiai, Budapest, 1970, 747–748., 762–763.

végső soron nem „versküldeményként”, hanem egy küldemény „mellékleteként” határozza meg. A vers mint „nehezített levél”, „repedéses kehely”, „küldemény-melléklet” úgy értelmezhető a számunkra, mint a nyelv másfajta, költői működésének három, egymással ekvivalens metaforája.

A „repedés” és az „anyaghiba” ilyen értelmezése egyébiránt megfelel a klasszikus retorika azon alapvetésének, mely szerint a költői alakzat és trópus nem más, mint a nyelvnek a hétköznapi beszédmódtól és a grammatikai normától eltérő használata, vagyis egyfajta grammatikai vagy stílushiba. Ez a másfajta nyelvműködés – mondhatjuk akár, a jakobsoni poétikai funkció domináns érvényesülése – egyebek között éppen a szöveg hangformai szervezettségében figyelhető meg.¹⁴⁸ Látható, hogy a vers fogalmát értelmező szövegi metaforák hangalakilag is egyformán kódoltak, ugyanakkor ez a hangformai párhuzamosság két eltérő vers- és költészetfelfogást jelöl:



Petri tehát a tradicionális vers~kehely metafora felélesztésével olyan eredeti, a szöveg hangzósságából kifejlő és a történeti szemantikum értelemképző erejét is aktivizáló új metaforahármaszt hív életre (a vers mint repedés, mint anyaghiba és mint levélnehezék), amely a költői nyelv sajátos működésének klasszikus meghatározását írja újra, s alkalmazza a vers önreflexív ereje folytán tulajdon, posztmodern típusú (?) ironikus beszédmódjára, miközben a megidézett műfaji tradíciók átalakításával egyszersmind bele is írja magát egy évszázadokon átívelő műfaji és tropológiai tradícióba.

¹⁴⁸ „A szekvenciák mérése olyan eszköz, amelyet csak a poétikai funkcióban alkalmaz a nyelv, csupán a költészetben érzékeljük az egyenértékűségek szabályszerű, újra és újra történő ismétlődése folytán a beszéd folyamatának idejét...” JAKOBSON, *I. m.*, 243.

7. A szótó mint költői téma (*Már reggel van*)

„És témám különben is a reg’ ”

(Petri György: *Már reggel van*)

A *Már reggel van* az *Amíg lehet* záródarabja, amelyet mind az életmű-, mind a kötetkompozíció szempontjából kiemelt jelentőségű, „funkcionális” szövegnek tekinthetünk. Mint arra már többen rámutattak, az utolsó Petri-kötet záróverse címként és témaként ugyanúgy a reggelt jelöli meg, mint az első, *Magyarázatok M. számára* kötet legelső műve (*Reggel*). Az *Amíg lehet* kötetben pedig e vers szinte szövegszerű folytatása az öt megelőző, utolsó előtti költeménynek (*Best before end*, s ennek címe nemcsak tematikusan, illetve az adott szövegre vonatkozóan érthető, hanem egyszersmind a kötetstruktúrában elfoglalt helyére is utal), melynek önálló versszakként elkülönített zárósora éppen egy „már reggel van” típusú megállapítás előtti időszakra vonatkozó kijelentést artikulál hasonlóan tömör fogalmazásban: „Éjszaka van.” A *Best before end* befejező sora szintaktikailag egyetlen tömondat, s ugyanezt mondhatnánk a kötetolvasás és –tipográfia folyamatában rögtön rákövetkező *Már reggel van* verscíméről, ha abban nem szerepelne az időhatározói bővítmény. Ez a „már” azonban éppen nem az elkülönülést, hanem az előző vers záró kijelentése és az azt követő szöveg címe közötti összefüggést és folytonosságot emeli ki, mintegy temporális hidat verve az éjszaka és a reggel időszaka és témája között. S ez az eljárás a befogadót újfent visszavezeti a verseskötetekben konstruált életmű első darabjához, a *Reggel*hez, amelynek első sora éppen az éjszaka témáját exponálja: „Miért az éjszaka?” *Reggel* és éjszaka ily módon sajátosan ciklikus, chiazmatikus keretbe foglalják a kötetbe szerkesztett költemények sorozatát, reggeltől az éjszaká(ko)n át ismét a reggelig tartó ívként prezentálva az életmű folyamatát. Ez a poétikai szerkesztésmód pedig az életpálya előre-, szükségszerűen a halál felé haladásának és az utolsó, a szerző halála előtt egy évvel megjelent kötet egyik meghatározó témájának egyfajta ellenpontosításaként működik: némi patetizmussal szólva, ám Petri romantikus kötődésétől és „konzervatív” beállítottságától¹⁴⁹ nem idegenül, a poézisnek az elmúlás fölött aratott győzelmeiként is értelmezhető.¹⁵⁰

A kötet két utolsó darabja közötti szoros textuális kapcsolatot azonban még nagyobb szövegegységek is erősítik. A *Best before end* utolsó előtti két sora mintegy előkészíti a *Már reggel van* első két sorát, hiszen a „Csak egy csonk gyertya kanóca / izzik még” mondat joggal olvasható az „Oh, hol vagyok? / A gyertyák tövig égtek le” idő- és lelkiállapotot közvetlenül megelőző pillanat rögzítéseként. A Márai híres regényét (*A gyertyák csonkig*

¹⁴⁹ Petri romantikához kötődéséről lásd például MARGÓCSY István, *Petri és az irónia = Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 55–72., különösen 55–62. Petri „alapvető tradicionalizmusáról” (amely meglátása szerint egyedül a harmadik kötetében nem érvényesül) pedig maga a szerző is több alkalommal nyilatkozik, egyebek között a Pap Mária készítette kéziratoss éleinterjú 1989-es [*Az Örökhétfőről*] című „monologikus beszélgetésben”. Vö. PETRI György, [*Az Örökhétfőről*] = PETRI GYÖRGY Munkái IV. Próza, dráma, vers és egyebek, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 99–104, különösen: 103.

¹⁵⁰ Vö. az *Amíg lehet* kötet *Halálomba belebotlok* versével, ahol az olyan versszakok között, mint „holott élő / holott halott / halott élő / élő halott” vagy „nem fogadnak / be a poklok / halálomba / belebotlok” egyetlen rövid „felvillanásként” bukkan fel a költészet ereje az „aztán mégis / mégis, mégis / föllobbantja / a poézis” szakaszban.

égnek) idéző ismételt fordulat pedig rögtön szembesíti a befogadót az *Amíg lehet* kötet, s különösen a *Már reggel van* egyik meghatározó szövegalakító eljárásával, az intertextusok téma- és versszövegformáló szerepével.

Nem véletlen, hogy Angyalosi Gergely a kötetéről szóló írásában éppen ezt a „többszólamú” záróverset emeli ki, hangsúlyozva, hogy az *Amíg lehet* szinte minden „hangneme, beszédregisztere, főbb motívuma megtalálható ebben a költeményben”, s utal a XIX. és XX. századi költészeti hagyomány életbe lépésére, a Petri-vers beszédmódbeli sokféleségében megidézett szerzők közül név szerint Schillert és Vörösmarty-t nevezve meg. Továbbá rámutat arra, hogy a vers első, kurzívval szedett, mottószerű szakasza Fülöp király recitativójának kezdete, s mint ilyen a Schiller *Don Carlos*-ából készült Verdi-operából származik.¹⁵¹ E tény azért is minősíthető sokatmondónak, mivel ezáltal a Petri-költemény a maga és a kötetekbe rendezett Petri-szövegkorpusz fő témáját, a *reggelt* egy idézetként a versszöveg elejére illesztett intertextusban „adja meg” és mintegy abból bontja ki.

A verskompozíció ritmikai és tipográfiai tekintetben, valamint a témát és a beszédmodalitást illetően is négy jól elkülöníthető részből épül föl. Ezek közül az első az említett „mottó”, mely mintegy kijelöli a vers mint megnyilatkozás szűkebb és tágabb témáját: explicit módon a reggelt („már reggel van”) és közvetve az elmúlást („egy új nap / múljon el, mint a többi”). Az idézet ugyanakkor nem Schiller drámájának szövegéből, hanem az opera librettójából származik, amelyet a zenei szakirodalom az ilyenkor szokásos és szükséges rövidítéseken és összevonásokon túlmutató, „beavatkozó” szövegátalakításként értékel. Másfelől a librettó-részlet e drasztikus szövegmódosítás zenetörténeti körülményei kapcsán is képes evokálni a halál eseményét, mivel a szövegkönyv fő szerzőjét, Joseph Méry-t éppen „a Don Carlos munkája közben érte utol a halál. Helyébe a párizsi Nagyopera titkára, Camille du Locle (1832-1903) lépett.”¹⁵² Továbbá a mottó mint Fülöp király monológiájának részlete a vers beszédműfaját, a monológot is kijelöli (s egyszerre jelzi Petri költői vonzódását a drámához, s egyben azt a felismerését, hogy ő maga képtelen a drámaírásra, mert jó dialógust nem, csak kiváló monológokat tud alkotni).¹⁵³ Harmadrészt mintegy megadja azt a XIX. századi romantikus költészetre jellemző patetikus, gyakran archaizáló hangvételt (lexikai és szintaktikai értelemben egyaránt), amely a *Már reggel van* beszédmodalitását a jelzett sokszólamúság mellett is alapvetően meghatározza. Ismert, hogy ez a fajta fennkölt retorizáltság Petri korábbi köteteitől sem volt idegen (talán az 1981-es *Örökhétfő* kivételével), noha rendszerint a szöveg kisebb szegmenseit vagy részeit uralta, s a nyelvi-modalitásbeli ironiával polifóniába lépve gyakran relativizálódott. Ez utóbbi tendencia a vizsgált mű kapcsán is bizvást érzékelhető,¹⁵⁴ mindazonáltal e szövegben Petrihez mérten is szokatlan módon ez az archaizáló, némileg retorikus, némileg patetikus hangnem dominál.¹⁵⁵

¹⁵¹ ANGALOSI Gergely, *A kocsma, télen = A napsütötte sáv*, szerk. LAKATOS András, Nap, Budapest, 2000, 258–259., illetve 260.

¹⁵² TILL Géza, *Opera*, Zeneműkiadó, Budapest, 1985, 416.

¹⁵³ „Kiderült, hogy nagyon jó monológokat tudok írni, viszont a dialógusok mindig laposra sikeredtek, és a cselekményvezetés nagyon ügyetlen volt.” *A pátosz rejtekutakon lopakodik*. Kérdező: FORGÁCH András = PETRI GYÖRGY *Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 162.

¹⁵⁴ Angyalosi például éppen a pátosz visszavonásaként értelmezi a mottó szövegének második, „A gyertyák tövig égtek le” sorában a „le” igekötőt, mely meglátása szerint valószínűleg az énekelhetőség miatt került a librettóba, ám a versszövegben „pongyolán” hat, „ugyanakkor nagyon fontos elem; rendetlenségével mintegy kilúgozza a pátosz »sterilitását«.” Vö. ANGALOSI, i. m., 259. A magam részéről más véleményen vagyok: a „le” mondatvégződésből mint enyhe stilisztikai megdöccenésből nem az emelkedett megszólalásmód visszavonását, hanem sokkal inkább a *végérvényesség*, a befejezettség, azaz a visszavonhatatlanság nyelvi jelölését olvasom ki (s ez, tekintve az *Amíg lehet* biográfiai meghatározottságát és tematikáját, valamint a vizsgált vers kötetbeli elhelyezkedését, talán nem minősül pusztán befogadói asszociációnak).

¹⁵⁵ A melankolikus pátosz kapcsán érdemes megfontolni Petri szavait: „Ami a melankóliát illeti: nem ellentéte az ironiának, hanem a komplementere. [...] Lényegében a mulandóság felett érzett szomorúság.” PETRI György,

Ugyanakkor a verskompozíció ritmikailag négy versszakra váló része a beszédmodalitás tekintetében el is különbözik egymástól. Míg az első részt, mint jeleztük, idézet volta, illetve az idézet eredete következtében fennkölt és tragikus megszólalásmód jellemzi (ez legerőteljesebben az „Oh, hol vagyok?” kezdésben nyilvánvánul meg), addig a második részben megmarad valami az első egység tragikumából, az emelkedett retorizáltság helyét azonban olyan sajátos „köznapi pátosz” veszi át, amely leginkább Arany János öregkori lírájának megszólalásmódjára emlékeztet. Ez a mindennapok lexikáját és fordulatait (l. „Bizony”, „A sokadik.”) a csöndes, beletörődő tudomásulvétel hangján a halál közelségének tényét és igényét („Semmi jónak / nem kezdete már a reggel. / Jobb volna már / keveredni a röggel”) kijelentő visszafogott lírai hangvétel a versszak második felében felerősödik, s egyre inkább a kései Arany familiárisan választékos nyelvét és témáját látszik idézni: „pedig / nem törekedtem / élni minden áron, / köhécselve, rekedten, / fájó / csontokkal, zsigerekkel.” A kompozíció felől nézve különösen szép és finom megoldás, hogy míg az első részben kibontakozó téma (a reggel és az elmúlás „viszonya”) megmarad, a beszédmód familiáris elmozdulását ugyancsak az első „mottó”-rész befejezése készíti elő az egy kézlegyintéses mozdulatot idéző „múljon el, mint a többi” utolsó sorában.

A harmadik rész a megnyilatkozás témájában látszólag váltást hoz, mely fordulatot maga a versszöveg rögtön és többszörösen explicitté tesz: a halál és a mulandóság tematikája helyébe a versmegnyilatkozás legtranszparensabb szintjén a kártyázás témája lép. Mondhatnánk, itt klasszikus anarratív kitérővel állunk szemben, amelyet például Puskin alkalmazott előszeretettel és mesterfokon az *Anyegin*-ben. Az orosz formalisták, majd pedig Lotman tanulmányai nyomán azonban közismertté vált, hogy az *Anyegin*-beli „kitérők” voltaképp a regénykompozíció inherens, elidegeníthetetlen részeit képezik. A *Már reggel van* esetében hasonló szervezőelvre lehetünk figyelmesek: a második és harmadik szövegegységet a szóválasztás és a beszédmód tekintetében a második rész zárlatának egyszerre a halálra és a kártyajátékra vonatkoztatható főnévi igenévi kitétele köti össze: „Jobb volna már / keveredni a röggel.” (kiem. H. K.) A vers beszédmódja a második részhez hasonlóan megmarad familiárisnak, ám e bensőséges közvetlenség részint a XX. századi költői (l. Kosztolányi kései líráját), részint a kortárs városi-mindennapi nyelvhasználat (pl. „Nahát”, „többek között”, „csapnivaló voltam”, „hülyét”, „pókerfasz”), valamint a mindenkor kártyanyelv, illetve annak modernizált változata („licit”, „ász-full”, „pókerface”) lexikájából épül fel. E beszédmód- és témaváltás tehát nem eredményez radikális fordulatot, inkább csak – zenei nyelven szólva – valamiféle modulációt. A harmadik rész „kitérő” mivoltának látszólagosságát a negyedik szakaszhoz való átkötése is hasonlóképpen érzékelteti: míg a kártya-téma befejezése explicit megjelölést nyer a szakasz végén („Nekem viszont ideje menten / e kártya-metaforából / kikecmeregmem.”), addig a negyedik versegység éppen e szakaszlezáró versmegnyilvánulás ismételt metapoétikus reflexiójával indít, mely önértelmező attitűdöt a kvázi-szótőismétlés abszolút módon nyilvánvalóvá teszi: „Elég toplák toposz.”

S valóban, a kártya-téma csak látszólag tér el a költemény eddigi, „reggel~mulandóság~halál” problematikájától,¹⁵⁶ hiszen a kártya mint szerencsejáték tradicionálisan a sors megjósolásának médiuma, így Petri versében a szükség- és végzetszerűen bekövetkező halál felszíni metaforájaként értelmezhető. Ezt erősítik a (kései) Kosztolányira utaló szófordulatok („nem móríkalok”, „megjátszom magam”, „valami különös

Irónia és melankólia = PETRI GYÖRGY *Munkái IV. Próza, dráma, vers és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 196.

¹⁵⁶ A *reggel*, az *idő* és a *személyes halál*, illetve *meghalás* közötti összekötöttség már korábban is artikulálódik Petri lírájában, legerőteljesebben talán az 1993-as *Sár* kötet *Valószínűleg kora reggel* című verse két versszakának két-két kezdőmondata („Valószínűleg kora reggel / fogok meghalni.”, „Térjünk vissza a gondolatmenethez. / Kora reggel fogok meghalni.”), illetve az idő explicit témáját illetően ugyanitt a második versszak közepén: „Amúgy nem ártana / minden szót / idéző jelbe (vagy *időző* jelbe?) / tenni. [...]” (kiem. az eredetiben)

[kivel is / játszott?] kártyapartiban.”), amelyek nemcsak a játszás, a játék témája révén,¹⁵⁷ hanem a kötetben a *Már reggel vant* megelőző vers, a *Best before end* „az Ismeretlen Úr” tipográfiai kétszeresen is kiemelt jelzős szerkezetének „továbbhallásaként” is idézik a Nyugat költőjének utolsó korszakát (a *Számadás* kötetet), s a „különös kártyapartit” a felsőbb hatalommal folytatott, játéknak „álcázott” küzdelemként interpretálják. A vers harmadik szakasza tehát egyaránt működésbe lépteti a kártya jósló, „programozó”, valamint a játék révén egy konfliktushelyzetet modelláló funkcióját.¹⁵⁸

Azonban nem feledhetjük, hogy Petri versbeszélője saját szavai szerint alkalmatlan a játékra („pókerfasz”), s a szakasz végén deklarativan ki is száll belőle, azaz kilép egy olyan rendszerből, ahol mindenkinek (minden kártyalapnak) csak a többihez viszonyítva van értéke,¹⁵⁹ miközben elutasítja a kártya végzetjós erejét is („ideje... / .../ kikecmeregнем.”). Megjegyzendő, hogy ez utóbbi gesztus harmonizál a szerencsejáték végzetszerű szerepét rendre kifordító, átalakító vagy felülíró irodalmi interpretációkkal (gondoljunk példaként Lermontov *Korunk hőse* regényének *A fatalista* fejezetére, Tolsztoj *Háború és békéjében* Dolohov és Nyikolaj kártyacsatájára és annak vészterhes, ám *be nem következő* következményeire, vagy akár Pizskos Fred és a Zöld Pofa halált jósló kockapartijának kimenetelére Rejtő *Pizskos Fred közbelép...* című regényében, ahol a játék eredményének halál-értelmezését – amelyben mellel a Pizskos Fred elbeszélését hallgató többi szereplő rögtön és egyöntetűen osztozik – a további események teljességgel megcáfolják).

A kártya ugyanakkor nemcsak a „végzet” és a „játék”, de az élet és halál személyes metaforájaként is működik a versben: ezt a „csapnivaló voltam” kifejezés kettős értelmezhetősége nyilvánvalóvá teszi. Másfelől a *pókerface-pókerfasz* annominációja, vagyis a hangzásbeli rokonságon alapuló szójáték a szöveg kínálta *looser* (*lúzer*) jelentésbeli kontrasztját is előhívja a befogadói szövegtudatból, s így módon újfent előkészíti az utolsó szakaszt, mégpedig annak direkt szociális-szociálpolitikai témájában („hajléktalan”).

A negyedik szakaszban visszatér, sőt felerősödik a XIX. századi magyar irodalom hangvétele és szóhasználata, s ezt nem önmagában a *reg’* („És témám különben is a reg’ „) passzív – a XIX. században azonban bizonyos erőfeszítések nyomán időlegesen reaktiválódó – nomenként alkalmazása eredményezi, hanem az olyan, Vörösmarty tragikus beszéd- és látásmódját idéző verssorok, mint az ezt követő versrészlet: „ez a hirtelen téli, / melyben a sok / hajléktalan didereg / ködben, hóban, lucokban, / ki a holnapi reggelt talán nem éri meg”. S bár a további öt sor megnyilatkozásának ironikus modalitása evidensnek mondható („nekem meg nem éri meg, / hogy itten fitogtassam / nem létező szociális érzékemet. / Egy neoliberalisnak ez olyan rosszul áll, / mint a hajléktalanok szénája.”), ez az ironia egyfelől a szociálpolitikai tematika részleges visszavonása miatt, valamint az ezt követő, a verset befejező tizennégy sor egyértelmű, a XIX. századi magyar költészetet idéző lexikájának és patetikus modalitásának eredményeként fel is számolódik a versszövegben.¹⁶⁰ A „jó meleg /

¹⁵⁷ Vö. a Kosztolányiról mint *homo ludens*ről kialakult képpel, valamint Kosztolányi játék-témájú verseivel. Ennek kapcsán lásd: ÉRFALVY Livia, *Az önértelmezés útjai Kosztolányi Dezső A játék című versében; Haláltudat és alkotás. A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegével című versében* = Uő, *Kosztolányi írásművészete*, Iskolakultúra, Veszprém, 2012, 33–52, 105–136.

¹⁵⁸ Vö. Jurij LOTMAN, *A kártya*, ford. SZÖKE Katalin, Holmi, 1997. június, 762.

¹⁵⁹ LOTMAN, i. h.

¹⁶⁰ Talán nem érdektelen itt Petrinek a költői kérdés és a „szociális kérdés” között vont párhuzamára utalnunk, melynek lényege, hogy *ezek nélkül nincs, nem lehetséges gondolkodás*, másfelől azonban kevésbé bizakodhatunk abban, hogy e kérdésekre megfelelő és megoldásteljes választ találhatunk: „Költői kérdések nélkül elhülyülnék. A költői kérdések első látásra amolyan bárdolatlan, naiv, tudatlan fikciók. [...] De olyan is a költői kérdés, mint a szegény rokon. Tényleg olyan lélekemelő a társadalmi egyenlőtlenség elvi posztulátuma? Bele lehet nyugodni abba, hogy az osztálytársadalmi gyarapodás feltétele sokak szegénysége? [...] Ezek a kérdések éppen megválaszolatlanuk miatt termékenyek. Ezek és az ilyenfajta kérdések azok, amiket naponta fel kell tennünk magunknak. [...] Az erkölcsi és szellemi egészség nem állapot, amely egyeseknek megadatik,

kocsmában, hol forralt bor / hevíti véretem” sorok ugyanúgy eszünkbe juttathatják a *A vén cigány* Vörösmartyját,¹⁶¹ mint a „Talán jó majd egy jobb kor” sor a *Szózat* kétféle jövőképét, vagy az „e dermedt sártekén” fordulat Az *emberek* jellegzetes kulminációs versmondátát („Ez örült sár, ez istenarcu lény!”) és a rá rimelő refrént („Nincsen remény!”). Továbbá a „ködben, hóban, lucokban”, az „amely nem ismeri a fagyott sebeket, / a szederjes lila ajkakát, kezeket. / Amelyben az esett / embereket Isten hidege nem veszi meg” sorok szóhasználata és hangneme határozottan a magyar romantika hazafias és szociális szempontból elkötelezett lírájának beszéd- és látásmódját evokálja, míg a költemény befejezése („Fejünk fölött / mint izzó jégdarab / delel a téli Nap.”) a negyedik rész fagy-témájával együtt Madách *Tragédiájának* XIV. színét, az ún. „eszkimó-részt” idézi nemcsak közvetlen motivikájában, amely egyaránt merít a színt „felkonferáló” szerzői utasításból („A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság.”) és a szereplői megszólalásból („LUCIFER: Ottan vagyunk. E vérgolyó napod.”), hanem annak halál-metaforikájában is: „ÁDÁM: Szörnyű világ! Csupán meghalni jó, / Nem sajnálom, amit itt hagyok.”

A domináns és a Petri-vers záró egységének hangvételét döntő módon meghatározó XIX. századi szövegek mellett ugyanakkor mintha egyes XX. századi szerzők fordulatai szintén visszacsengenének a *Már reggel van* negyedik egységében. Így például a „Talán jó majd egy jobb kor” a Radnóti *Töredékének* jól ismert anaforikus versszakkezdését („Oly korban éltem én e földön...”), míg a röviddel ezután még két ízben, a gemináció alakzatában visszatérő *talán* szó (vö. „Talán. Talán nem. Mit tudom én ...”) a kései, a költői biográfia felől nézve halálközeli József Attila-verset, a *Talán eltűnök hirtelen...* kezdetűt is erőteljesen aktivizálhatja a befogadói emlékezetben.

Azt tapasztalhatjuk tehát, hogy az *Amíg lehet* záróverse mind a beszédmód, mind a témaválasztás tekintetében valóban sokszólamú kompozíció, amelynek hangnemei az irodalomtörténeti hatásfolyamat utalásaiként funkcionálnak, vagyis intertextuálisan feltételezettek. Az itt megidézett szövegek és szerzők (Márai, Schiller, Kosztolányi, Arany, József Attila, Radnóti, Vörösmarty, Madách) sora a babitsi *Ősz és tavasz között* alap gondolatának jegyében hat,¹⁶² amennyiben a meghalás örök témájának és tapasztalatának ad hangot, de az „Óh, jaj, meg kell halni, meg kell halni!” ösajnál(tat)ó patetizmusa nélkül. Mi több, ez a strukturált, s a kötet központi halál- és idő-tematikáját sokrétűen megszólaltató szövegkompozíció temporálisan a hajnaltól (illetve ha a kötet megelőző versének „Éjszaka van” befejezését is figyelembe vesszük, az éjjeltől) a nap közepéig, délig ível (l. „delel a téli Nap”), azaz poétikailag felülírja az *élet = nap(pal) ~ halál = éjszaka* elkoptatott, halott metaforapárját, s ezáltal a kötet központi idő-halál problematikájának minden tragizmust meghaladó, már-már tolsztoji értelmezését adja.

A vers szintaktikai és ritmikai szerveződése hasonló belátásoknak ad teret. A négy tematikus-kompozicionális rész a mondatok számának szisztematikus növekedésében is elkülönül egymástól, tehát a szöveg a Petrre olyannyira jellemző narrativizálódás jeleit mutatja. Ez a „történetmondás” azonban – ugyancsak Petri-féle módon – látszólagosnak bizonyul (hiszen miféle történetet tud itt meg az olvasó? Azt, hogy „fájó / csontokkal, zsigerekkel”? vagy hogy a lírai beszélő ügyetlenül kártyázott? vagy hogy együtt érez a hajléktalanokkal?), mert a vers végső soron – Tinyanovval szólva – éppen a tőle idegen anyagon mutatja fel a maga par excellence vers- és líra-mivoltát: az egyetlen témára (*reggel*) való folytonos, de persze többszólamú visszatérést.

másoknak nem, hanem egy lehetőség, amiért kinek-kinek naponta meg kell küzdenie.” PETRI György, *A költői kérdésről* = PETRI GYÖRGY Munkái IV. Próza, dráma, vers és egyebek, i. m., 136–137.

¹⁶¹ Vö. „Mindig így volt e világi élet, / Egyszer fázott, másszor lánggal égett”, illetve „Véred forrjon mint az örvény árja”.

¹⁶² Vö. NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat* = Uő, 11+7 vers, Tankönyvkiadó, Bp., 1984, 189–210.

A szöveg bonyolultnak tűnő ritmikai organizációja ugyanis a „visszahajló” költői kérdés- és gondolatmenetet reprezentálja. Petri szövege verstani értelemben nyilvánvalóan szabadversnek minősül a szakaszok változó terjedelme, s elsősorban a sorok szótagszámának nagyfokú variabilitása miatt, ugyanakkor nem lehet nem észrevenni a jambikus és trochaikus sorok „küzdelmének” az egész versszövegre kiterjedő játékát.¹⁶³ A mottóként szolgáló első rész (a verstani szabályok szerint teljességgel kompatibilisnek minősülő egy anapesztus és egy choriambus kivételével) tökéletesen jambikus volna, ha az utolsó sor kezdő, azaz nyomatékos pozícióban szereplő verslába trocheusként ennek nem mondana ellent. Egy trocheus persze nem másíthatja meg a vers határozottan jambikus lejtésirányát, mindazonáltal bevezet némi ritmikai ambivalenciát, amit a költemény verskompozíciója aztán kiterjeszt, s mintegy ritmikai témává avat. Mindez azért is jelentőségteljes, mivel a versszöveg tematikus aspektusból egy másik, nem a versnyelv, hanem az opera igényeire orientálódó textus részletéből, sőt annak magyar fordításából építi fel magát, azaz a szerzőnek a műfajváltáson túl a (vers)nyelvváltással is számolnia kellett. S hogy itt ugyancsak fölfedezhető egyfajta „strukturális intenció”,¹⁶⁴ azt a versszöveg további ritmikai elemzése igazolhatja.

A szöveg második része négy tisztán jambusi sorral indít, s szinte töretlenül megőrzi ezt a lejtésirányt. Mindazonáltal három érdekességet is felfedezhetünk a ritmus szerveződésében: 1. E versszakban megsokasodnak a choriambusok, ami teljességgel megfelel az e szakaszban megszólaló Arany János-i beszédmódnak: köztudomású, hogy Arany még az ütemhangsúlyos ritmusú elbeszélő költeményeiben is (pl. a *Buda halálában*) előszeretettel élt a choriambussal. Kiemelendő, hogy az első choriambus a „nem törekedtem” jellegzetesen Arany-féle fordulatot szólaltatja meg. 2. Éppen ez a sor vezeti be az első ellentétes, trochaikus lejtésirányú verssort („élni minden áron”), amelynek ritmikai (szintén trochaikus) ikertestvére a szakaszban a „Semmi jónak nem” sor, vagyis megállapíthatjuk, hogy a lejtésirány megfordulása a második szakaszban mindkét alkalommal a *halál* témáját erősíti fel a *reggel* mint az élet folytatódása vagy megújítása témájával szemben. 3. A szakasz utolsó sora harmadfeles anapesztus, ami a maga részéről harmonizál az emelkedő jambusi ritmussal, ugyanakkor végződésében az éppen ellentétes lejtésirányú (s a kötetben verszárlatként sokszor előforduló) adóniszi kólont hangoztatja fel, egyfajta rejtett ritmikai intonációváltást sugallva.

A harmadik szakasz az előzőhöz hasonlóan négy jambikus sorral kezdődik, egyszersmind tökéletes jambusi verssorral végződik. A ritmikai „palettát” itt is tarkítják choriambusok, de már jóval csekélyebb számban a szakasz méretéhez képest (mindössze három fordul elő a huszonkét soros versszakban), ugyanakkor a trochaikus sorok hasonlóan ellenpontoszó szerepet látszanak betölteni, mint az előző versszakban. Az első trochaikus sor a témaváltást jelöli („játszott?” kártyapartiban”), a második a témaváltás szándékoltan félrevezető voltát, vagyis tulajdonképpen azt jelzi, hogy a kártya-téma csak a korábbi „reggel” folytatása. Ezt az intencionált félrevezetést a szóátvágásos enjambement („amiből teljesen explicit- / té vált, hogy minimum ász-fullom van.”), s a rákövetkező sor ritmikai és

¹⁶³ Itt érdekességgként megidézhethetjük Petrinek a szabad versről szóló feljegyzését: „[...] minden szabad vers csak bizonyos poétikai konvencióktól szabad. Whitman pl. szabad a poe-i poétikától – de nem a Bibliáétól! nem a felsorolás mint ismétlés alapvető poétikai elvétől [...]” Petri György, *[Feljegyzések egy nagy spirálfüzetbe]* = *PETRI György költői Munkái IV*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 587. (kiem. az eredetiben)

¹⁶⁴ De Man kifejezése. Vö. „[...] az intencionalitás fogalma természete szerint se nem fizikai, se nem pszichológiai, hanem strukturális, és magában foglalja egy szubjektum aktivitását annak empirikus vonatkozásaitól függetlenül, pontosabban csak annyira, amennyire azok kapcsolatban állnak a struktúra intencionalitásával. A strukturális intencionalitás határozza meg a létrejövő egész összes része közötti viszonyt, ugyanakkor a strukturális tárgy és a struktúrát létrehozó személy lelkiállapota közötti viszony teljesen esetleges.” Paul DE MAN, *Forma és intenció az amerikai új kritikában*, ford. NEMES Péter = Uő, *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 62.

szintaktikai egyezése (vagyis a mondat és a sorvégződés egybeesése) méginkább kiemeli. A szakasz legutolsó trocheusa („hülyének a szerencse nem fogja pártját”) ismét a *kártya~halál metaforát* emeli ki.

A jambus-trocheus kontrapunktikus játéka az utolsó versszakban a legnyilvánvalóbb, ahol a kezdősor hibátlan emelkedő lüktetését a második, deklaratíve is témakijelölő sor („És témám különben is a reg’”) három ereszkedő verslába töri meg drasztikus módon, s folytatja ezt még a következő is („ez a hirtelen téli”). Innentől a verssorok részint jambikusan, vagy jambusos-anapesztikus módon ritmizálhatóak, naggyobbrészt azonban úgy „keveredik” bennük a jambus és a trocheus, hogy az egyes sormértékek megállapíthatatlanok. E ritmikai harcot, amelyet talán nem túlzó módon értelmezünk élet és halál, reggel és éjszaka küzdelmének verses megjelenítéseként, a mű végén meglehetősen világos módon a jambus nyeri meg.

Mindez harmonizálni látszik a versnek az éjszakától/hajnaltól a reggelen át délig (a nap tetőpontjáig) ívelő temporális struktúrájával, ugyanakkor nem állítható, hogy felülírná az élet→halál linearitását; nem írja ugyan felül, mégis ciklizálja azt, mintegy másodlagos jelentésalkotási lehetőséget vezetve be a szövegbe.

S valóban úgy tűnik, a vers éppen a kétféle – a hétköznapi nyelvi gondolkodásban voltaképpen egymást kizáró – jelentésképzés folyamatos és kölcsönös működtetésében érdekelt. A kurzivált első szakasz a reggel, az „új nap” témáját a meleg megvonását és a hideg érzetét jelölő szavakkal exponálja: „A gyertyák tövig égtek le, / a rideg hajnal dereng az ablakon, / már reggel van” (kiem. H. K.). A második versszakban nem szerepelnek hőérzetet kifejező fordulatok, sokkal inkább a fájdalom, a betegség, a halálközelség tematizálódik („köhécselve, rekedten, / fájó / csontokkal, zsigerekkel”), amelyet azonban az olvasó hangulatilag könnyen társíthat a kihülés és a hideg érzetéhez. A harmadik szakasz vége a további „hiányjelölések” után váratlanul – metaforikus módon – bevezeti a hő motívumát, míg az utolsó a hideg és meleg szemantikus mozzanatainak váltakoztatására épül: „ez a hirtelen téli”, „didereg / ködben, hóban, lucsokban” ↔ „jó meleg”, „hol forralt bor / hevíti véretem”; „fagyott sebeket, / a szederjes, lila ajkakát, kezeket”, „Isten hidege nem veszi meg”, „dermedt sártekén”; „mint izzó jégdarab / delel a téli Nap.”¹⁶⁵ S bár szembetűnő a hideg motívumainak dominanciája, a két zárósor az ellentétet még erőteljesebben szólaltatja meg, szembenállásukban mintegy elválaszthatatlanságukat hangsúlyozva a két szoros szintaktikai (jelzős, illetve predikatív) szerkezet révén.

Ez a kettősség ugyanakkor a versszöveg állítása szerinti tulajdon témájában, a *reg-*tőben is benne rejlik. Az utolsó szakasz kezdése a *kártya*-metafora ellenében deklarálja: „És témám különben is a reg’”, a tövégi egyszeres idézőjellel jelölve a szótó passzív mivoltát. Nos, ez a szótó *A magyar nyelv történeti és etimológiai szótárában* négy változatban szerepel. Első előfordulását a nyelvtörténészek a XII. századra datálják, s a későbbi, XIV-XV., illetve XVI. századi megjelenései kapcsán az alábbi jelentéseket tárják fel: ’napfelkelte után; a napszak elején, korán’; ’a hajnalt követő napszak’; ’reggeli’. Látható, hogy a Petri-vers által megidézett *reg-* szóforma nyelvünk archaikusabb (XIV-XVI. századi) állapotában határozószói, főnévi és jelzői jelentésében is funkcionált. Másfelől a nyelvtörténeti kutatás megállapítja, hogy a „szócsalád alapja, a *reg* azonos a *rögtön*, *régen*, *révül* stb. szócsaládnak végső soron ’hő, hevít’ jelentésű, feltehetően nomenverbum jellegű alapszavával”,¹⁶⁶ mely etimológia „rögtön” szembesíti az értelmezőt a témának megtett *reg-* szótó és „reggel-intertextus” szöveggépző mivoltával (l. a versben: „a jó meleg / kocsmában, hol forralt bor / hevíti véretem”). A *reg-* tő második történeti-szemantikai tárházában a reggessel és a regöléssel kapcsolatos jelentéseket találjuk, amelyek a vizsgált Petri-vers modalitására,

¹⁶⁵ E verszárlat intratextuális párját a költői életműben az 1993-as *Sár* kötetnek a hasonlóan élet és halál, pontosabban a személyes meghalás és annak ideje témáját megszólaltató *Most éppen itten* című mű befejezésében lelhetjük meg: „vagy lenni vélek, mint a jégcsapok, / ahogy csöpögve hűtik a Napot.”

¹⁶⁶ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III.* Akadémiai, Budapest, 1976, 363.

narratív jellegére, s nem utolsósorban jövőre irányultságára vonatkozóan minősíthetők megvilágítónak: a tőhöz kapcsolható jelentések a 'mulattató, énekmondó' szemantikai meghatározástól a 'mulatozás', 'varázslat', 'regösének' jelentéseken keresztül az 'elbeszél valamit', 'jövendöl' szemantikai lehetőségeiig ívelnek. E tő eredetét részint hangutánzóknak (eszerint e szavak „eredetileg a mulattatók zajosságára, hangoskodására, kiáltásaira utalhattak”),¹⁶⁷ részint a 'reggel'-t jelentő ősi *reg* alapszó fejleményének tartja a nyelvtörténeti kutatás. E kettőn kívül a továbbiakban még megkülönböztet egy *reg*³- hangutánzó eredetű tövet (l. *rekeg*), melyet 1536-os első előfordulásától kezdve rendszerint a béka brekegésének, a dadogásnak, a rekedt emberi beszédnek, a jajgatásnak a nyelvi jelölőjeként értelmez, s a belőle képzett *regel* (1656) igét a 'kuruttyolás', 'álhírek terjesztése', 'szószátyárkodás' jelentéskörében interpretálja.¹⁶⁸ Nyilvánvaló, hogy a „rekedtes”, egyenetlen beszéd jelentés könnyűszerrel vonatkoztatható a főként a második szakaszban érvényesülő „öreges” megszólalásmódra (különösen, mivel az maga is a rekedtség lét- és megszólalásmódusával látja leírhatónak magát, vö. „köhécselve, rekedten”), s hasonlóan a versbeszéd familiáris-köznapi hangvételére, ritmikai egyenetlenségeire, valamint látszólagos redundanciájára. A 'szószátyárkodás', 'álhírek terjesztése' jelentés pedig Petri verse kapcsán a szöveg önnön beszédmódjának kreált és félrevezető mivoltára való önértelmező metapoétikus utalásként nyújt számunkra interpretatív lehetőséget. Végül a negyedik számon tartott *reg*- tövet az 1413-tól kezdődően textuális előfordulásokat mutató 'távoli múlt', 'régí kor', 'régí, hajdani', illetve 'hosszú idő előtt', 'hosszú idő óta', 'rögtön, rögvest' főnévi, melléknévi és határozószói jelentések felől látja megközelíthetőnek a nyelvtörténeti kutatás, mely szemantikai komplexumot a *Már reggel van* kapcsán bizvást értelmezhetünk az elmúlt és múló idő – a vizsgált költeményben csakúgy, mint az egész kötetben meghatározó – kérdésének versnyelvi-poétikai tematizációjaként, miközben a 'rögtön' témája éppen a szövegben szótóként feltűnő *reg*’-et követi közvetlenül annak hátravetett jelzőjeként („ez a hirtelen téli”). A történeti-etimológiai szótár mindazonáltal e temporalitást jelölő szócsoporthoz is a *reg*- tő 'hő, hevül' alapjelentéséből vezeti le.¹⁶⁹

Láthatjuk tehát, hogy Petri e versszövege minden tekintetben a negyedik szakasz elején explicált *reg*’ szótó körül „forog”: eszerint „választ” magának téma- és modalitásfelvezető intertextust, ez irányítja a versszöveg hideg-meleg motivikáját, ezen keresztül pedig részint a negyedik szakaszban megszólaló szociális témát, részint az élet-halál és mulandóság a másodikban nyíltan, a harmadikban pedig szimbolikus közvetettséggel megszólaló tematikáját. S a töben rejlő jelentéslehetőségek jellemzik a versbeszéd szerveződésének poétikai jellemzőit, az intonációt és a modalitást, a versritmus kiegyensúlyozatlanságait, s nem utolsósorban a versszöveg hangzósságát is.

Ez a szóalak ugyanis sokszorosan átszővi, szinte „megzenésíti” (innen nézve valószínűleg nem véletlen, hogy a mottó éppen egy zenemű szövegkönyvéből származik) a versszöveget. Morfológiai minőségében, vagyis szótóként sem kevésbé szerepel a szövegben: a címen és a címet szó szerint megismétlő első szakaszbeli mondaton kívül („már reggel van”) a második és a negyedik részben is kétszer fordul elő ez a meghatározó szóalak („Bizony már reggel van”, „kezdeté már a reggel”; „Témám különben is a regg”, holnapi reggelt”), versnyelvi-hangtani szerepe azonban ezt sokszorosan meghaladja. Rímként a nem rímes szerkezetű mottószövegben értelemszerűen nem, s a „kitérőnek” tűnő harmadik részben

¹⁶⁷ *Uo.*, 365.

¹⁶⁸ „Hangutánzó eredetű szócsalád. Tagjainak alakja eredetileg kellemetlenül egyenetlen, szaggatott, rekedt hangmegnyilvánulásokat jelenített meg. Lehet, hogy e szavakat származásbeli kapcsolat fűzi a *regös*, *regöl* stb. szavakhoz.” *Uo.*, 369.

¹⁶⁹ „A 'melegedésben, hevülésben' → 'hirtelen, azonnal' jelentésfejlődésre vö. a *hevenyében*, *hevenyészve*, (*azon*) *melegében* kifejezéseket; l. még lat. *in flagranti* 'hirtelen, azonnal' [tkp. 'lángolóban']. [...] A 'reggel' jelentésből kiindulva egy 'korán' közvetítő fokon át fejthetjük meg az 'azonnal'-féle jelentést.” *Uo.*, 456.

sem jelenik meg, a második szakasz végén azonban hat verssort köt össze egy háromszoros félrímes szerkezetben (*zsigerekkel – reggel – röggel*), míg a verszáró negyedik részben szinte „tobzódik”: „*a reg*” – *didereg – nem éri meg – nem éri meg – érzéket – versemet – jó meleg – sebeket – kezeket – nem veszi meg*). Amennyiben pedig nem tekintjük meghatározó elvnek a verstani, azaz a rímelő pozíciót, hanem megelégszünk a paronomasztikus hangismétlődések kimutatásával, még erősebbnek érzékelhetjük e szóforma hangzásbeli jelenlétét és szövegszervező erejét, ami alól ezúttal a szótótól eddig látszólag „elhatárolódó” harmadik szakasz sem tudja immár kivonni magát: 1. rész: **gyertyák, égtek, rideg, dereng, reggel**, 2. szakasz: **reggel, törekedtem, rekedten, zsigerekkel, reggel, röggel**, 3. rész: **elég, pokerface, pókerfasz, kikecmereg nem**, 4. rész: **reg’, hirtelen, didereg, reggelt, éri meg, mégis, éri meg, érzéket, versemet, meleg, véreket, sebeket, szederjes, kezeket, embereket, hidege, nem veszi meg, még, dermedt, sártekén, jégdarab, delel** (az *é* hangot a nyelvtörténeti *reg-rég*, a *k-s* alakváltozatokat a *reg-rekeszt-reked* stb. összefüggés kapcsán léptethetjük be a paronomáziás láncolatba).¹⁷⁰ A *reg-* tő ily módon a versszöveg egész tematikus-poétikai hálóját felöleli: a hőség és hideg ellentétét, a betegség (*rekedten, zsigerekkel*) és a halál témáját, a kártyáét (*pokerface, pókerfasz*), a világ és az emberek iránti elkötelezettség gondolatát (*nem éri meg, érzéket, hidege veszi meg, dermedt sártekén* stb.), a reformkor-madáchi tonalitást (vö. Madách-nál: „Ragyogó regg.”),¹⁷¹ s irányítja a verskompozíciót is, amennyiben például a szótót nivelláló 3. rész éppen az utolsó sorában hangoztatja föl a legtisztább alakban a *reg-* hangsort, ezáltal előkészítve a 4. versszak elejének témabejelentését. S ha mindehhez hozzátesszük, hogy a 4. rész imént bemutatott rím- és hangkapcsolat-sorozatában a *versemet* szóalak is helyet kap, valamint hogy a *reg-* tőnek és hangsornak ez a rendkívül intenzív, szöveg-, kompozíció-, modalitás- és témaszervező *hangzóssága* voltaképpen a történeti tő számos előfordulásához szorosan kapcsolódó ’hangzás, hangutánzás, hangadás’ funkciót és jelentéskört realizálja, akkor aligha lehetnek kétségeink a szöveg nyelvi autopoézise felől.

¹⁷⁰ A *reg-* tő és hangkapcsolat figurációját, s a hozzá kapcsolódó *reggel-halál-hideg/meleg-téli Nap-testi fájdalom* témamotívumokat az 1991-es *Örökhétfő* kötet *Félá- — — —* című verse már meglehetősen koncentrált módon előlegezi meg: „rideg derengés bánt, húzom magam összebb. / Fagyos ragyogás érzik. Az antipóduson / most kél föl a téli Nap.”, „a sötét melegbe”, „Így ragyog be a testi fájdalom”, „— — — hogy azt hiszem, reggel van / már [...]”, „Réges-rég rámviradt”, „még lehet kicsit élni”.

¹⁷¹ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, V. szín, szerzői utasítás.

EXKURZUS I.

Magyar költők ritmus, hangzás és értelem összefüggéséről (Csokonaitól Petriig)

Az irodalom organikus folyamat: egy-egy költői ouvre nem magában álló sziget, hanem inkább az erdei szálfához hasonlítható: az elődök lombjából növekszik, virágzaskor a többi fával hímport cserél, és az utódok táplálkoznak belőle.

(Weöres Sándor: *A vers születése*)¹⁷²

Ének és költészet, zene és vers a költészettörténet kezdete óta szoros, elválaszthatatlan kapcsolatban állnak egymással. A verstankutatók némelyike jogosan hangsúlyozza, hogy a versritmus elsődlegesen az emberi beszéd hangzásvilágában gyökerezik, s annak összetevőivel operál (l. hangmagasság, hangerősség, hanghosszúság, hangminőség, illetve a beszédészület),¹⁷³ ugyanakkor dal(lam) és vers archaikus összefonódásának tényéről aligha szükséges bárkit is meggyőzni. Ismert, hogy történetileg az első verseket az irodalmi kutatás részint a munkadalokban, részint a sámánisztikus „varázskénekekben” azonosítja. S végül is miért kellene szembeállítanunk a két potenciális eredetet, a zenét (éneket) és a beszédet, mikor nagy valószínűséggel az énekekre is a beszéd jól érzékelhetően variábilis dallamíve készítette egykor az embert, s a zenei hangszerek és műfajok is feltehetően az emberi hang/ének mintájára alakultak ki?

Innen nézve célszerű lenne különbséget tennünk az egyes szótagok ritmikai viszonzszerepére összpontosító közelítésmód, és egy a beszédintonációnak (dallamnak) meghatározó szerepet tulajdonító versfelfogás között. Mert az előbbi egy mértékes vers vizsgálata során a ritmust – Lotman szavával – diszkrét egységek sorozataként¹⁷⁴ érti és elemzi, s ily módon markánsan elválasztja az emberi beszéd hangzásvilágától, élő, eleven intonációjától, amelyet mind a köznapi, mind pedig a versbeszédben szükségképpen mint *jelentéset* fogunk fel. Másképpen szólva, minél inkább specifikálja magát egy versritmuselmélet, annál messzebbre kerül attól, amit a költők dallam, ritmus és jelentés egységeként és összhangzásaként értelmeznek.

Csokonai például maga is hangsúlyozza, hogy a „poézisnak minden nemei közül legrégibb és legközönségesebb az énekelhető vagy dallásra alkalmas verselés. Jubáltól fogva, e mai napig, a mellyben ezeket írom, minden időben és minden helyeken éreznek az emberek, indulatba jönnek, azt kiadni igyekeznek, s ha attól szerfelett izgattatnak, danlásra, táncra, mértékbe szedett hathatós beszédekre fakadnak.”¹⁷⁵ E szavaival Csokonai nem csupán dal és vers eredendő egymásra-utaltságát emeli ki, hanem a közös indítást éppen az emberi kifejezésvágy és érzelem-megnyilvánulás, vagyis a *jelentésközvetítés* szükséglete felől indokolja. Az pedig külön érdekességszámba megy, hogy még a *mértékes* és/vagy meggyőzésre irányuló *retorikai* beszédet is eme jelentésközlési „inger” lehetséges

¹⁷² WEÖRES Sándor, *A vers születése* = Uő, *Egybegyűjtött írások I.*, Magvető, Budapest, 1986⁵, 243.

¹⁷³ Vö. például KECSKÉS András, *A vers hangzásvilága*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, 14–25., különösen 2–25.

¹⁷⁴ Vö. Jurij LOTMAN, *Kultúra és szöveg: a gondolkodás generátorai*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 44–56.

¹⁷⁵ CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Anákreoni dalok* = Uő, *Összes költeményei és versfordításai I.*, Unikornis, Budapest, 1993, 136.

következményeként nevezi meg (vö. újfent: „s ha attól szerfelett izgattatnak, danlásra, táncra, mértékbe szedett hathatós beszédekre fakadnak.”, kiem. H. K.).¹⁷⁶

Dallam, ritmus és jelentés szoros összekötöttsége a szerzőnél abban is megnyilvánul,¹⁷⁷ hogy a dalként működő verseknek generikusan két válfaját különíti el, az ódát és a dalt (miközben a műfaji jelölést minősíti „foglatat”-nak, nem pedig a versformát).¹⁷⁸ Tekintve pedig, hogy a műfajok mindig sajátos világszemléletet nyilvánítanak meg, a ritmikai-zenei formától a műfajig jutó Csokonai-gondolatmenet a ritmusnak és a dallamnak világos módon értelemképző szerepet tulajdonít. Különösen nyilvánvaló ez az immár versformaként is stabilizálódó dal- és műfajforma, azaz az anakreoni dal kapcsán. Mint ismert, az anakreoni dal meghatározott, s fölöttébb szigorú sormértékre, a rímtelen negyedfeles jambusra épül, amely legfeljebb egy-egy spondeuszt tűr meg, így szinte tökéletes monoritmikus sorfajtaként viselkedik. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy Csokonai e vers- és műfajformát éppen a jelentésképző jegyek, a tartalom és a modalitás felől igyekezett leírni,¹⁷⁹ miközben, mint költői gyakorlata mutatja, tökéletesen tisztában volt az anakreoni hetes formai követelményeivel. Beszédtárgy, modalitás, versforma és műfaj egységét a – korabeli, részint latin, részint német, s elsősorban XVIII. századi szövegekre jegyzetekben részletesen reflektáló – tudós dolgozat ekképpen summázza:

Ez tehát az Anákreon daljainak belső természetek, és amelly dalokat ilyen lélekkel s ilyen formába öntenek a poéták, azokat anákreontizmusoknak, anákreoni daloknak nevezik.

Azértis aki jó anákreóni dalokat kíván írni, annak nem Anákreont kell fordítani, sem holmi hideg és durva érzéseket az Anákreón mértékére srófolni: hanem az ő tőle kedvelt édes tárgyairól,

¹⁷⁶ Kazinczy egy 1791-es levelében az időmérték betartásának fontosságára szintén az „énekelhetőség” argumentumával hívta fel Édes Gergely figyelmét. Az „énekelhetőség” formula nagy valószínűséggel arra vonatkozik, amit ma az időmértékes versek skandalálásának nevezünk, s méginkább megvilágítja az ének és a – nem magyaros-ütemhangsúlyosként értett – versritmus közötti szoros kapcsolatot. Az sem tekinthető véletlennek, hogy ezután Kazinczy rögtön a vers lehetséges témáira nézvést teszi meg javaslatait: „Ami a dalokat illeti, ahelyett, hogy arról szólnak, hogy azokban nemesak ritmusra vagy úgynevezett kádenciára kell vigyázni, hanem a vers elein és közepin levő szillabák hosszú vagy rövid hangokra is (mert különben énekelni őket nem lehet). Csak azon kérem az urat, hogy ne Gelegenheits-Gedichteket, azaz névnapi mennyegzői etc. poémácskákat, hanem szívnek érzéseit, szerelmet, elcsüggedést, örömet, csintalankodást írjon.” KAZINCZY Ferenc, *Édes Gergelyhez* = Uő, *Válogatott művei*, s. a. r. SZAUDER Józsefné, vál. SZAUDER József, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 256–257.

¹⁷⁷ Versritmus és értelem egymásrautaltságát Csokonainál maga Kazinczy is méltatta: „Az úr versei igen kedvesen folynak, s az ideák nemesek és nem földszínt csúszók. Ez pedig maga is poézist teszen, ha a szavak prózában íródnak is. Hány poétánk van az istenekért! Akiknek minden munkájuk cadentiás próza, és sermo merus! Kérem, közöljön többeket is velem az úr, és engedje meg, hogy a világ elébe én vezessem az urat. *Heliconi Virágimban* szándékozom azt tenni.” KAZINCZY, *Csokonai Mihályhoz* = Uő, i. m., 258.

¹⁷⁸ „Az első esetben, a tárgynak nagy és felséges volta miatt érzéseink erősebbek, gondolatink fentebb járnak, melly miatt a szók és kifejezések hathatós, mérész és vakmerő formát és menetelt vesznek magoknak, és a szerző egész meglelkesedésben áll előttünk: így készül az óda, mely alatt az énekeknek fellengősebb nemét szoktuk érteni. Mikor pedig érzéseink lágyabbak, szelidebbek, nyájassabbak; a tárgy vagy csekélyebb (vagy előttünk csekélyebb) oldaláról vevődik fel; s annál fogva énekünk is és előadásunk módja könnyebb és halkabban folyó; akkor az óda erejét és magosságát el nem érjük, és amit készítünk, annak neve nálunk dal, az idegneknel Lied; Song; Chanson; Canzone vagy Canzonetta. A természet látásából indult örömök, a nyájasságnak, a barátságnak, édes indulatoknak érzése, a társasági élet vidámságának kóstolása, az abból származott játék, enyelegés, jó kedv és felvidulás – ezek a dalnak szokott foglalatjai [...]” CSOKONAI VITÉZ, i. m., 136–137.

¹⁷⁹ „Ezeknek az ő daljainak foglalatjok: a szerelem, a bor, az öröm, a megnyugodt lélek, csendes és szorgalom nélkül való élet, barátság, szépség, tavasz, rózsza, galambok sat. Nincs azokban semmi fajtalanúság, részegítő és lázadó indulat, vastag baromi gyönyörködés: hanem csak nyájas enyelgés, rendkívül való vidámság, lomhaság nélkül való elérzékenyülés, könnyű és szabad epicureizmus. Az Anákreón világában csak a jelenvaló szépet, jót, gyönyörűt keresi az emberi lélek, a fösvényiségtől, nagyravágyástól, haszontalan aggodalmaktól üres lévén, érzi hogy jó az élet, és a halált is csak úgy nézi, mint az örömmek és megelégedésnek utolsó pontját, mellyen meg kell nyűgodni.” CSOKONAI VITÉZ, i. m., 137.

az ő tulajdon könnyűségével, vidám humorával, és kellemetes előadásával, rövid és csinos dalokat szerezni.¹⁸⁰

Berzsenyi a maga 1832-es *Poétai harmonistikájában* az esztétikai („a poétikai szép fő létszerei”) és a poétikai („ezen létszerek szerközetének ismerete”) közelítésmód gyökereként nem utolsósorban Csokonai hatására zene és költészet szoros összefüggését nevezi meg: „mivel a muzsika és poézis oly rokon művészetek, hogy több tekintetben nevezhetjük a poézist lelki muzsikának.”¹⁸¹ A harmónia fogalma kapcsán döntőnek tekinti a „különféleségek” összhangzatát („Minden harmónia különféleséget tesz föl, mert különfélét hoz harmóniába, különféle részeket formál harmóniás egésszé”),¹⁸² s ezt a vershangzásra nézve is artikulálja. Ami pedig számunkra még fontosabb: az antik időmértékes sormértékek és strófaszerkezetek ilyen szempontú, tehát a „különféleségek” felőli méltatása során éppen nem a metrum precizításában, hanem „a különféle hangok lebegései”-ben látja meg a klasszikus mértékes vers esztétikai fölényét a modern rímes-időmértékes szerkezetek fölött.

Érezzük ugyanis, hogy az olyan hangegyezetek vagy rímek, melyek a beszéd különféle részeiből valók, szebbek, mint azok, melyekben ez a különféleség nincs, de érezzük azt is, hogy a rímeknél valami föntebb nemű szép a görög mérték, melyben nem az egész hangok, hanem csak a különféle hangok lebegései egyenlők.¹⁸³

Berzsenyi a harmóniát a mozgás fogalma felől írja le, úgy is mint a világ harmonikus mozgását és mint meghatározott, ugyanakkor szabadságot adó mozgást, mely értelmezés a ritmus (görög *rythmosz*) eredendő jelentéseit szólaltatja meg.¹⁸⁴ Az az eljárása pedig, melynek során a ritmust, elsődlegesen Horatius nyomán az élet, a világ (lásd a *Harmóniás mozgató* című fejezetet, amely egyfajta deista filozófiának ad hangot a harmónia fogalma alapján) és a szeretet meghatározó elveként és „középútjaként” értelmezi, szintén az antik ritmusfogalomban gyökerezik.

Berzsenyi elgondolása a költői nyelvről a német romantika filozófiájának hatását is érezteti, mikor a szerző értelem, érzés és képzelőerő szükségszerű együtt-érvényesülése, illetve horatiusi szóhasználattal „középlete” mellett érvel. Lényeges ugyanakkor, hogy bármiféle beszéd elsődleges feladatának az „értelmességet” jelöli meg, azonban rögtön szét is választja a prózai és a lírai („poétai”) értelmesség mibenlétét és feladatát, természetesen ez utóbbinak adva primátust a „legfőbb értés” hermeneutikai terminusában:

Hogy minden beszédnek fő célja és dísze az értelmesség, azt itt fejtegetnem szükségtelen. De [...] jegyezzük meg itt, hogy a poétai értelmességet a prózáitól meg kell választani. [...]

Ugyanis, míg a próza a gondolatnak minden ágait és mellékideáit fejtegeti és mutogatja, addig a poéta annak csak legfőbb oldalait, s azokat is csak játszva vagy új színekben öltöztetve

¹⁸⁰ CSOKONAI VITÉZ, i. m., 138.

¹⁸¹ BERZSENYI Dániel, *Poétai harmonistika* = *Uő, Művei*, Századvég, Budapest, 1994, 299. Korábbi, 1926-os *A versformákról* című írásában még lakonikusabban fogalmaz: „A vers nem egyéb, mint az ének vagy tánc természetét követő beszédforma [...]” BERZSENYI Dániel, *A versformákról* = *Uő, Művei*, i. m., 238.

¹⁸² BERZSENYI, *Poétai harmonistika*, i. m., 301.

¹⁸³ BERZSENYI, *Poétai harmonistika*, i. m., 301–302.

¹⁸⁴ „Valamint a világ harmóniájának legközönböbber érzéki jelenete és tökélye nem egyéb, mint a világ minden részeinek harmóniás mozgása, aszerint a legközönböbber szép sem egyéb, mint harmóniás mozgású élet vagy lélek, a nem szép pedig mozgatlan vagy harmóniátlan mozgású lélek.” „A harmóniás mozgás meghatározott mozgást tesz föl; ami pedig annyi, mint meghatározott szabadságú mozgás, vagy a mozgás határozottságának és szabadságának harmóniás középlete; s így a szép annyi, mint határozott szabadságú élet, azaz tehát a határozottságnak és szabadságnak harmóniás középlete.” BERZSENYI, i. m., 304., 305. Vö. „A görög [...] (*rythmosz*) szó eredetileg mindenféle rendezett állapotot, irányított mozgást kifejezett: áramlást, hullámozást, mérhető szakaszok egymásutánját, az idő múlását, sőt, emberi életfolyamatot, életutat, életmódot is.” KECSKÉS, i. m., 10.

érinti; [...] a poézis nem arra való, hogy lelkünket miszticizmus ábrándozatiba buktassa; hanem leginkább csak arra, hogy mind értelmünket, mind érzelmünket és képzeletünket oly egyirányú derületbe hozza, *hogy a poétai gondolatot ne csak értsük, hanem egyszersmind érezzük és lássuk, ami pedig annyi, mint a legfőbb értés.* (kiem. H. K.)¹⁸⁵

A harmónia Berzsenyi számára a nyelvhez való, egyszerre *elfogadó és aktív*, alakító viszonyulást jelenti – hasonló gondolkodásmódot egy XX. századi költészetértelmezői irányzat, a „későmodern” szemléletében is felismerhetünk –, mely egyformán fontosnak tekinti a nyelv működésmódjának tiszteletben tartását és a nyelv poétikai célzatú átalakítását.¹⁸⁶ Jelentős továbbá, hogy Berzsenyi – csakúgy, mint előtte Csokonai, s utána Arany, majd Kosztolányi – megkülönbözteti a költői beszéd külső és „belső” aspektusát, s ezen belül is a rendszerint rigid külső szabályként tárgyalt versformák és strófaszerkezetek „belső természetét”:

Kiterjed ezen harmóniázat még a beszéd külhangjaira is, úgyhogy a poéta, valamennyire csak a nyelv természete engedi, a gyengébb érzelmekhez és a szebb tárgyakhoz lágyabb és szebb hangú szavakat válogat, a zordonabb tárgyakhoz pedig keményebb hangúakat. Ami azonban itt csak oly föltétel alatt légyen mondva, hogy a poéta ezt csak annyiban kövesse, amennyiben a beszéd lelkének sérelme nélkül követheti; egyébiránt pedig a külhangnak a belsőt föl ne áldozza.¹⁸⁷

Meg kell azonban jegyezni, hogy ezek nem a versformákról vagynak mondva; hanem azon költészeti formák *belső természetéről*.¹⁸⁸

Ének és versritmus kapcsolatáról Arany – bizonyára Fogarasi 1843-as könyvének hasonló témájú fejezetének hatására – a magyar csárdások és az archaikus gyermekjátékok dallamának vizsgálata nyomán pedig egyenesen azt vélelmezi, hogy a magyar költészet „valaha rím helyett a görögéhez hasonló mértéket használt, melyben choriambus láb volt a túlnyomó”.¹⁸⁹ S még ha ezt a meglátását esetleg kétellyel fogadnánk is, a magyar ütemhangsúlyos ritmus zenei és értelmi elrendeződéséről írott gondolatai aligha cáfolhatóak,¹⁹⁰ mi több, ezek képezik majd a XX. század elején a Horváth János-féle, s ugyanúgy a jóval későbbi hazai strukturalista verselméleti rendszereknek az alapját. Kiemelendő, hogy az ütemhangsúlyos ritmus elnevezése közvetve Aranytól származik, aki deklarált módon a zenéből vette át az ütem kifejezést, mégpedig azt jelzendő, hogy a magyar hangsúlyos verselésben nem elégséges, ha a ritmikai csoportok szóhatárokon végződnek, hanem elengedhetetlenül szükséges, hogy e csoportok *értelmileg is egy összetartozó egységet alkossanak*, mert csak így lehet a külső felosztás belsőleg is tökéletes:

Hogy eddig azt, a mit közönségesen sormetszetnek (caesura) vagy illetőleg verslábnek (pes) hívunk, a zenétől kölcsönözött *ütem* (tactus) szóval fejeztem ki, nem ok nélkül történt. Azt akarnám ugyanis ez által folyvást éreztetni, hogy nem elég a verssort, úgynevezett lábak és metszetek szerint, külsőleg feltagolni, azaz nem elég, hogy bizonyos helyeken végződjék a szó, hanem szükséges, hogy e külső felosztásnak megfelelően a benső: hogy a mondatnak (s így a

¹⁸⁵ BERZSENYI, *Poétai harmonistika*, i. m., 335.

¹⁸⁶ „[...] a költész lélek [...] képi egyrészről a nyelvet minden lehető módon; másrészről pedig szintúgy minden lehető módon azon van, hogy annak természetességét meg ne rontsa [...]” BERZSENYI, *Uo.*

¹⁸⁷ BERZSENYI, *Poétai harmonistika*, i. m., 335–336.

¹⁸⁸ BERZSENYI, *Poétai harmonistika*, i. m., 337. (kiem. H. K.)

¹⁸⁹ ARANY János, *Valami az asszonánról* = *Uő, Összes Művei X. (Prózai Művek I.)*, szerk. KERESZTURY Dezső, Akadémiai, Budapest, 1962, 214.

¹⁹⁰ Vö. például: „Régi jó verselőinket semmi se vezette ímez alakításban, mint a népi dallamok és daloknak öntudatlanul bennök zengő rhythmusa, hogy botlottak nem egyszer, természetes. De így is a rhythmus fényoldala verselésőknek, azt felfogva, érezve, hajlandó az olvasó megbocsátni a még lábra alig kapott rímek silányságát.” ARANY János, *A magyar nemzeti vers-idomról* = *Uő, Összes Művei X., i. m.*, 231.

gondolatnak is) azon részei csoportuljanak egy ütembe, egy, a sormetszet által elkülönített ízbe, melyek egymással legszorosab kapcsolatban vannak, mert csak így lesz tökéletes a rhythmus. Márpedig a mondatban azon szótag, melynek hangját felmondás közben, kissé fölebb emeljük s ezért hangsúlyosnak szoktuk nevezni, uralkodik azon szók fölött, melyek hozzá a legszorosabban tartoznak: ha tehát a sormetszet határai közé egy hangsúlyos szótag s az alárendelt hangsúlytalanok esnek, úgy a részarányos felosztás *bensőleg* is tökéletes.

Ily módon bármely költeményt próbára téve, azon eredményhez fogunk jutni, hogy ott van a legjobb rhythmus, hol a hangsúlyos szótagok kellő párhuzamossággal vannak elhelyezve; másképp, hiába van meg a külső metszet, mindig hiányzani érzünk valamit.¹⁹¹

Az a gondolat, miszerint a ritmus csak külső megjelenése egy sajátos értelmi („benső”) tagolásnak, többször hangot kap *A magyar nemzeti vers-idomról* című Arany-írásban. Így például a tanulmány kezdetére visszatekintő, s a kiinduló okokat összefoglaló VI. fejezetben:

De nekem a magyar rhythmus *benső* tulajdoninak vizsgálásán kellett kezdenem; föl kelle mutatnom, hogy a kötött beszéd már elemeiben a prózának ellentéte; figyelmeznem a gondolat részarányos feltagolására, mely egyszersmind a mondatban hangsúlyos csoportokat képez: úgy térnem aztán ama belső felosztásnak *külsőképen* megfelelő átszegelésre, mely a caesurák vagy, (a mi nálunk csaknem egyjelentésű), verslábak által történik.¹⁹²

E megközelítésben értelmezi, s részletesen elemzi is Arany a magyar ritmusban megjelenő különféle időmértékes verslábakat és kólonokat – mai verstani szóhasználatlalt azt mondhatnánk, azokat a szimultán szöveghelyeket, ahol az ütemhangsúlyos ritmus végig, míg az időmértékes csak a szöveg bizonyos helyein érvényesül, s amit a XX. századi verselméleti kutatás Ady költészetének novumaként ismert föl –, számos nép- és műköltészeti példát hozva a hangsúlyos verselés időmértékes „felhangjaira”. Méginkább érdekes, hogy Arany e szisztematizáltan kifejtett példákat (melyek a verslábaknak és kólonoknak a Csokonaitól eredő neveit az ugyanarra az időmértékes formációra vonatkozó antik megnevezések előtt említik)¹⁹³ olyannyira zenei mintára írja le, hogy az egyes verslábak és kólonok zenei konfigurációját kottaszerűen is megadja, mindig az A alaphangon tüntetve föl az adott versláb partitúra-jelölését.¹⁹⁴

Külön jelentőséggel bír, hogy Arany általában a versritmus, főképpen pedig a magyar hangsúlyos verselés esetében elutasítja a szoros, metrumhű verselés módot mint unalmast és monotont, s mint olyant, ami a változatosság elvén alapuló „magyar rhythmus”-tól alapvetően idegen, teret nyitva ezáltal a ritmuseltérés szemantikai értelmezésének.

Egyébiránt nem félek kimondani, hogy csak az imént tárgyalt ütemzésére a soroknak jóval többet tartok, mint arra, hogy minden ütem szigorú, határozott, merev mértékkel birjon, s éppen ma ohajtom, hogy a magyar dal oly állandó, megkövült formába szoríttassék, minő például a Sappho vagy Alcaeus után nevezett mérték. Mert egy az, hogy a rím és gyakori metszet által

¹⁹¹ ARANY János, *A magyar nemzeti vers-idomról*, i. m., 228–229. Ugyanezt a gondolatot e művében Arany máshol is kifejti: „Éppen a magyar rhythmus követeli, hogy a verssor ön hosszúsága s a bennlevő hangsúlyos tagok szerint, bizonyos *ízekre* osztassék, miknek zenében az ütem felel meg.” *Uo.*, 235.

¹⁹² *Uo.*, 244–245.

¹⁹³ Például „*Lengedi* (– ∪ ∪, Dactylus)” *Uo.*, 246.

¹⁹⁴ Hozzátehetjük, a zenei elv túlzott érvényesítése itt bizonyos zavart is okoz, például a felütés kérdése kapcsán, ami olyan ellentétes lejtésirányú időmértékes verslábak elkülönítését bizonytalanítja el, mint a daktilus és az anapestus. Ismert, hogy Arany egyik saját versének, a *Szondi két apródjának* a versmértékét is daktilusnak minősítette, vélhetőleg épp a zenei „felütés” elmélete okán. Vö. JELENITS István, *Metrika és jelentés a Szondi két apródjában* = *Szondi két apródja [A tizenkét legszebb magyar vers 3.]*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 203–210. Mai verstani értékelésünk szerint azonban a ballada anapestusokban íródott. Vö. például HORVÁTH Kornélia, *A kettősség retorikája. (Arany János: Szondi két apródja) = Szondi két apródja [A tizenkét legszebb magyar vers 3.]*, i. m., 189–202., különösen: 195–199.

megkötött nyelv nem is birna már ily feszes nyűgöt; más az, hogy egy tulszabályos idom végre is egyhangu lenne, holott éppen e változatosság teszi fő jellemét a magyar rhythmusnak.¹⁹⁵

Egy a magyar költőknek a versritmusról vallott nézeteit áttekintő írásban, legyen az mégoly vázlatos, nem hagyhatjuk említést nélkül Kosztolányit, aki költészetelemző esszéiben a ritmus kapcsán rendszerint és legfőképpen a versszöveg hangzóssága és az egyes hangzók fontossága, illetve ezzel szoros összefüggésben a *rím* nyelvi-szemantikai jelentése mellett érvelt. Lényeges, hogy Kosztolányi mindig hangsúlyozza a vers aprólékos, a hangok szintjéig alábocsátkozó értelmezésének szükségességét, a „versidom” felőli közelítést, ami lehetővé teszi a versről való jelentésalkotást:

Végre a vers is olyan szerves valami, mint akármelyik élőlény. Ilyenkor csak az a föladatunk, hogy eljussunk a vers legkisebb egységéig, a vers atomjaiig és molekuláiig, a hangzókig és betűkig s amikor a titok küszöbére érkezünk és az elemzés lehetősége megszűnik, áhítatos álmélkodással álljunk meg. Inkább bizakodunk a versidomban, melyet legalább érzékelünk s általa következtethetünk a lélekre, anélkül, hogy folytonosan a lélekről papolnánk, mint a kuruzslók.¹⁹⁶

Kosztolányi számára a rím a vers olyan konstituens, értelemadó része, amely adott esetben éppen hiányával vesz részt kimagasló módon a szöveg értelemképzésében. Rövid rímelemzései során a szerző érdekes módon meglehetősen sokat hivatkozik Petőfi lírájára:

A rím sohase pipere, mely elhagyható a versből és hozzátehető a vershez. Ha rímtelen valamilyen vers, akkor szükségszerűen rímtelen. Ha rímes, akkor szükségszerűen rímes. Nem tudom elképzelni, hogy Vörösmarty költeményét, az *Előszót*, valaki rímekkel ékesítse, vagy hogy Petőfi *Szeptember végén* című versét rímtelenítse, anélkül, hogy a költemények egész belső szerkezetét, mondanivalóját is meg ne változtatná, teljesen meg ne hamisítaná. [...]

Aki nagy költő, az mindig nagy formaművész is. A kettő nem járhat külön. [...]

Emlékezet!
Te összetört hajónk deszkaszála,
Mit hullám s szél vizsálja
A tengerpartra vet...–

Az egyedül – árván! – álló első szótag átöleli (a b b a) az utolsó, ezzel az egytagú és reám megdöbbenően ható rímmel: *vet*, mely úgy hever a vers végén, mint a hajóroncs. Azt érzem, valaminek vége, s a két sor közt sziszeg (*deszkaszála, szél vizsálja*) a tenger.¹⁹⁷

A rímben egyetlen hang is meghatározó szemantikai következményekkel járhat Kosztolányi szerint:

Majd elragadja tőlem
A már adott reményt
Majd, amidőn elillant,
Távolból visszacsillant
Még egy csalóka fényt.

Elillant, visszacsillant – ez az a rím, melyet megvizsgálók. Miért oly szép, miért oly tündéri? Két ige rímel egymással. Egy régi – s merőben félreértett – szabály szerint nyelvünkben ige igével,

¹⁹⁵ *Uo.*, 244–245.

¹⁹⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Petőfi Sándor = Lenni, vagy nem lenni*, s. a. r. Illyés Gyula (hasonmás kiadás), Kairosz, h. n., é. n., 222.

¹⁹⁷ KOSZTOLÁNYI, *A magyar rím = Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 419–420., 421., 422.

főnév főnévvel nemigen rímelhet, legalábbis együtthatásuk nem kellemes, nem meglepő. Olcsó. Hogy mennyire nem igaz ez, nemcsak minden más nyelv gyakorlata és hagyománya bizonyítja, hanem a magyar példák száza és ezre is. Arany János e rímpárja között két megállapítás fut párhuzamosan. A remény *elillant* és *visszacsillant*, egy és ugyanabban az alakban van, s mindkettőhöz a múlt idő *t*-je járul. Valóban mondjuk is: a remény *elillant*, és azután, később egyszer még *visszacsillant* felénk. De itt nem erő van szó. Ez a *t* betű, mely ennek a rímnek tengelye, csak a fülünknek zeng azonosan. Értelmünknek másképp zeng. Az *elillant* *t* betűje a múlt idő jele, a *visszacsillant* *t* betűje pedig egy régi, ma már forgalomban se levő műveltető (causativ) igeképző, mely a bennható (intransitiv) igéből átható (transitiv) igét formál. Valami *visszacsillan*: de valamit *visszacsillani* nem lehet. Ellenben valaki valamit *visszacsillant* (*visszacsillanthat* egy fényt, egy emléket, egy reményt).¹⁹⁸

Kosztolányi a versritmus/versforma és jelentés viszonyát nem dichotómiában, hanem olyan kölcsönkapcsolatban gondolja el, amelyben éppen a versszöveg hangzásbeli-ritmikai szerveződése viszi az irányító szerepet:

A vers tárgya egyáltalán nem azonos magával a verssel. Mihelyt egy hangzót elmozdítunk a helyéről, már más lesz, nem kicsit más, hanem egészen más, a bűvös kártyavár összeomlik. Az eszme nem számít. Newtonnak, Keplernek „eredeti” gondolatai voltak. Az alkotó költők eredetisége kizárólag a belső formában gyökeredzik. Ha bármely halhatatlan versüket az értelem nyelvére fordítanók, kiderülne, hogy alapja egy ezerszer megírt, elcsépelet „gondolat”. Épp ezért nincs is tartalma. Logikailag minden vers „tartalmatlan” [...] ¹⁹⁹

Egy másik költőnk, a Kosztolányi által már fiatal poétaként is nagyra értékelt Weöres zene és vers potenciális összefüggésének gondolatára azzal válaszolt, hogy a próza és a vers is „egy keverék-művészetből származik: az énekből, zene és beszéd keverékéből.”²⁰⁰

„[...] ha valamely népnél a zene, esetlegessége helyett kezd motívumokká sűrűsödni, kötötté válni: már nem minden szöveg énekelhető; az ének ütemes kötöttségbe rántja az énekelt szöveget is; az a szöveg pedig, mely elsősorban világos gondolatközlés céljára való, kénytelen függetlenedni a dallamtól, a számára felesleges és gátló kötöttségtől. Így született a dalolt vers és a dalolatlan próza.”²⁰¹

Weöres, akárcsak József Attila, a ritmusnak a megnyilatkozás értelmével gyakorta szembefeszülő értelemképző szerepét hangsúlyozza:

Bizonyos, hogy a ritmus és rím gátlólag feszül a tartalom ellen; mennél több határozott gondolatot, előre kitervelt mondanivalót akarunk beleépíteni a versbe, annál erősebben érezzük a közegellenállást. De ez az ellenállás nem annyira akadék, mint inkább segítség: a ritmus arányosítja és tömörebbé préseli a szöveget, egyensúlyozza a mondatokat; a rím pedig gyakran rávezet ötletekre, melyek egyébként nem villannának fel bennünk. Vagyis a forma valósággal munkatársa a költőnek.²⁰²

¹⁹⁸ KOSZTOLÁNYI, *A rím elemzése = Nyelv és lélek, i. m.*, 474. Kosztolányi ezen megállapításai egybehangzanak Lotman verselméleti könyvének a rímre vonatkozó meglátásaival: „[...] a rím zenei hangzása nemcsak a szó fonetikájának, hanem jelentésének is függvénye. [...] „a rím meghatározását [...] következőképpen fogalmazhatnánk meg: a rím szavak vagy szótagok fonetikai egybevágósága bizonyos ritmikai egységhez képest kitüntetett helyzetben, amely értelmi inkongruenciával (egybe nem eséssel) jár együtt.” Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 135. Továbbá vö. még ugyancsak Kosztolányitól: „Az, hogy két merőben mást jelentő szó a külső idomában egyezik egymással, s hangzása révén testvérré válik, ami annak előtte idegen volt, biztató és bátorító jel [...], hogy a héj mögött talán [...] az egymással ellentétesnek tetsző fogalmak is rokonok [...]” KOSZTOLÁNYI, *A rím bölcsellete = Nyelv és lélek*, 472.

¹⁹⁹ Kosztolányi, *Ábécé a versről és költőről = Nyelv és lélek, i. m.*, 433.

²⁰⁰ WEÖRES Sándor: *A vers születése (Meditáció és vallomás) = Egybegyűjtött írások I.*, Budapest, Magvető, 1986, 225.

²⁰¹ Uo.

²⁰² Uo, 227. Weöres versforma- és ritmusfelfogásáról lásd még: S. BÉRES Bernadett, *A költő munkatársa: a forma. Weöres Sándor versszemléletéről*, Mester és Tanítvány, 2005. április (6. szám), 162–166.

Ismeretes, s a munka címe is világosan állítja, hogy Weöres disszertációja, *A vers születése* nem a mindenkori verses lírai költemény befogadását, hanem annak keletkezési lehetőségeit járja körül, ám számunkra ezzel összefüggésben is jelentősek a szöveg keletkezésére vonatkozó kitételei, mint például a következő: „Egy-egy motívum már a jelentkezésekor szorosan egybeforr a versformával és kifejezésmóddal, épp ezért előre megfogalmazott próza-vázlat verssé alakítása alig lehetséges.”²⁰³ A vers hangzásbeli-ritmikai indíttatása melletti argumentumként pedig Weöres nem utolsósorban Aranyt idézi, az eszméről, s annak hangzásbeli eredőjéről szóló elmélkedésében:

„[...] Mikor a dalló neki kezd: »Káka tövén költ a rucza«, akkor még nehezen van egyebe a pusztá érzelmenél, eszmeiség [vagyis: gondolat, H. K.] nélkül, melyet dallamos szavakba, s egy az érzéki szemlélet köréből – találomra előrántott – képbe önt s ez első sor, mi egybefüggésben sincs a majdan kifejlő eszmével, ez ridegen marad. Mikor a másik sort hozzárímlí: »Jó földben terem a búza« – akkor sincs még eszméje az érzelmez, de e sor már még sem marad oly ridegen, mint az első, mert hozzá kötheti a terem szóhoz megszületett gondolatját: »De a hol a hű lány terem, Azt a helyet nem ismerem.« –

„Az eszme genezise hát, úgy sejtem, művelt lyricusnál is ez, csak a velebánás, a procedura különböző, több félék levén az utóbbinak eszközei, mint a természet naiv gyermekének. Én csekély tapasztalásom legalább ezt látszik igazolni. Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, a melyek dallamát hódta már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna – úgy hogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat.”²⁰⁴

Nem hagyhatjuk említés nélkül József Attila verstani, illetve ritmikai jellegű megszólalásait sem, amelyek bár rövid terjedelműek, de minden alkalommal a ritmus interpretatív megközelítéséről árulkodnak, s ritmus és értelem kölcsönös egymásra-utaltságát hangoztatják:

A magyar vers ma kétféle: 1. hangsúlyos; 2. időmértékes. Igen ám, de miben különbözik egymástól a kétféle verselés? Hiszen a hangsúlyos versben is van időmérték, amely *lényegesen* befolyásolja a vers zeneiségét; de az időmértékes versben is érvényesül – zenei módon – a hangsúly. Versünk *valódi* zenéjét *minden esetben* a kettő ölelkezése teszi.

*

Akik ezt tagadják, azok magát a verset tagadják meg, vagyis azt állítják, hogy a vers zene, – nem pedig értelmes zenei szöveg. Ezek a legjobban teszik, ha a versben fogalmi értelmet nem keresnek.²⁰⁵

Másik híres, sokat idézett meglátása nem a szoros értelemben vett versritmus mibenlétére vonatkozik, hanem általában a ritmus funkcióját értelmezi a művészetben, s ezt kettős módon határozza meg: egyfelől a ritmust mint értelmi feszültségkeltést, mint a szöveg közlő mivoltával ellentétes értelem exponálásaként értelmezi, ugyanakkor éppen a ritmusban fedezi föl azt az egységteremtő energiát, amely egységet vagy egészlegességet meglátása szerint egyetlen műalkotás sem nélkülözhet.

[...] a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniok, *mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról*, – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, *mert különben a ritmus*

²⁰³ WEÖRES Sándor: *A vers születése (Meditáció és vallomás)*, i. m., (kiemelések Weöres Sándortól), 251.

²⁰⁴ *Uo.*, 234–235.

²⁰⁵ JÓZSEF Attila, *Kisebb töredékek, feljegyzések* = József Attila Művei, II, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 349. Mint azt Fejtő Ferenc visszaemlékezéséből tudjuk, József Attila verstani kézikönyvet szándékozott készíteni a tágabb olvasókörzönység, valamint a kezdő költők számára, s már meg is állapodott egy kiadóval, de az rövid időn belül tönkrement, így a költő nem folytatta megkezdett munkáját. Sík Sándor pedig arról számol be, hogy József Attila doktori disszertációját is verstani kérdésekről tervezte megírni. Vö. FEJTŐ Ferenc, *József Attila költészete* (1936) = *Borkóstoló. Irodalmi tanulmányok*, Belvárosi, Budapest, 1996, 73., illetve SÍK Sándor, *József Attila Isten-élménye = Kettős végtelen. Sík Sándor válogatott munkái 1–2.*, Ecclesia, Budapest, 1969, 332–333.

*nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges. Már pedig minden eddigi tételünk értelmében szükséges, hogy a műben több dolog alkotson egyetlen egészet. De szükséges ez azért is, mert a valóságnak egyszerű egységekre való bontása fikciókhoz vezet, a szemléletet, amelynek jegye a folytonosság, szépszerével megöli és az elmét a formális ismétlés taposómalmába fogja. Az összetett egész azonban megadja a szemléletnek s az elmének egyaránt, ami az övé, azaz hogy csak az ad róla: a folytonosság fejében ritmust, emennek minőségre szülő ellentétet.*²⁰⁶

Tanulmányunk vége felé, ámbár a témát távolról sem kimerítve, Nemes Nagy Ágnes híres verstani írásaira hivatkozunk. Említhetjük itt *Verstani veszekedések* című esszéjét, amely Arany *Keveháza* című hosszabb epikus költeményének ritmusa kapcsán egy Vas Istvánnal folytatott vitáról, s annak továbbgondolásáról számol be, s amely végkövetkeztetésében a konkrét versritmus rétegzettségét és dinamikus természetét állapítja meg, illetve a szerzői tudattól és intenciótól részben függetlennedni képes erő működését látja meg benne:

[...] itt, a *Keveháza* esetében rejtettebben *angolos* forma, angol-skót középmetszetes, négyes jambus befolyásolta verselésének második ritmusvonulatát. A középmetszet ezek szerint nem véletlenül, de nem a magyaros ritmus, nem az ősi nyolcas titkos hangsúlyozása céljából került bele a hún históriába, mert akkor Arany nem tagadta volna. Ugyan miért kellett volna tagadnia? Hányszor, de hányszor megtette más versében ugyanezt, tüntetően fűzve össze mértéket hangsúllyal. Itt azonban – úgy látszik – nem kétszeres, hanem háromszoros ritmusréteggel kell számolnunk: egy tudatos magyar jambusréteggel; egy többé-kevésbé tudatos, angolos, középmetszetes jambusréteggel; és végül egy nem-tudatos, hangsúlyos-magyar réteggel. A két első réteg dupla pólyája – kivételes esetként – elfedte vagy hátrább szorította a költő tudatában a harmadikat.²⁰⁷

Másik, számunkra kiemelkedően fontos verstani írásában Nemes Nagy Csokonai ismert szimultán ritmusú versét, a *Tartózkodó kérelem* címűt (melyről egyébként József Attila is készített egy rövid elemzést)²⁰⁸ vizsgálja kifejezetten szövegbelső, poétikai, s azon belül is szigorúan verstani érvek mentén. Értelmezésében a versszöveg keletkezéstörténete egy nyelvi-ritmikai alakulás-folyamatként jelenik meg, amelynek a költő legalább annyira alá van vetve, mint amennyire írja a szöveget. Ezt sugallja Nemes Nagy többször megismételt szófordulata, ami a versírás bizonyos kulcsfontosságú helyeit „kegyelmi pillanatnak” nevezi. Ilyen kegyelmi pillanat az első sor vagy sorpár megalkotása, ami hangsúlyozottan nem akaratlagos cselekményként megy végbe a költő részéről, hanem egyfajta adománynak kell felfognunk azt, hogy a sorpár a költő eszébe ötlött. Ugyanilyen kegyelmi mozzanat a *tüze bánt* sorvégre a pazar, mégis egyszerű, szemantikailag a témához illő, szokatlanságával mégis izgalmas feszültséget keltő *tulipánt* rím. A harmadik és legutolsó ihletett pillanat akkor érkezik, mikor a költő az immár kész szerkezetű versszakot („A hatalmas szerelemnek / megemésztő tüze bánt. / / tulipánt.”) az értelem-összefüggéseknek megfelelő szavakkal kívánja kitölteni, s így befejezni. S itt lép be az okfejtésbe a vershangzás: Nemes Nagy szerint ilyenkor a szerző többször félhangosan elmormolja magában az eddig megírt versszöveget, s Csokonai ekkor hallhatta meg a soraiban, a szerzői részről akaratlanul felcsendülő antik kólont, a *ionicus a minore* szabályos (a páros sorokban egy szótaggal rövidebb, tehát csonka) érvényesülését. Nemes Nagy a harmadik sor ütemhangsúlyos metszetének eltűnésével, majd a metszetnek a költemény további két versszakának egy sor (a második versszak első sora) híján mindenütti hiányával meggyőzően érvel a versszöveg ritmikai váltásának ténye mellett – vagyis hogy az első versszak harmadik sorától kezdve a vers fokozatosan átvált a magyaros ütemhangsúlyos

²⁰⁶ JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus = Költészet és nemzet*, Bethlen Gábor, Budapest, 1989, 41. (kiem. H.K.)

²⁰⁷ NEMES NAGY Ágnes, *Verstani veszekedések = Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 305.

²⁰⁸ JÓZSEF Attila, *Ütem és fogalom = József Attila Művei II.*, i. m., 345–347.

rimusból, melynek eredeti szándékát önmagában a rímes forma is jelzi, antik időmértékes verselésbe –, s ezáltal közvetve a versszöveg/versforma mint olyan folyamatszerűségét, dinamikus ön-alakító, azaz önreflexív természetét tárja fel elemzésében.²⁰⁹

Lezárásként Petri néhány ide tartozó gondolatát elevenítjük fel. Petri maga is foglalkozott dallam, ritmus és szöveg kapcsolatával egy Balassi-verset elemző interjújában, ahol a kérdéskört történeti vetületben tárgyalja, kiemelve, hogy a romantika utáni költészettől kezdve megfordul dallam/zene és vers kapcsolata: addig sokszor egy ismert dallamra, nótára, azaz annak ritmusára írtak a költők verseket, s a költeményeket gyakorta zenei kísérettel adták elő. A romantika után azonban megindul „egy ellenkező irányú folyamat: már nem a közismert dallamra és ritmusra írnak verset, hanem a vershez keresik a neki megfelelő (mű)zenei formát, azaz megzenésítik.”²¹⁰ Petri maga sem zárkózik el attól, hogy egy népszerű dal formájára írjon verset – noha, mint megjegyzi, eddigi gyakorlatában (az interjú 1999 közepén készült) ilyen még nem fordult elő, de – semmi „elvi kifogása” nincs ellene. Fontosabb azonban, hogy arra a kérdésre, miszerint a ritmus gyakran előbb van meg a költőben, mint a vers, Petri határozott igennel válaszol, s ezt ekként fejt ki: „Igen, az emberben gyakran előbb alakul ki valamilyen hallatos szerkezet, és a szöveg aztán tartalmilag már ehhez igazodik. Velem is előfordult, hogy eszembe jutott egy ritmusképlet minden szöveg nélkül vagy valamilyen vakszöveggel, és aztán arra a vázra aggattam a szavakat. Megszövegesítettem a zenét.”²¹¹

Babits egyik költeménye kapcsán pedig az antik versforma funkcionalitásáról és normatív erejéről beszél Petri: „Az antik forma mindenekelőtt valami normativitást jelent önmagában, és itt az igazságról van szó, nagy morális ítélkezésről. Ehhez kell az antik forma normatív ereje. Továbbá a forma fegyelmezi és ellenpontoszza a barbár és brutális tartalmat. Szavatolja, hogy aki a versben beszél, az észnél van, és átgondoltan mondja mindazt a rémséget, amit mond.”²¹²

Végezetül Petrinek a rímmel, az enjambement-nal és a szabadverssel kapcsolatos három meglátást idézném. Mint azt leszögezi a *Magyarázatok M. számára* kötethez írott „magyarázataiban”, Petri a rím lényegét a szemantikailag és grammatikailag is elkülönülő szavak hangzásbeli összecsengésében fedezi föl, akárcsak Lotman az egyik híres verselméleti munkájában. Lotman meghatározásában: „a rím szavak vagy szótagok fonetikai egybevágósága bizonyos ritmikai egységhez képest kitüntetett helyzetben, amely értelmi inkongruenciával (egybe nem eséssel) jár együtt.”²¹³ Petri megfogalmazásában a rím „az egymástól tartalmilag és grammatikailag is idegen motívumok egybecsengése”.²¹⁴ Az enjambement szemantikai funkciójáról pedig a következőképpen ír Petri a saját, *Demi sec* című versének két sora kapcsán: „Az enjambement miatt a sor kicsengése egészen fenyegető, nevezetesen, hogy nem lehet élni, de utána grammatikusan szorosan kapcsolódik a »másképpen, mint«, innentől kezdve arról van szó, hogy mégiscsak lehet élni. Egyébként ebben a versben jöttem rá, hogy egy poétikai fogásnak, mint egy sorátvetés, szemantikai jelentősége van. Az ilyen enjambement-ok akkor igazán erősek, ha az előző sor grammatikailag befejezettnek látszik, és aztán a meglepetés az, hogy az adverbium szorosan köti a folytatáshoz.”²¹⁵

²⁰⁹ NEMES NAGY Ágnes, *Valódi tulipánt = Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 149–155.

²¹⁰ PETRI György, „Jó szakember hírében állt.” *Balassi Bálint Egy katonaének című verséről*, Kérdezők: KISBALI László, MINK András = PETRI György *Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 361.

²¹¹ „Jó szakember hírében állt.”, i. m., 362.

²¹² *A néma Petőfi. Babits Mihály Május huszonhárom Rákospalotán című verséről*, Kérdezők: KISBALI László, MINK András In: PETRI György *Munkái III.*, i. m., 353

²¹³ Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, i. m., 135.

²¹⁴ PETRI György, *[Magyarázatok P. M. számára]*, In PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 628.

²¹⁵ PETRI György, *[Magyarázatok P. M. számára]*, i. m., 626.

S amit a szabad versről mond, abból Petrinek a metrumhoz és a versritmushoz való, „elkülönöződő”, ritmikai szempontból mégis „követő” költői természete és hajlama bízást kiolvasható: „A szabad vers akusztikai struktúráját tekintve csak annyiban különbözik a kötött formájú verstől, hogy míg az utóbbi ismert és előre adott mintákat követ, az előbbi csak hozzátétőlegesen adott »poétikai terv«-hez igazodik. Mondjuk, valahogy olyasformán, hogy legyen a vers daktilikus lüktetésű, közepesen hosszú sorokkal, időnként fátyolos rímekkel (asszonáncokkal).”²¹⁶

²¹⁶ „Gondolta a fene” – Charles Baudelaire: A leves és a felhők = PETRI György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek, i. m., 216.

8. Versritmus és szövegtradíció (*Egy őszi levélre*)

„Szörnyű vendégszöveg reng
araszos vállamon [...]”
(Petri György: *Őszi nagytakarítás*)

Egy őszi levélre

Zörögve, veckelődve
honnan hová törekszel –
mintha egy üvegpatkány
vonná vemhes, törékeny
hasát az úton át, te,
kallódó levélasszony?

Amennyiben ennek az 1974-es *Körülírt zuhanás* című Petri-kötetben megjelent szövegnek az interpretációját a versritmus felől kezdjük meg, azt mondhatjuk, a vers ritmikája teret ad egy szimultán olvasatnak, noha ritmus és szintaxis többrétű ellentmondása miatt a 3 || 4 és 4 || 3 osztású sorokat variáló ütemhangsúly valójában csak kevésbé érzékelhető (ezt példázza a határozó és a cselekvés sorrendjének megfordítása és két sorba „rendezése”, s közben a grammatikai alany hiánya [1-2. sor], a predikatív szerkezet enjambement-ja [3-4. sor], a minőségjelzős szintagma széttörése [4-5. sor], s végül a megszólítás performatív alakzatának elválasztása magától a megszólítottól [5-6. sor]). Az ütemhatár ugyanakkor fölöttébb problematikusnak mutatkozik a 4. sorban, ahol a megelőző 1., illetve 3. sor a 3 || 4-es tagolás elvárására készíti elő az olvasót, miközben a verssort önmagában és a szóhatárok figyelembevételével vizsgálva a 4 || 3-as osztás tűnik „helyénvalónak”. Az ütemezés nehézségeit, s még inkább magát a hangsúlyos ritmikai szerveződést azonban elrejtí a befogadó elől az a jambikus ritmus, amely nemcsak viszonylag „metrumkövető módon” szól, hanem egyenesen egy antik sorfajtában, nevezetesen anakreoni hetesben szerveződik meg.

Ez a metrum a tájékozott olvasóban bizonyos témaköröket idézhet föl, melyeket az antikvitas költői sokszor e sorfajtában „verseltek meg”. A jelentésadás e lehetőségei közül Petri szövege egyeseket nem, másokat azonban részlegesen megalapoz: így nyilvánvaló, hogy az *Egy őszi levélre* nem közelíthető meg a bordal műfaji kategóriája felől, s az élet örömeit dicsérő éneknek sem minősíthető. Amennyiben a verset például Csokonai Anakreon-jellemzése felől olvassuk, az *Egy őszi levélre* mértékválasztása egyenesen provokatívnak mutatkozik: „Ezeknek az ő [t.i. Anakreon] daljainak foglalatjok: a szerelem, a bor, az öröm, a megnyugodt lélek, csendes és szorgalom nélkül való élet, barátság, szépség, tavasz, rózsa, galambok sat[öbbi]”. „Azértis aki jó anakreoni dalokat kíván írni, annak nem Anákreont kell fordítani, sem holmi hideg és durva érzéseket az Anákreon mértékére srófolni: hanem az ő tőle kedvelt édes tárgyakról, az ő tulajdon könnyűségével, vidám humorával, és kellemetes előadásával, rövid és csinos dalokat szerezni.”²¹⁷ Ugyanakkor az anakreoni hetesben megszólaló versek másik nagy témája, az öregség, a mulandóság feletti kesergés már nem teljesen idegen Petri versétől: noha a kesergés intonációs indexei nyilvánvalóan hiányoznak a

²¹⁷ CSOKONAI VITÉZ Mihály *Költeményei és versfordításai*, I-II., szerk. és az utószót írta SZILÁGYI Ferenc, Unikornis, Budapest, 1993, I., 137, 138.

szövegből, az ősz témája, a „veckelődés”, a törekenység, vonszolódás és kallódás, s végül – jóval drasztikusabb módon – a patkány potenciális értelemkontextusai éppen a mulandóság és az elmúlás szemantikájában érintkezhetnek. Másfelől a termékenység paradox motívumai zoológiai jellegükkel („patkány”, „vemhes”) és a terméketlenség jegyeivel való szembeállítottságukban („üveg ↔ patkány”, „zörögve” ↔ „vemhes”) az irónia nyelvi trópusát hozzák létre, amely nem hagyja ott a nyomát a versbeszéd modalitásában. Hasonló nyelvi működést leplez le a vegetatív létezést névleg a humán szférával összekapcsoló aposztrophé alakzata („te, / [...] levélasszony”), ahol az irónia retorikai „munkája” a verset az anakreoni dalok tradicionális szerelem-témájának áttételes kifordításaként is olvashatóvá teszi. Vagyis a szöveg, megnyilatkozásának elsődleges témáját tekintve egyszerre írható le az életre hívott metrum egyik klasszikus témája és a hozzá kapcsolódó intonációs lehetőség (bor, szerelem mint az élet öröme) teljes elutasításaként, másfelől a sokrétű tematikus hagyomány és diszpozíció (szerelem, mulandóság, az élet vége) részleges megidézéseként.

Ezek után a ritmus eltéréseit szükséges szemügyre vennünk. Eltekintve attól a magyar nyelv kezdő szóhangsúlyának erejével magyarázható tényről, hogy a sorok első szótagja néhány esetben hosszú, minek következtében első verslábként a 2., 4. és 6. sorban jambus helyett spondeus szerepel – ez mellesleg Csokonai *Anakreoni dalaiban* sem ismeretlen jelenség –, két szöveghelyen fedezhető fel a ritmus látványos megfordulása: a 3. sor első négy szótagjában („*mintha egy ü-*”), valamint az utolsó sorban („*kallódó levél-*”, kiem. H. K.). A monoritmikus jambikus sorfajta felbukkanó trocheus kétségtelenül olyan jelenség, amelyet a hagyományos metrika durva szabálytalanságnak minősít. Ugy tűnik azonban, ez a merev beállítás a korábbi évszázadok költészetére nézvést sem érvényesíthető bizonyos korlátozások nélkül, a modernség magyar líráját illetően pedig különösképpen felülvizsgálatra szorul; nem utolsósorban olyan alkotó esetében, mint Petri, akinek versei a magyar költészeti tradícióval igencsak sokrétű és reflexív viszonyt mutatnak. A vers első és kettős ritmustörése ugyanis rögtön a szöveg tropológijára irányítja a figyelmet, amennyiben az addig látszólag egyenes, referencializálható kérdés után bevezeti a „*mintha*” világát, egy három soron át a verszáró megszólításig ívelő hasonlatot. A *mintha*-szerkezet ritmikai kiemelkedését fölerősíti az interpositio, a kérdésbe ékelt alárendelt tagmondat szintaktikai alakzata, valamint ennek tipográfiai jelölése (a második sor mondását felfüggesztő gondolatjel). A kettős anaklázis második tagja a hasonlaton belül az egyedi szóalkotásként értékelhető *üvegpatkány* metaforát szólaltatja meg, ami a szöveg olyan, egyszerre autoreflexív és az olvasó felé irányuló felszólító gesztusaként értelmezhető, amely a fikcionális tropológiába való átlépés eseményére, illetve a befogadó vonatkozásában e határátlépés szükségességére figyelmeztet. A versben „a beépített »valós« világ mintegy zárójelbe kerül, annak jeleként, hogy nem adott, pusztán úgy kell értenünk, *mintha* adott volna. Fikcionalitásának önfeltárása során a fikcionális szöveg egy fontos sajátossága kerül fölszínre: a szöveg a benne újraszervezett világ egészét »mintha« konstrukcióvá változtatja.”²¹⁸ Látható, hogy az *Egy őszi levélre* ritmikai váltása ezáltal retorikai alakzatként működik, amely a verset a szöveg státusára vonatkozóan kezdi újraolvasztani.

A versritmus második megfordulása az utolsó sor *levélasszony* szavában egyszerre emeli ki az összetétel előtagját és a vers másik megnevezés-metaforáját. A *levél* kitüntetett szerepére a cím e szavának egyedüli szövegbeli ismétlődése, illetőleg a cím és a szöveg közötti sajátos ritmikai eltérés felől nyílik rálátás, amennyiben a cím az anakreoni jambus helyett spondeus és ionicus a minore ritmikai hangzaskapcsolatából épül föl, miközben egyfajta hexameter-végződésnek is olvasható, mivel utolsó öt szótagja a kimondáskor világosan percepiálható módon hangoztatja föl az adoniszti kólont. Cím és vers ritmikai feszültsége értelmezhető a címben jelölt „őszi levél” denotatív jelentése nyelvi-tropológiai átalakulásának

²¹⁸ Wolfgang ISER, *Fikcióképző aktusok* = Uő, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 34. (Kiem. az eredetiben.)

(„levélasszony”) versnyelvi jeleként, másfelől azonban cím és szöveg dinamikus egymásrataltságát is megvilágítja, amennyiben a *levél* szemantikai mozgásának ritmikai színrevitele minden esetben antik sorfajták és kólonok révén megy végbe.

A *levélasszony* megnevezés diszkurzív súlyát a szövegben nem elsősorban verszáró pozíciója, mint inkább a vers második sorában megszakított kérdés késleltetett, a megszólításban realizálódó befejezése („honnan hová törekszel – [...] kallódó levélasszony?”) jelzi. Mivel pedig a versszöveg szintaktikailag egyetlen mondatból épül fel, a *levél(asszony)* a vers olyan önértelmező trópusaként mutatkozik meg, amely a fikció nyelvi önfeltárásának aktusán keresztülmenve valami önmagán túlira mutat. Ez az imaginatív és természete szerint meghatározhatatlan „jelölt”, amely egyben végképp világossá teszi azt, hogy a „szövegben ábrázolt valóság nem a valóság ábrázolását szolgálja”,²¹⁹ nem pusztán a paradox összetétel szövegi előkészítésében nyeri el versbeli „legitimációját” (lásd a termékenység vs. terméketlenség női jegyeit), hanem a ritmustörés révén a vershangzás folytonosságából kiemelkedő előtag nyelvi (nyelvtörténeti) kontextusai felől is. A *levél* alapszava nagy valószínűséggel abba „a kiterjedt hangfestő szócsaládba tartozik, amelynek a *lebeg~leveg, levegő, lebben*, illetőleg *libeg, libben, lippen* és *lobog, lobban* is tagjai.” Amennyiben pedig számot vetünk a nyelvtörténeti kutatásban kidolgozott szemantikai magyarázattal, mely szerint az „elnevezés alapja, hogy a növényi levél kisebb légmozgásra is könnyen meglegben”,²²⁰ könnyen beláthatóvá válik, hogy a vers a címben jelölt, valamint a ritmikailag, szintaktikailag és kompozicionálisan is kiemelt *levél* szóalak történeti szemantikai potenciálját hívja elő közvetlen témájában, mikor *levél, levegő* és *légmozgás* nyelvi kapcsolódását *sajátos lírai mikrotörténet*té textualizálja.²²¹ Mindez az elvileg referencializálható, „valóságként” értelmezhető kiinduló vagy alaptéma eredendő és visszavonhatatlan nyelviségére, illetve nyelvi-poétikai (re)interpretációjára figyelmeztet. Vagyis a „valóság” világából a nyelvi fikció vagy a „költői valóság” világába nem a „mintha”-szerkezet beköszöntével lép át szöveg és olvasó, hanem a szöveg kezdetétől egy nyelvileg létrejövő (fikciós vagy költői) világban mozog: a „mintha” és az azt követő két paradox metafora pusztán e tény reflektálására szólít fel.

A szélben sodródó levél lírai „mikrotörténetének” nyelviesülése – ami egyben a *Körülírt zuhanás* kötet cím autoreflexív parafrázisaként is működik – azonban nemcsak ritmikai és történeti szemantikai úton zajlik, hanem a vers artikulált hangzásában is végbemegy. A címtől kezdve a szöveg végéig egyetlen kivétellel minden sor – némelyik többszörösen – felcsendíti a vers költői alaptémájaként figurálódó *levél* szó hangsorának egy részletét a jellegzetes -v-mássalhangzóval együtt (*levélre*; zörögve, veckelődve; hová törekszel; üvegpatkány; vonná vemhes; *levélasszony*). Az artikulált hangzás ilyenén metaforizálódása kölcsönös motivációs viszonyba lép az alap szó-téma ritmikai kiemeltségével és a vers eleji innovatív költői szóalkotással („veckelődve”). A *lev-* hangsor figuralitása különösen szembeötlő az *Ave atque vale* ciklus lineáris olvasatakor, hiszen a következő vers (*Mint levetett*) címében és azzal megegyező kezdősorában a paronomázia alakzata révén ugyanezt a kvázi-tövet ismétli kétszer: „Mint levetett”, „Mint levetett cipő szaga” (kiem. H. K.). Ezek után nem minősül megalapozatlannak a feltevés, hogy a vizsgált fonikus metafora az *Ave atque vale* (kiem. tölem, H.K.) paratextussal is kölcsönös interpretatív viszonyba lép, egyfelől a cikluscím hangásszerkezete kapcsán, másfelől a búcsúzás témája révén, illetve a köszönés és elbúcsúzás megfeleltetésében asszociált szemantikájának köszönhetően (mulandóság, „terméketlenség”),

²¹⁹ Uo., 35.

²²⁰ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I-III., főszerk. BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest, 1967, 1970, 1976, II., 702. (*A továbbiakban TESz.*)

²²¹ Egy ilyenfajta narrativitás, amint erre részben a recepció is rámutatott, távolról sem idegen Petri költészetétől. Vö. CSÜRÖS Miklós, *Petri György: Körülírt zuhanás = A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, vál., szerk., összeáll. LAKATOS András, Nap, Budapest, 2000, 102.

harmadrészt pedig az *atque* kötőszó és a vers „mintha”-konstrukciója közötti koincidencia eredményeként a versszöveggel olyan párbeszédet létesít, mely nem a pusztaság, üres hangzás alakzataként, hanem szemantikailag motivált hangzó dialógusként szólal meg.

A versszövegre nézve a *lev-* hangsor tropológus rekurrenciája a fent mondottak nyomán a *levél* szó (jelentés)történetének *versnyelvi* átalakításaként és egyfajta hangtani reflexiójaként értelmezhető. Hasonló hangzásmetaforizáció érvényesül, bár a konzonáns akusztikai habitusa okán talán kevésbé érzékelhető módon, a *mintha* utótagjának fonikus szerkezetét meghatározó *h-* hangzó esetében, amely ötszörös visszatérésében (*honnán hová; mintha; vemhes; hasát*) a költői nyelvi fikció sajátos fonetikai-tropológiai metanyelveként működik. Mindez onnan is belátható, hogy a versbeli „mintha” vezeti be azt a – ritmikailag, mint jeleztük, szintén kiemelt – *üvegpatkány* metaforát, mely többértű intertextuális (irodalomtörténeti) kapcsolódásaival a *levél* hangkép-trópusának további szemantikai mozgását is lehetővé teszi.

A meglepő *üvegpatkány* szóalak előtagja révén, valamint az összetétel váratlanságával Pilinszky *Introitus*ának híres „üvegtengerét”, s azon keresztül a *Jelenések könyvét* invokálja. Az *üvegtenger*, mely Isten dicsőségének és hatalmának kontextusában jelenik meg, láthatóan már a bibliai szövegben is trópusként szerveződik, ahogy ezt a „mintha”-konstrukció és a hasonlítás, illetve a látomás megnevezésének bizonytalansága is jelzi a *Jelenések* elbeszélőjénél: „A királyi szék előtt mintegy üvegtenger volt, kristályhoz hasonló...”, valamint „egy üvegtenger-félét láttam, ami tűzzel volt vegyítve.” (Jel 4, 6; 15, 2). A trópus szemantikai meghatározó(hat)atlanságának e nyilvánvaló jelei Pilinszky szövegéből eltűnnek, mi több, az *Introitus* a trópus képi aspektusának szintaktikai és akusztikai kiterjesztésével („Végigkocog az üvegtengeren”) mintha szándékosan referencializálni igyekezne ezt az összetételében referencializálhatatlan kifejezést. Az *Egy őszi levélre* ezzel részben ellentétesen visszaállítja a hasonlító szerkezetet („mintha egy üvegpatkány”), miközben megváltoztatja a metaforikus szóösszetétel második tagját. Az átalakítás eredményeképpen az empirikus „valóság” felől elvileg ugyan beazonosítható megnevezés jön létre (gondoljunk az üvegből készült, enyhén giccses apró állatfigurákra), ám a referencializálás lehetőségét épp az ugyanerre a valóságra vonatkozó empirikus tapasztalatunk vonja kétségbe (az ilyen dísz tárgyak az embernek kedves, szép vagy egzotikus állatokat ábrázolnak). A Pilinszky-intertextus a „levélasszony” bibliai értelmezhetőségét is felveti: a *Jelenések* három asszony-trópusa közül²²² a Szűzanya szimbólumaként megjelenő vajúdo asszony (Jel 12, 1–6; 13–17) lehet Petri „levélasszonyának” távoli bibliai „előképe”. Nyilvánvaló azonban szimbólum és történet nyelvi átminősítése Petri versében, ahol a megszólított „levélasszony” meg van fosztva a dicsőség bibliai jegyeitől (nap, hold, csillagok, sasszárnyak), helyette a „kallódás” motívuma a romantikában gyökerező perdita-toposzt látszik előhívni. Ezt erősíti Petrinél az a modalitásbeli váltás, amely a termékenység jegyeinek megőrzése mellett (vö. a patkány rendkívüli szaporaságával) az élő és élettelen ironikus összevonásával (üvegpatkány), valamint a következetes zoomorfizáció (patkány, vemhes), illetve vegetalizáció (levélasszony) révén a bibliai történet bizonyosságát és diadalát (ahol az asszony „fiúgyermeket szült, aki *vasvesszővel fogja kormányozni az összes nemzetet*”)²²³ a vég nélküli viselőség és a kontingencia állapotába fordítja át. Amennyiben pedig a versbeli „üvegpatkányt” a *Jelenések* sárkányának groteszk parafrázisaként olvassuk, akkor abban mint a „levélasszony” megnevezésében a bibliai oppozíció két pólusának összevonását és lefokozását is megláthatjuk.

Az *Introitus*, amely a *Jelenések* 5. fejezetének sajátos lírai transzkripciójaként olvasható, nem tárgyalja az Asszony és a sátni küzdelmét, hanem kizárólag a könyv megnyitásának

²²² Lásd még a parázna Babilont reprezentáló fenevadon ülő asszony, illetve az Új Jeruzsálem mint menyasszony leírását. Jel 17, 1–18, 8; illetve 21, 2, 9.

²²³ Jel 12, 5. (Kiemelés az eredetiben.)

lehetőségére és végrehajtójára koncentrálni. Pilinszky lírai történetének „hőseivel” (a könyv és a bárány) Petri versében a levélasszony és az üvegpatkány lép ironikus párbeszédbe, miközben a szöveg egyéb pontokon is reflektál az *Introitus*ra. A kérdésfelvetés és a vele járó kérdő intonáció ugyanis mindkét esetben radikális módon transzponálja a bibliai szöveg értelmezhetőségét, míg azonban Pilinszky-nél a kérdés egy kiterjesztett és hangsúlyosan meghatározatlan alanya irányul (a *Ki* névmás hétszer fordul elő kérdő funkcióban, s egyszer vonatkozó névmásként a Pilinszky-versben), addig Petrinél egy azonosíthatatlan dehumanizált lényre vonatkozik és a megszólítás explicit alakzatával társul („te”). Az *Egy őszi levélre* a szótó kétszeres annominatív figurációjával („honnan hová *törekszel*”, „vonná vemhes, *törékeny* / hasát...””) továbbá megidézi az *Introitus* meghatározó kezdő metaforáját („Ki szegi meg a *töretlen időt?*”).²²⁴ a szótó variálása, illetve a belőle képzett alakok világosan jelzik az *Introitus* tömörszerű, időtlen temporalitásának destrukcióját a Petri-versben, mely destrukció a Pilinszky-vers felől olvasva paradox módon a könyv megnyitásának aktusaként interpretálódik. Másrészt az *Egy őszi levélre* a *törekszel* és a *törékeny* szóalakokban a törés ellentétes irányultságait egyként társítja a versbeli megszólítottéhoz: az üvegpatkány eszerint egyszerre cselekvője és elszenvedője is a törésnek. Ez pedig a Pilinszky-művel létesített történeti szövegkapcsolat fényében a költő-előd beszédmódjához való viszonyulás önreflexív trópusaként az új szenzibilitás és a posztmodern költői megszólalás sajátosságát regisztrálja Petri versében.

Az *üvegpatkány* metaforáján keresztül megidézett Pilinszky-vers szövege azonban az *Egy őszi levélre* másik meghatározó szó-trópusán is átszüremkedik. A könyvre vonatkozó metonímiák és metaforák az *Introitus*ban („*Lapozza fel*”, „emelve és ledöntve *lapjait*”, „a csukott könyv *leveles* sűrűjében”)²²⁵ eléggé világos módon aktivizálják a *levél* szó ‘papír, lap, könyv lapja’ jelentéseit, melyek a szövegek között létesülő kapcsolat révén dialogikusan közvetítődnek Petri szövegébe. Az intertextualitás mediális technikája transzparenssé teszi a Petri-vers címének figuralitását, amennyiben azt nem pusztán a tradicionális lírai témamegjelölés retorikai alakzataként (vö. például Vörösmarty: *Egy képszoorra*), s ennek megfelelően egyfajta paratextuális inskripcióként, hanem a levélírás „most-történő” kontextusbeli szituáltságaként is dinamizálja. Az *Egy őszi levélre* ennek révén ismét reflektálja *levél* szavunk szemantikai szerkezetének történeti alakulásfolyamatát (‘növényi levél’ → ‘papírlap, írott levél’).²²⁶ Másfelől a *levél* írással kapcsolatos nyelv- és költészettörténeti (intertextuális) jelentéseinek játékba lépése a versbeli aposztrophikus beszédaktust az írástaktus kontextusában kezdi olvastatni, és a viselőség/terméketlenség témáját a költői alkotás trópusaként figurálja.

A *levél* mint a szöveg önértelmező trópusa Petrinél nem egyedülálló metafora: elegendő itt az ugyanezen *Körülírt zuhanás* kötetet követező, *Szükségmegoldás* ciklusára, s abban is a recepció által gyakran emlegetett *Egy versküldemény mellé* című versre gondolnunk. Ez a szöveg a „verset” nemcsak címében minősíti közvetve levélnek, hanem a *lélek* érzelmes metaforikus azonosítója helyett a költői szöveghez a materialitást és az ebből következő tárgyyszerű jelleget hangsúlyozó *levélnehezék* megnevezést társítja („Lelked tehát ne töltsd beléjük. A lélek / ragadós nyomot hágy a terítőn. / De levélnehezéknek megteszik. S öblükben tarthatsz / hegedűgyantát, tértivevényt, tejfogat.”). Innen nézve a levélnehezék az *Egy őszi levélre* üvegpatkányának egyik (referencializáló) értelmezési lehetőségeként is működik. Úgy tűnik másfelől, az *Egy versküldemény mellé* kiinduló kérdésfelvetésünk szempontjából is meghatározó jelentőségű, amennyiben a versekbe beépítendő „hiba” ironikus-ars poétikus

²²⁴ Kiemelések tőlem, H.K.

²²⁵ Kiemelések tőlem, H.K.

²²⁶ „A növényi levél nevének a ‘papírlap, írott levél’ fogalom jelölésére való felhasználása tárgytörténeti okokból alakult ki még az ókori görögben és latinban, a többi európai nyelvben ezeknek a mintájára fejlődött a falevél neve több jelentésűvé.” TESz, II., 762–763.

költői témáját explicálja [„Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz.”]. A Petri-recepció ezt a deklarált „hiba-poétikát” a *Körülírt zuhanás* kötet, tágabban pedig az egész életmű meghatározó poétikai alakító elveként értelmezi.²²⁷ Ez az „apró megdöccenés, szándékolt erőltettség, hirtelen hangváltás, oda nem illés”,²²⁸ mint láttuk, az *Egy őszi levélre* ritmikájában is működik, méghozzá olyannyira megkomponált módon, hogy megnöveli és az olvasói reflexió tárgyává teszi a szöveg két központi metaforájának jelentésképző mechanizmusát. Vagyis a ritmikai eltérések hatóereje jóval nagyobb mértékű annál, mint amit Petri egyik ironikus-szerény megnyilatkozása rögzít: „Mivel a verseket elsősorban olvassák az emberek, ezek az apró megdöccenések arra jók, hogy ne aludják el közben az olvasó.”²²⁹ A megdöccenés, mint arra igyekeztünk rámutatni, e vers szövegét a szintaxis, az aposztrophé alakzata felől, valamint a lexika olyan egyedi szóalkotásaiban is szervezi, mint az *üvegpatkány* vagy a *veckelődvé* szófordulatok. Innen nézve a levél mikrotörténetének módusát jelölő verskezdés és a hapax legomenon („Zörögve, *veckelődvé*”)²³⁰ a szövegbe beépített meghökkentés önreflexív, szignál-értékű megnyilvánulásaként is olvasható.

A *levél* mint a lírai műalkotás önértelmező trópusa Petri versében éppen nyelvi figuralitásában mozgósít egy XIX. századi pretextust: a *Letésem a lantot* hat versszakon keresztül ismétlődő refrénjének meghatározó ríme ugyanez a szó, amely ezúttal azonban látszólag múlt idejű igei jelentésében dominálja a versszöveget („Hová lettél, hová levél / Oh lelkem ifjúsága!”). Az igeforma ismétlésének a geminációban rendre bekövetkező alaktani módosulása (*lettél* → *levél*) azonban az igei jelentés felől a főnévi felé mozdítja el a refrénsorból kibomló értelemképzési lehetőségeket, másfelől pedig a jelenlétet és a jövő potenciáját implikáló v-töves alakváltozattal (vö. *levő* mint ‘létező’ és mint ‘leendő’) felülírja és sokirányúvá teszi az első szóalakban (*lettél*) sugalmazott végleges és visszafordíthatatlan temporális rendet. Arany verse persze nem mulasztja el a *levél* grammatikailag divergens homonim szóformáinak rímeltetését, amire kiemelt szöveghelyen, a központi negyedik versszakban, a két keresztírím rím első tagjának erőteljes ritmikai gyengítésével, vagyis félrímmé tételével kerít sort:

Zengettük a jövő reményit,
Elsírtuk a múlt panaszát;
Dicsőség fényével öveztük
Körül a nemzetet, hazát:
Minden dalunk friss zöld levél
Gyanánt vegyült koszorujába.
Hová lettél, hová levél
Oh lelkem ifjúsága!

E ritmikai-textuális formáció eredményeképp a növényi „friss zöld” levél a „dicsőséges” költői dal, a közösségi értelemben is produktív alkotói aktivitás explicit metaforájaként jelenik meg, miközben igei rímpárja és hangzástmetaforája a költői tevékenység temporalizálásával nemcsak relativizálja, hanem végérvényesen elveszettnek is minősíti annak lehetőségét (amint ez a vers végén módosult formában visszatérő refrénben explicálódik is: „Oda vagy, érzem, oda vagy / Oh lelkem ifjúsága!”). Az egész vers tropológiai rendszerét ez a kettősség szervezi, amely az *élő fa ~ bokor ~ rét virága ~ ág ~*

²²⁷ Vö. pl. KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998, 89.

²²⁸ RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet. Petri György lírája* = *Uő, Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető, Budapest, 1988, 143–144.

²²⁹ *Beszélgetések Petri Györgggyel*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 164.

²³⁰ Kiemelések tőlem, H.K.

babér, illetve a *reves fa ~ virágos szemfedél ~ fonnyadó virág ~ kihaló törzsök* kétoldalú metaforikus struktúrájában a szociálisan is produktív („külső”) költészet lehetőségét a lélek („belső”) „ifjúságával” igyekszik azonosítani. A mulandóság és a költői terméketlenség témája párhuzamot teremt Arany és Petri verse között (noha a két szöveg az alkotói produktivitás lehetetlenségét más körülményekkel „magyarázza”), miközben a költői aktus visszavonásának gesztusát paradox módon mindkét esetben éppen a versszöveg létrejötte, illetve megléte, kötetben való megjelenése cáfolja. Arany verse, amely a címével nyilvánvalóan felszabadítja ezt a jelentéstani oppozíciót – címe szerint a vers arról szól, hogy a költő nem ír többé verset –, a végén bizonyos mértékig reflektál erre a világos ellentmondásra („Ha a fa élte megszakad / Egy percig éli túl virága.”). Ám a gesztus, az elhatározás visszavonhatatlanságát éppen a végérvényes ítéletnek szánt megváltozott refrén kérdőjelezi meg az „érzem” ugyancsak bizonytalan és ellenőrizhetetlen igazságtartalmú modifikátorával („Odavagy, *érzem*, odavagy / Oh lelkem ifjúsága!” – kiem. H.K.). A fenomenológiai és a nyelvi téma eme kettőssége Aranynál meglehetősen hasonlít Petri versének szövegmozgására, s nagyfokú rokonságot mutat e retorikai mechanizmusnak az (írói) termékenység vs. terméketlenség problematikája felől kirajzolható játékterét illetően.

A Petri-szöveg „arculatadó” patkány-metaforája a híres kései József Attila-költemény – (*Ős patkány terjeszt kórt...*) – központi paratextuális trópusa számára is újszerű interpretációs horizontot nyit meg. A József Attila-versben „meg nem gondolt gondolat”-ként meghatározott patkány²³¹ Petri szövegének fényében az alkotói improduktivitást – az *Egy őszi levélre* figurációs mechanizmusaival éppen ellentétesen – viselősség nélküli termékenységgént prezentálja,²³² ugyanakkor szemantikai eredményét tekintve megerősíti az írás mint kallódás, céltalan, esetleges és terméketlen cselekvés Petri-féle textuális értelmezését. Másfelől az Arany- és a József Attila-intertextus Petri szövegén keresztül párbeszédbe lép egymással, s a költő-szerep explicit problematizálásával (Arany: „Most [...] árva énekem, mi vagy te? / Elhunyt daloknak lelke tán, / Mely temetőből, mint kísértet, / Jár még föl a halál után? / Hímzett, virágos szemfedél [...]: / Szó, mely kiált a pusztaságba [...]?”; József Attilánál: „S mint a sakál, mely csillagoknak / fordul kihányt hangjait, / egünkre, hol kínok ragyognak, / a költő haszontalan vonít [...]”).²³³ azt a hasonló vonást is feltárja, amely Petri e versében hangsúlyosan nincs jelen, ám ami költészetének egészére nézve nagyon is meghatározó: a költő és a költői tevékenység („szó”, „vonítás”, „írás”) szociális beágyazottságát és irányultságát.²³⁴

²³¹ Lásd a költemény kezdetét:

Ős patkány terjeszt kórt miköztünk,
a meg nem gondolt gondolat,
belezabál, amit kifőztünk,
s emberből emberbe szalad.

²³² Mint arról Vágó Márta beszámol, József Attila maga is az automatizmusokban való gondolkodás éles kritikájaként értelmezte versének második sorát. Vö. JÓZSEF Attila *Összes versei*, I-III., közzéteszi STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005, III., 237.

²³³ (Kiemelések tőlem.)

²³⁴ Érdemes itt röviden kitérni a Petri-vers irodalmi utóéletére: Kovács András Ferenc *Idő, széljárta könyv* című verse az anakreoni hetes versforma és a mulandóság általános anakreoni témája mellett a *szél*, a *könyv* és a *lap* – Petrinél implicit – motívumait is megidézik:

Idő, széljárta könyv nősz
Suhansz a szív terében
Üres lapod fehéren
Fölöttem átsuhog

Az *Egy őszi levélre* József Attila egy másik, korai versét is megidézi: a *Hét napja* című költeményben a kristály és a patkány az elérhetetlen, teljesíthetetlen vágy módusában kapcsolódik össze („hogy kristály szeretne lenni a patkány is”). A két szöveg közötti érintkezés ezúttal is többnek látszik pusztán motivikus, illetve tematikus kapcsolatnál (lásd patkány, kallódás, szegény-sors stb.). E megfelelés súlyát emeli, hogy a József Attila-vers idézett sora egy korábbi szövegváltozatban sem a kristály, sem a patkány motívumával nem élt.²³⁵ A *Hét napja* azonban egy olyan első személyű megnyilatkozással indul („Tintába mártom tollamat / és tiszta, kék égbe magamat.”), amely fiktív szituációt teremtve sajátos „keretbe” emeli az utána következőket, s ezzel a látszólag primer „lábadó szegényverset” rögtön két szinten kezdi olvastatni: a tematikus értelmezésen túl, s azt mintegy háttérbe szorítva a szöveg, s egyszerismind az írásaktus önmagára vonatkozó, önértelmező alakzataként való olvasás lehetőségét nyitja meg. Ez a kettősség a szillepszis retorikája révén megerősítést nyer abban a harmadik versszakban, amely a kristály/patkány-témát is megszólaltatja: „Ki látja meg, hogy már látszanak / kilógó nyelvünkön az ígért utak.” Az írás témája és „beszédszituációja” szoros párhuzamot von a *Hét napja* és a Petri-vers között, mivel a szöveget egyik esetben sem már adott, rögzített inskripcióként, hanem az alkalmi költészet ismérvének megőrzésével az írás most-történő, kvázi beszédaktusként zajló eseményeként teszi olvashatóvá. Végül külön érdekesség, hogy a József Attila-vers önálló versszakként megjelenő utolsó sora pedig – a verslábakat provokatív, „lábadó” módon keverő költemény csattanós verstani zárlataként – ugyanúgy adoniszi kólonra végződik, mint Petri versének a szövegtől ritmikailag elkülönülő címszövege. Eszerint tehát az alakzati és szemantikai intertextualitáson túl e két vers esetében a *ritmikai szövegközöttiség* jelenségével is szembesülünk.

Petri verscímének tropologikus kettőssége rávilágít, hogy a jelölt inskripció (*Egy [...] levélre*) nem annyira a szöveg bevéssé, moccanthatatlan materialitását nyomtatékosítja, hanem ellenkezőleg, az alkalmi költészet szignifikánsaként a verset egy sajátos folyamatban, *in statu nascendi* tünteti föl, s ezáltal a vers temporalitását – ami jelen esetben a szcenizált mikrotörténet és a beszédaktus egyidejűségeként írható le – a vers írásának idejére vonatkoztatja. Ebből következően a „te”-hez fordulás, amely bizonyos elméletírók szerint „mindig jelen időt, azaz a beszéd aktusának megfelelő időt feltételez”,²³⁶ vagy Culler

Hová hullt annyi könny s ősz
 Forrás tükrén a hársak
 Hol vannak már a társak
 Fényverte májusok

Nyilvánvaló, hogy a vers még számos más költői szöveggel intertextuális kapcsolatba lép (az *Introitusz* Pilinszkyje a *könyv* és a *lap* szavakban, Kosztolányi a *nősz-ősz* rímpárban, Vörösmarty az idő és a *könyv*, míg Vogelweide a „hársak” révén „szólal meg” Kovács András Ferenc versében, míg a szöveg tonalitása olykor Aranyt, olykor a kései Babitsot, képvisége pedig Tóth Árpádot evokálja). A líratörténet különféle szólamainak verssé válását nemcsak a szöveg univerzumot temporálisan, végtelen lehetőségeket felnyitó, egyszerre külső és belső „kontextusként” értelmező verskezdő trópus („Idő, széljárta *könyv* nősz / Suhansz a szív terében”) jelzi, hanem a szövegnek az a figurációs mechanizmusa is, amely a második szakaszban egy váratlan fordulattal a kezdeti témától a mulandóság és a természet tradicionális anakreoni témájához tér vissza: ez a látszólag éles váltás valójában a hangforma („*könyv* nősz”, „*könny* s ősz”) és a nyelvtörténeti rokonságot képviselő belső forma (*könyv*~*könny*) alapján megy végbe, egy olyan feszes *abbcaddc* rímstruktúrába foglaltan, amely a tradicionálisan rímtelen anakreoni heteseket (és a két hármas jambusi sort) egyedi versnyelvi formációvá alakítja.

²³⁵ A Magyar Írás 1924. május-júniusi számában megjelent szövegváltozatban az adott sor egyfajta Baudelaire-reminiscenciaként szerepelt: „Hogy sivatagba vágyódnak vissza a macskák is”. Vö. JÓZSEF Attila *Összes versei*, I., 314.

²³⁶ Ежи ФАРИНО, *К проблеме кода лирики Пушкина. Лирическое «я», время и пространство*, UAM, Poznań, 1975, 122.

szavával, az aposztrophé időtlen jelent teremtő alakzata²³⁷ itt egyfelől a cím irodalmi-műfaji tradíciói, másfelől a *levél* szó írással kapcsolatos nyelv- és költészettörténeti (intertextuális) jelentéseinek következtében a versbeli beszédaktust az írásaktus kontextusában kezdi olvastatni,²³⁸ és a *viselőség-terméketlenség* témáját a költői alkotás trópusaként mutatja föl.

Petri versében az „én” nem nyer explicit megjelölést, a költeményt grammatikailag a „te”, vagyis az aposztrophé hangtanilag és ritmikailag is motivált alakzata uralja. Az aposztrophé ugyanakkor valamiféle viszonyt feltételez a rejtett, megnevezetlen „én” és a többféleképpen is megnevezett „te” között: az *üvegpatkány*, a *vemhes*, a *törékeny* és a *levél* szó-motívumainak ritmikai-tropológiai működése és intertextuális kapcsolódásai nyomán az írás, a költői tevékenység (im)produktivitásának horizontjában értelmezve, ezt a viszonyt az önmegszólítás sajátos esetének tekinthetjük. „Én” és „te” egyfajta azonosságát vagy összeolvadását látszik reflektálni a ritmikailag kiemelt *mintha* szóalak, amelynek hasonló jelentésű *mint* előtagja a jelentésanilag az „én” és a „te” alakzatát is magában foglaló *mi* személyes névmásból alakult ki. Innen nézve azt mondhatjuk, az „én” és a „te” alakzatai Petri versében nyelvileg és ritmikailag is irányítottak, vagyis a figuráció itt nem a megszólítás, hanem a nyelv ritmikai és fonetikai működésének eredményeképpen következik be. Amennyiben tehát a versben megszólaló beszélőt „hang”-nak nevezzük, akkor ezt „szó szerint” a vers ritmikai, fonetikai és szintaktikai-intonációs hangzásaként kell értenünk; a vers pedig eszerint olyan szöveggént mutatkozik meg, amely írott mivoltában nemcsak őrzi, hanem az olvasóból előhívja, kikényszeríti, s ezáltal újrateremti az élőbeszéd és az orális költészet ritmikai-akusztikai és intonációs hangzását.

²³⁷ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 383.

²³⁸ Culler végső soron hasonlóan értelmezi magát az aposztrophét is: „De ha mindezek úgy jelenítődnek meg egy versben, mint *te pásztorfiú, ti áldott lények, ti madarak*, azonnal azzal asszociálódnak, amit időtlen jelennek nevezhetünk, de ami inkább érthető az írás temporalitásaként.” *Uo.*

9. Versforma és intertextualitás.

Szonettvariációk a *Valami ismeretlen* kötetben

„Én különbözök.”
(Petri Görgy: *Sár*)

„Következzenek el már a szonettek,
(életemben az *elmár* van soron),
E precíz szógépek iszonyú *nettek*:
MŰ-sorok legyenek most műsoron.”

(Petri György: *Szonett-jel*)

A *Valami ismeretlen* 1990-es kötet az 1991-ben megjelent *Petri György versei* című kiadás szerint 37 verset tartalmaz (és ugyan nem pontosan tudható, miért, valamivel kevesebbet a Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs jegyezte életmű-kiadás I. kötetében).²³⁹ Feltűnő, hogy a verseskönyvben számos szonett formájú, illetve „szonettkísérletnek” minősíthető költeményt talál az olvasó, szám szerint kilencet (a '91-es kötet alapján ebbe beletartozik a *Passz* című szöveg is, amit Réz Pálék valamilyen oknál fogva a *Hátrahagyott versek* között közöltek.) A 37:9 viszonylag erős aránynak mondható, különösen, mivel a szonett esetében nemcsak egy nagy múltú, a XIII. századig – a szicíliai iskoláig, jelesül Giacomo da Lentiniig–visszamenő, ugyanakkor kettős gyökerűként számon tartott (Petrarca, XIV. század és– Surrey nyomán– Shakespeare, XVI-XVII. század) versformáról, hanem egyben *műfajformáról* is beszélhetünk.²⁴⁰

Persze ismerünk más műfajértékű vers-, vagy éppen strófaszerkezeteket is: az előbbiekre közé sorolható például a villoni balladaforma, amely azonban néhány reminiscenciaszerű kísérleten kívül (József Attilánál, de különösen Faludi Györgynél) versformaként nem volt képes igazán szervesülni a XX. századi magyar költészetben, s így a Villontól eredő műfaji értéke sem tudott meggyökeresedni irodalmunkban. S többé-kevésbé hasonló mondható el az állandósult strófaszerkezetekről, amelyeknek, bármilyen meglepő, szintén van, illetve lehet műfaji erejük: ilyen a középkori költészetben a Dante által kialakított tercina, mely, lévén az *Isteni Színjáték* sajátos és egyedi versformája, határozott szemléletmóddal bír (amelyet nagyjából a 'pokoljárás, majd a Pokoltól a Purgatóriumon át az Paradicsomig, végső soron Isten meglátásáig vezető út' szemantikai körében jellemezhetünk), s az emberi életút hosszadalmas, megpróbáló, mégis célravezető jellege mellett annak örök és transzcendens ciklikusságát is reprezentálja maga háromrímes visszatérő szerkezetében. Azonban a tercina sem nevezhető gyakori versformának sem a világ-, sem pedig a magyar irodalomban.²⁴¹ S

²³⁹ Az *Összegyűjtött versekben* a kötet pontosan 30 költeményt számlál. Amint a szerkesztői jegyzetben olvasható, „a *Petri György versei* című kötet (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991) utolsó ciklusában »Valami ismeretlen« címmel az 1990-es, azonos című kötet anyagán kívül hét új vers is szerepel, ezekből azonban a *Versek 1971-1995* csak hármát tartalmaz.” *PETRI György Munkái I. Összegyűjtött versek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2003, 598.

²⁴⁰ Természetesen más európai irodalmakban is nagy szerepet játszott a szonett: a spanyolban már a XV., a portugál, a francia, majd a német költészetben a XVI. században jelenik meg.

²⁴¹ Ennek egyik legfrissebb példaként Nádasdy Ádám nagyívű és kiemelkedő vállalkozását, az *Isteni Színjáték* új magyar fordítását is említhetjük, amely a Babits-fordításnál sokkal közelebb hozza a magyar olvasókhöz a Dante-szöveget, ám lemond a tercina rímeiről. Mindezt világos okból teszi, hiszen az olasz nyelvben, annak

még egy példaként a ChavyChase-strófát is megemlíthetjük, amely az angol és skót (nép)balladák formájaként a romantika irodalmában teret hódított magának: nálunk Vörösmarty *Szózata* és Arany *A walesi bárdok* című balladája képviseli ezt a verses megszólalásmódot. A hazafias-buzdító világlátás azonban a XIX. század közepe óta nemigen szólalt meg a skót balladaformában magyar nyelven.

Más azonban a helyzet a szonettel. Úgy tűnik, ez esetben egy olyan versforma-szerkezettel van dolgunk, amely Lentinitől, de Vignától, Dantétól és Petrarcatól kezdve kitartóan él az európai nyelvek irodalmában mind a mai napig, „népszerűsége” semmit sem csökkent a XXI. században sem.²⁴² S ez egyfelől vélhetően a viszonylag tág teret megengedő tematikájának – amelynek egyik domináns tárgya a szerelem –, másfelől a kötött verskompozíció kettős eredetének (2 quartina és két tercina a petrarcai szonettben, 14 sor – az utolsó kettő beljebb szedve – a Shakespeare-iben) és a rímkonstrukciók variabilitásának köszönhető. Vagyis a szonett minden látszólagos metrikai kötöttsége ellenére roppant képlékeny formának mutatkozik: valószínűleg innen érthető meg évszázadokon keresztülélő népszerűsége (valamint a már említett, a szerelmet gyakorta előnyben részesítő tematika miatt).

Nos, mindezek után aligha kell meglepődnünk, hogy Petri e verseskötetében ilyen sok szonettre bukkanunk. Persze a szonett Petri életművében nem csak itt szerepel: érdekes, hogy az első, az 1971-es *Magyarázatok M. számára* kötetben nem, csak a '74-es *Körülírt zuhanásban* találhatunk szonettet – ott is csak egyet, a *Már csak* címűt –, s a viszonylag nagy terjedelmű *Örökhétfő*ben hármat: a nagyon is metapoétikus című *Szonett-jelet*, valamint a *Hommage a Baudelaire*-t és a *Rozzanettet*, mely utóbbiak már szonettvariációknak minősíthetők. Az *Azt hiszikben* a *Graf August von Platen-Hallermündéhez (fordítása közben)* képviseli egyedül a szonettet, a *Valahol megvanban* (1989), mely kötet az eddig is gyakori szabadvers-forma mellett először és utoljára vonultat fel prózaverseket Petrinél, azonban nem szerepel ilyen versképlet. S ugyanígy hiányzik a szonett a *Valami ismeretlen* szinte közvetlenül megelőző 1989-es *Mi jön még?*-ből. Ugyanakkor a '93-as *Sár* rögtön egy szonettel nyit (*Megint megyünk*), a második harmadánál ismét egy szonettet “hoz” (*“Ha nem vagy itthon, üres a lakás”*) és egy szonettel, mégpedig a kötet címadó versével zár (*Sár*). S másként, de hasonló a helyzet az utolsó megjelent, *Amíg lehet* című kötettel, amely két szonettet tartalmaz a kötet első harmadának végén: a kötetcímadó *Amíg lehet* és az *Így kezdődött* című verseket.

E szemle nyomán több következtetést is levonhatunk. Egyfelől azt, hogy a szonett mint műfaj- és versforma Petri költészetében eleinte semmilyen, majd egyre nagyobb jelentőséggel bíró versképletként tűnik föl, vagyis az életműben előrehaladva egyre nagyobb teret nyer. Másfelől ez a vers- és műfajforma Petrinél nyilvánvalóan metapoétikus és autoeflexív funkciót tölt be: ezt az *Örökhétfő* említett három szonettjének címe és témája tanúsítja, másrészt a *Sár* kötet kompozicionális elrendezése – mind a nyitó, mind a záró vers szonett –, valamint az utolsó, *Amíg lehet* kötet címadó versének szonettformája is. Úgy tűnik tehát, a szonett, ha inkább az életmű második felében is, de kitüntetett önértelmező versbeszéd-formaként működik Petrinél. S ha ehhez hozzátesszük a már ismert tényt, hogy az 1990-es *Valami ismeretlen* kötetben 9 szonettszerű vers is szerepel, akkor mind a szonettforma

strukturális és „genetikai” adottságainál fogva, a rímképző szavak száma sokszorosa a magyar nyelvben rejlő lehetőségeknek, így a szöveg értelmét – különösen az egy elbeszélő szöveghez képest viszonylag rövid, 10-11 szótagos sorok okán – a rímhez ragaszkodás erőteljesen deformálhatja a fordításban. A láncszerű hármas rímszerkezet eliminálása ugyanakkor magát a tercínát mintegy megfosztja a történet dantei célképzetességétől, s ezáltal valamelyest csökkenti a strófászerkezet műfajképző erejét. Vö. DANTE, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2016.

²⁴²A kortárs magyar költészetből számos más lehetséges példa mellett Tóth Krisztina *Síró ponyva* verseskötetének első, *Macabre* című ciklusára hivatkoznék, amely végig Shakespeare-szonettekéből, illetve e forma variációiból építkezik. Vö. TÓTH Krisztina, *Síró ponyva*, Budapest, Magvető, 2004.

jelentőségének „emelkedését”, mind e kötet különlegességét megérthetjük – ez utóbbit éppen a szonett műfajformája felől.

Ha most már szorosabban is szemügyre vesszük a *Valami ismeretlen* kötet szonettvariációit, első és általános meglátásunk az lehet, hogy Petri a szonettnek *minden esetben más és más változatát alkotta meg, mint ami a XX. századi magyar verstanokban verstanokban elő van írva*. A bevett, néha egyszerűsített, de általánosnak mondható leírás szerint ugyanis a szonettben 5-ös és hatodfeles jambusi sorok váltakoznak, a petrarcaiban négy versszakra bontva, ahol a két quartina eredetileg ölelkező rímű,²⁴³ a két tercina pedig változó rímszerkezetet mutat már Petrarcanál is, míg a szintén 14 soros és ugyanilyen sormértékű Shakespeare-szonett 12 soron át keresztrímmel, az utolsó sorpárban pedig páros rímmel él. Másfelől az is megállapítható, hogy a strófaszerkezetet illetően Petri itt minden alkalommal a szonett petrarcai változatát variálja.

E Petri-féle szonettvariációk általános verstani jellemzése kapcsán az alábbi megjegyzéseket tehetjük: 1. Petri mindegyik versében gyakran és előszeretettel használ chorijambust – Arany és József Attila hagyományát követi ezzel –, amely antik kólonként mintegy feloldja önmagában, semlegesíti a trocheus (régebbi nevén choreus) és a jambus ellentétes lejtésirányból fakadó kontrasztját, ugyanakkor mégis valamiféle eltérést jelez a vers ritmikája által „követett” metrikai szabálytól; 2. Minden szonettvariációban általában 4-5, esetenként több anaklázis fordul elő (melyek, s ezt fontos hangsúlyozni, szemantikai szempontból rendszerint funkcionálisnak mutatkoznak), de mindegyik szöveg érezhető dominanciával jambikus lejtésű (ami a szonettforma alapvető metrikai követelménye); 3. A rímszerkezet ugyanakkor mind a kilenc szonett esetében más és más; 4. Petri e versekben rendszerint több pyrrichiust használ, mint az a XX. századi magyar költészetben, különösen pedig az olyan kötött versformákban, mint a szonett, megszokott: ez a versbeszédet sokkal inkább felgyorsítja ahhoz képest, amiként egy klasszikus petrarcai szonett „szól”, vagyis egy „klasszikusnak” vagy „patetikusnak” minősíthető költői megszólalástól az élőbeszéd felé mozdítja el; 5. Petri néha él a hasonló lejtésirányú verslábak helyettesítésének lehetőségével, azaz időnként anapestust alkalmaz a jambus helyett (például a *Körül-belül* 9., az *Elégia* 10., vagy a *Szent a béke* 8. és a *Passz* 5., illetve 6. sorában. Mellesleg ezzel a ChavyChase-strófa eljárását is idézi, amely előszeretettel folyamodik különösen a sorkezdő jambus anapestussal való helyettesítésének fogásához); 6. Petri időről időre kihasználja a költői licencia klasszikus lehetőségét – s ebben nemcsak antik, hanem magyar 19. századi hagyományokat is követ –, amennyiben az ékezetek, avagy a hosszú és rövid magánhangzók időtartamának megváltoztatásával átalakítja a szótag időmértékét.

Talán már ebből a rövid áttekintésből is kiténik, hogy Petri egyszerre látszik követni az antik és a 19. századi magyar költői hagyományokat,²⁴⁴ s ugyanakkor folyton ki is „cselezi” ezeket. (Szándékosan használtam ezt a szót, mivel Petri esetében semmiképp sem beszélhetünk az irodalmi és kulturális tradícióval való szakításról, annál inkább annak ironikus, sokarcú, néha gúnyos, de többnyire szeretetteljes újragondolásáról és átalakításáról.) A *Valami ismeretlen* kötet szonettvariációi közül négy első ránézésre is szonettnek látszik, amennyiben mindegyik követi a 4-4-3-3-as petrarcai felosztást: ezek a „*Jövőkép*”, az *Én itt egész jól*, a *Nem voltál otthon. Vagy?* és a *Körül-belül* címűek. Valamelyes, de csekély eltérést mutat a szonett versformától a *Szent a béke* és az *Elégia*: mindkettő esetében annyi az különbség a petrarcaiversszakolással szemben, hogy az utolsó strófa nem három-, hanem négysoros. Másképpen, de szintén a szonettformát felidéző módosulást prezentál a *MackieMesserszonettkísérlete a siralomházban*, amely két négysoros és egy hétsoros

²⁴³ Hozzá kell tennünk, hogy Petrarca néha használt keresztrímes szerkezetet is a quartinákban, s igen ritka esetben még bokorrímet is.

²⁴⁴ S talán egy ilyenfajta „konzervativizmussal” függ össze Petrinél, hogy igencsak gyakori a József Attila-i és a Pilinszky-áthallás e szonett-típusú versekben.

versszakra tagolódik, vagyis a petrarcai két tercinából felépülő sestina helyett egy egységes septimát alkot, és valamelyest nagyobb eltérést képvisel a kötetben első szonettként szereplő *Ábránd*, amely három négysoros és két háromsoros versszakból építkezik.

Tekintsük át röviden az egyes szonettek ritmikai felépítését, kezdve a versformai szempontból „legsabályosabbnak” tűnő szövegekkel!

1. A „*Jövőkép*” első pillantásra tökéletes szonettformát mutat a quartiná és terciná, valamint a kötelező jambus tekintetében. Ugyanakkor rövid verstani vizsgálat után nyilvánvalóvá válik, hogy az „előírással” tekinthető ötös és hatodfeles jambusok²⁴⁵ helyett itt négyes és ötödfeles jambusi sorok állnak. Ráadásul ezek a sorok csak az első versszakban váltakoznak, a másodikban az első és az utolsó ötödfeles sor fogja közre a két négyest. A harmadik versszak pedig három négyes, míg az utolsó két ötödfeles és egy záró négyes jambusból épül fel. S természetesen ennek megfelelően épül ki a rímstruktúra is: a hagyományos petrarcai rímleléstől eltérően, amely a két quartinában ölelkező (esetleg kereszt-)rímekkel operál, itt a két kezdő versszak az *abab* és a *baab* szerkezetet realizálja, vagyis egy kereszt- és egy ölelkező rímet kapcsol össze, megőrizve ugyanakkor a petrarcai rímlelés azon szabályát, hogy az első nyolc sorban mindössze két rímhangsort lehet alkalmazni. A két tercina *ccd eed* rímszerkezete másfelől a régi hagyományokhoz is illeszkedik, hiszen Petrarca már maga is szabadon kezelte az utolsó két versszak (a két tercina) rímeit.

Mielőtt továbblépnénk, rá kell kérdeznünk a tradicionális formától való eltérések esetleges „jelentésére” e versben. A kép itt is vegyes, hiszen az első quartina – habár a néhol már Petrarcánál is megtalálható kereszttrímleléssel él –, nem az olasz költő által leggyakrabban használt rímstruktúrát, az ölelkezőt realizálja. Ugyanakkor a Petri-versben az első versszak ritmusa tökéletes jambust prezentál, míg – a rímszerkezetben a hagyományhoz, vagyis az ölelkező rímhez húbbnek mutató – második szakasz két anaklázist (jambusi sorban trocheust) és egy lejtésszerű chorijambust is felmutat. A két ritmustörés által kiemelt szó az *ötlet* és *lendker/ék*, míg a chorijambus a „(for)gatja magát” szó szerkezetet jelöli ki a versben. Ezek a szavak Madách *Az ember tragédiája* című művét idézik,²⁴⁶ különösen az utolsó versszak két további anaklázisa fényében, ahol a lejtésiránynak ellentmondó trocheusok a „nagy multság” és a „Kérdezlek” szavakat emelik ki (az előbbi esetében nyilvánvalóan Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című versének zárlatát is felelevenítve: „Ez jó multság, férfimunka volt!”, míg az utóbbinál a *Tragédia* végső kérdésére és közvetve az Úr válaszára utalva). Mindez egy nagyon is modern, a késő romantikában felerősödő, ugyanakkor Dantétól (illetve természetesen az ókori filozófusoktól) eredeztethető egzisztenciál-bölcseleti kérdést „summáz”, amit a Petri-szöveg már az első sorban megszólaltat: „Nagy kérdés: hogy lehet tovább”. Az persze a Petri-féle versbeszéd ironikus-szarkasztikus oldala, hogy a szerző az enjambement ritmikai eljárásával rögtön egy másik, többé-kevésbé aktuális, avagy szociálpolitikai olvasatnak is teret enged („Nagy kérdés: hogy

²⁴⁵ Erről vö. FERENCZ Győző, *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995², 58–59. Gáldi még 1961-ben éppen úgy jellemzi a Petrarca-szonett történeti alakulását, hogy a versforma idővel versszakonként új és új rímpárokhoz folyamodott, „csupán a versmérték maradt ugyanaz: 11 vagy 10 szótagú jambikus sor.” GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat*, Gondolat, Budapest, 1961, 154. A Szepes-Szerdahelyi-féle verstan pedig az eredendő 11 szótagos sorok mellett érvel: „Az eredeti szonettformában a sorok mind endecasillabók, később mind a sorfajok, mind a rímképletek változhattak”. SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 465.

²⁴⁶ Vö. a madách-i kezdettel:

„Be van fejezve a nagy mű, igen,
A gép forog, az alkotó pihen,
Évmilliókig eljár tengelyén,
Míg egy kerékfogát ujítani kell.”

A „lendkerék” és a „forgatja magát” ritmustörés, illetve chorijambus által kiemelt szavai pedig ezen túl a kapitalizmus működését feltáró londoni színt is „mozgásba hozzák” a befogadói tudatban.

lehet tovább / rontani a javíthatatlant"): gondoljunk a kötetnek a rendszerváltást mindössze egy évvel meghaladó 1990-es megjelenési évére.

2. Az *En itt egész jól* sem tartja be az ötös és hatodfeles sorok következetes váltakoztatásának elvét, noha szótagszám tekintetében csak a második szakaszban mutat nagyobb „kilengést”: az első versszak ugyanis ötös és hatos jambikus sorok váltakozására épül, a harmadik egy ötös és két hatodfeles, a negyedik pedig három ötszótagos sorból áll. A második versszak kezdő ötös sorát azonban egy drasztikusan rövid hármas, majd egy aránytalanul hosszú nyocadfeles sor követi, hogy a végén mintegy „megnyugodjon” egy hatodfeles jambusi sorban. A rímszerkezet hasonló a „*Jövőkép*” című verséhez, amennyiben az első versszak itt is kereszt-, míg a második ölelkező rímet alkalmaz, azonban el is tér tőle, mert itt a szöveg nem két, hanem már négy (!) egybecsengő hangcsoportot variál (vagyis az első két szakasz rímképlete *abab cddc*). A záró két tercina *dee dff* rímképlete ugyanakkor szintén megengedhető egy petrarcai szonettfelfogás felől nézve.

A második szakasz e jelentős eltérése összefüggésbe hozható a beszéd tárgy változásával: míg az első versszak a kezdősorban megjelölt „En itt egész jól elszórakozom” témáját taglalja, a második az ember állatként való „meghatározását”, s az emberről való értelmező beszédet tematizálja. Aligha lehet véletlen, hogy anaklázisok is itt, a második szakaszban jelennek meg először, s rögtön három is: „bizonytalan *tárgya*”, „ezért nem beszél az *ember az Ebről*”. Ugyanígy három anaklázissal operál a harmadik tercina, amely az ember-kutya párhuzamot bontja ki („óriástörpe”, „sosem *fogja el magától az undor*”). Végül a záró tercina szintén él egy ritmustöréssel, még hozzá a legutolsó sor csattanószerű kijelentésében: „Mi *magunk* pelenkázuk az agyunk.” Az anaklázisok ily módon nagy mértékben felerősítik a megnyilatkozás szintjén szatirikus éllel megnyilvánuló ember-állat kettősséget (ehhez voltaképpen a choriambusok is hozzájárulnak: az „*elszórakozom*” és az „*állatszeretet*” az első, s az „*ember az Ebről*” a második versszakban, utóbbinál kihasználva az „ember” és az „*eb*” szavak paronomasztikus egybehangzását, a nagybetűs írásmóddal pedig az „Ebet” helyezve az ember fölé), ugyanakkor a második szakaszban való feltűnésükkel nyomatékosítják a téma- és hangnembváltás „előrehozatalát” a petrarcai hagyományhoz képest, ahol, mint ismert, a két quartina (oktáva) és a két tercina (sextett) „találkozásánál”, a vers 8. sora után szokott bekövetkezni a tematikus vagy hangnembeli fordulat.

3. A *Nem voltál otthon. Vagy?* című költemény a sorok szótagszáma tekintetében az egyik a versforma klasszikus hagyományához leginkább közel állók közül: az első versszak négy ötös, a második egy hetedfeles és három hatodfeles, a harmadik egy hatos, egy hatodfeles és egy ötös, míg az utolsó két hatos és egy hatodfeles sorból épül föl. A rímszerkezet az első szakaszban ezúttal „hozza” a petrarcai ölelkező struktúrát (*abba*), míg a másodikban a keresztírm alfajaként is felfogható félrímes elrendezést érvényesíti (*xaxa*), ahol azonban a vaksorok valójában egy speciális rímfajtát, a hangokat fordított sorrendben ismétlő kecskerímet realizálják (*ezt-azt – azbeszt*), vagyis Petri itt is él egy sajátos verstani „csavarral”: miközben látszólag még inkább eltávolodik a szonett rímelési hagyományától, valójában visszacsempészi a sorokba a hiányzónak tűnő egybecsengést. (A két tercina a „*Jövőkép*”-ből ismert *ccd eed* rímrendet ismétli meg.)

Érdekessége a versnek, hogy – szemben az előzőekben tárgyalt két szonettel, melyek témáját egzisztenciál-filozófiainak, s közvetve esetleg politikainak nevezhetnénk – itt a tematika evidensen szerelminek tűnik. Azonban ez a szöveg sem mentes a kettősségektől, ami már rögtön a vers címéből, illetve az azt megismételve továbbbíró és átalakító első sorából is jól kiolvasható. A verscímben a pontot követő „Vagy?” kérdés inkább a második személyű megszólított jelenlétére avagy otlétére látszik utalni, vagyis létigeként értelmeződik, míg a kezdősorbeli ismétlés a választó kötőszó jelentését érvényesíti: „Nem voltál otthon. Vagy a telefon / máshová cseng ki? [...]”. S innen nézve kevésbé meglepő, hogy a vers első anaklázisa éppen ennél a *vagy* szónál, a második pedig az azt „folytató” *máshová* szóalagnál jelenik meg

(mely utóbbit a jelentés el-, vagy ha tetszik, „máshová” térítésének önértelmező költői metaforájaként is felfoghatjuk). További anaklázisokat a harmadik versszak realizál, még hozzá meglepően nagy számban (összesen hat versláb erejéig): a tercina első sorának három kezdő verslába mind trocheus, ami a megnyilatkozást („jó az életemben”) nyilvánvalóan ellenkező jelentésben világítja meg, vagyis ironizálja, s ezt csak megerősíti a versszak másik három („gyújtózsínór”, „sisteregnek”, „türelmesen”), valamint a záró szakasz egyetlen trocheusa, ami éppen a kettős lehetőséget, a feltételeességet kifejező „amennyiben” szóban jelenik meg. S hozzátehetjük: a choriambusok jó része szintén a lehetségeséget vagy átmenetiséget, az átfordulás lehetőségét szemantizáló szövegrészekben érvényesül („elviselendőt”, „erre lehetnék még”, „és az utolsó pillanatban te is át-”), míg közülük a legelső (az első versszak negyedik sorában: „- kérdezi a kisördög. *Belefon*”) éppen a sajátos és szemantikailag ambivalens rímpárra (*telefon – Belefon*) hívja fel a befogadói figyelmet, az ölelkező szerkezet két átkaroló tagjának eltérő stílusbeli regiszterét, a XX. századi technikai és a tragikus felhangokkal is bíró, patetikus költői „műszó” közötti diszkrepanciát emelve ki.

4. A *Körül-belül* ritmikai tekintetben a magyar költészetben megszokott konstrukcióhoz a legnagyobb „hűséget” tanúsító szonett a kötetben, amennyiben kizárólag ötös és hatodfeles jambikus sorokat variál, ha némileg szabadon is (az első szakasz végig ötös sorokból áll, a második egy hatodfelest, egy ötöst, egy újabb hatodfelest és egy hatost sorakoztat fel, a két tercina pedig egyaránt egy hatodfeles, és két ötszótagos sorra épül). A rímszerkezet ismét a Petrire immár nagyon is jellemző variációt érvényesíti az ölelkező és a keresztrímes struktúra tekintetében, mégis újabb módosítással: itt is az első quartinát szervezi az ölelkező rím, mint az előzőleg vizsgált vers esetében, és a másodikat a keresztrím (noha itt a párhuzam a *Nem voltál itthon...*-nal némileg megbicsaklik, hiszen ott tulajdonképpen félrím irányította a második szakasz rímelését), ám ezúttal az első két szakaszban három egybecsengő hangcsoporttal operál a vers, az alábbi képlet szerint: *abba cbcb*. A tercinákban a szöveg a hagyomány kapcsán szintén elfogadható, az *Én itt egész jólban* is alkalmazott *dee dff* kombinációt követi.

Ami ritmikai aspektusból igen érdekessé teszi ezt a szonettet a többihez, és általában Petri verseinek jambikus időmértékes szerveződéséhez képest, hogy mindössze egyetlen anaklázis található benne (talán nem véletlen, hogy éppen a *játszom* szóalakban). Vagyis azt mondhatnánk, hogy a jambikus lejtés itt végre töretlenül működik, ha nem lenne meghökkentően magas az amúgy lejtésszemlegesnek minősülő choriambusok száma. Az „egy-egy *emelet*”, „*két emelet*” (1. versszak), „*véget is érne*” (2. versszak), „Azt hittem mindig, *hogy erős vagyok*” (3. versszak), „*úgy hagyom itt*”, „Mondjad csak *kispajtás! Milyen is?*” és a „hangod *halk, de hamis.*” (4. szakasz) nyolc choriambusa mellett akár egy kilencediket is felfedezhetünk a második versszak utolsó sorában, amennyiben a reformkori hagyományok értelmében az az határozott névelőt hosszúnak tekintjük (erre Petri XIX. századi kötődése adhat némi felhatalmazást az értelmezőnek, nemkülönben a sor versnyelvi lüktetése /„játszom az eszemet.”/)

A choriambusok által kiemelt szöveghelyek erőteljes egzisztenciális kérdésfelvetéseket artikulálnak, első pillantásra különösen a három utolsó szakaszban előforduló szövegegységek. Ugyanakkor az első versszakban kétszer is szereplő, mindkét alkalommal choriambusba „rendeződő” *emelet* szó a XX. századi magyar lírát gyakran olvasó és ismerő befogadót óhatatlanul Pilinszkyre, Pilinszky „*Pokol*”- és „*tér*”-verseire emlékezteti, amelyekben az „emelet” nemcsak mint a lépcsőfok, az aláereszkedés és a potenciális gradáció, hanem az *em-* / *-me* hangkapcsolat gyakori ismétlődése okán az *emlékezés*, involvált módon a *felejtés* és a *félelem* költői témáját is előhívja (a félelem témájával kapcsolatban Petri verséből lásd: „Vacogok. Fogam koccan. Nagyon félek.”). A legjobb példa erre a *Senkiföldjén* című vers lehetne Pilinszky *Harmadnapon* című kötetéből, mely költemény sajátos

hangzásmetaforikai és értelemképző alapjának teszi meg az említett hangkapcsolatot.²⁴⁷ Ez a hangkapcsolat Petri itt tárgyalt versének első két szakaszát is erősen jellemzi az „emelet”, az „emlékezni”, a „két emelet”, a „már mindent”, az „elértem”, a „végemet”, a „nem”, a „minden”, az „eszemet” és a *hittem* szavakban, illetve szerkezetekben, ugyanakkor az ironikusra váltó negyedik szakaszban hirtelen eltűnik.

5. A kötetzáró *Passz*, mely már csak pozíciója folytán is kitüntetett darabként értékelendő, a kezdő quartinákat nem bontja szét, hanem egyetlen egységes oktávaként szerepelteti, míg a két tercinát a hagyományos módon elkülöníti. Az első quartina sorainak szótagszáma teljesen megfelel az „elvártak”, amennyiben hatodfeles és ötös sorokat alkalmaz felváltva (az ehhez illeszkedő *abab* keresztrímekkel). A második quartina azonban jelentősebb eltérést hoz kiugró terjedelmű soraival: egy tizenhatszós kilencedfeles (!) és egy tizenhat szós nyolcadfeles sort két hetes jambus követ, a rímstruktúra pedig páros rím (*ccdd*), ami nem illeszkedik a petrarcai örökséghez, s Petri e kötetbeli „szonettjeiben” is itt szerepel egyedül a quartina részben. (Az oktáva egyébként négy hangcsoportot mozgósít az eredendő „kötelező” kettő helyett). A második versszak – az első tercina – egy hosszabb nyolcadfeles, egy hatodfeles és egy ötös sorból építkezik, míg a harmadik mintegy igyekszik visszatérni a „normához” a maga két ötös és egy hatos jambusi sorával. (Az *eff eef* rímképlet itt ismét elfogadható a hagyomány „szelleme” felől nézve is.)

A chorijambusoknak és gyakori anaklázisoknak meglátásom szerint két funkciója van a szövegben. Egyfelől a vers első egységében kifejtett megnyilatkozás-témát, a jó és a rossz közötti ambivalenciát, illetve a kettő közötti potenciális átmenet, átalakíthatóság kérdését, valamint magának a kérdésnek az abszurditását, elgondolhatóságának lehetetlenségét erősítik fel a versritmus szintjén is, lásd: „jóvátenni a rosszat”, „keresvén az elrontanivalót”, „éptelenszerű ötlet, pedig egy”, „Bár... miként formában a tartalom”, „tormában a fartalom” – mely utóbbi újfent jelét adja Petri hangjátékok iránti hajlandóságának, melyeknek azonban a szerző szinte minden művében diszkrét visszafogottsággal enged teret –, s ezekhez látszik csatlakozni a ritmustörésnek nem, csak kisebb eltérésnek minősíthető két anapesztusi szöveghely is („*Valami aljasság*”, „*nem jut eszembe semmi*”). Másfelől a trocheusi vagy chorijambusi ritmustörések, illetve –eltérések a szöveg – amúgy kevésbé rejtett - irodalmi allúzióira, vagy, ha tetszik, intertextuális utalásaira hívják fel még inkább a befogadói figyelmet: a nyolcadik sor anaklázisa a költő előtt az utcán heverő ihlet már-már közhelyként ismert illyési mondását exponálja ritmikailag, s egyszersmind nyilvánvalóan ironizálja is („éptelenszerű ötlet, pedig egy ilyen meglett / korú költő előtt az *utcán* hever az ihlet.”) Az iróniát a *meglett* – *ihlet* rímpárt a hetedik sorban mintegy belső rímként bevezető *ötlet* szó is növeli, hiszen előre visszavonja, vagy legalábbis lefokozza a két soron következő rímzó pátozát. Ugyancsak Illyést, s híres „Fájok” sorának parafrázisát „sulykolja” az első tercina kezdősora, amelyben egyetlen jambus sem fordul elő, ellenben négy trocheus is jellemzi a ritmusát („Hogy fájok nekem? Ez lírikusnál *munkaártalom*.”). A sor tehát teljes mértékben anaklázisos, s ez szembefordítja a tercinákat az oktávával, amely döntően mégiscsak követte a szonett meghatározó jambikus lejtésirányát. E szembefordítás ugyanakkor ismét klasszikus hagyományt, a két quartina és a tercina közötti szemantikai ellentét elvét eleveníti fel: Petri játéka a ritmikai-műfajformai és a magyar költői hagyománnyal, hogy egyszerre megidézi azokat, s közben jelzi a hozzájuk képesti eltérését (adott esetben iróniáját), itt is igencsak nyilvánvaló.

Az „*ezt panaszolja el*” chorijambusa a „panaszköltészet”, a dal mint esdeklés, könyörgés régi lírai tradíciójára látszik utalni, mely a magyar irodalomban Balassiig megy vissza. Ugyanígy a „*még a te térded is nekem*”, mely a *Hogy Júliára találék...* című Balassivers utolsó két sorát is aktivizálhatja az olvasó emlékezetében („Júliára hogy találék,

²⁴⁷ Erről lásd: HORVÁTH Kornélia, *Szem, csillag, éjszaka. (Pilinszky János: Senkiföldjén) = Uő, Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 2000, 47–76.

örömemben így köszönék, / *Térdet-fejet* neki hajték, kin ő csak elmosolyodék”). S mivel a panasz és a könyörgés a régebbi költészetben gyakorta a szeretett hölgyhöz szólt, így a ritmuseltéréstől megerősített irodalmi utalás a szerelmi tematikát is visszalopja ebbe az alapvetően egzisztenciális irányultságú költeménybe (a *te* szó Petri általi kurziválása is értelmezhető a szerelmi téma nyomatékosításaként). Ugyancsak a rejtett szerelmi tematikát²⁴⁸ emeli ki egy másik, immár József Attila-i intertextuális utalás, mely az „énnekem” szó anaklázisával és az „éneke” szóval való rímeltetésével a *Rejtelmek* című költemény záró versszakát, valamint a József Attila-versben többszörösen hangsúlyozott, átalakuláson keresztülmenő *én - te* relációt idézi. A két Petri-sor (a ritmuseltéréseket újból kurziváltam): „De hogy még a *te* térded is éneke? / Ezt panaszojja (el? Föl?) éneke?”; A József Attila-versszak: „Én is írom éneke: / ha már szeretlek téged, / tedd könnyüvé éneke / ezt a nehéz hűségét.”²⁴⁹

Ez az utalás azonban közvetett módon a József Attila-versből kibontható autopoétikus értelmezési lehetőséget is előhívja, amely lehetővé teszi a versnek az önnön keletkezését, valamint a lírai beszélőnek a szövegalkotás folyamatában történő átalakulását témává tevő interpretációját.²⁵⁰ Az előbbi áthallást Petri utolsó versszakában a formával és a tartalommal való ismétléses-hangfelcseréléses nyelvi játék, az utóbbit az *én* (pontosabban a *mi*) eltűnését kijelentő zárósort artikulálja – ez utóbbi egyben egy másik József Attila-allúzió révén, a *Talán eltűnök hirtelen...* címének, kezdősorának, s közvetve befejezésének a megidézésével: „majd úgyis eltűnünk a sűrű semmiben.” E zárósortban Petri újonnan és újszerűen él a költői szöveghagyománnyal folytatott dinamikus, egyszerre azt elsajátító és attól elhatárolódó párbeszéd „eszközével”: az *eltűnünk* szó tövét, József Attilától eltérően hosszú magánhangzóval írja, noha megőrizve az eredeti írásmódot egy újabb anaklázist realizálhatott volna. Vagyis a vers végén éppen az anaklázis elmaradása szolgálja a költő-elődtől való finom elkülönöződés gesztusát.

6. A *Szent a béke* első pillantásra csak annyiban módosítja a hagyományos szonettformát, hogy a befejező tercina helyett egy négysoros versszakot használ. A sorok szótagszáma, ha nem is mondható teljesen „szabályosnak”, eléggé megközelíti azt a maga ötös, hatodfeles, hatos, hetedfeles és hetes soraival, melyek között egyértelműen az „elvárt” tíz és tizenegy szótagból álló sorok dominálnak (ötös jambus hatszor, hatodfeles sor pedig négyszer fordul elő a szövegben).²⁵¹ Ami viszont meglehetősen, az a vers rímstruktúrája, ha rímstruktúráról itt egyáltalán beszélni lehet, ugyanis az első versszakban nincsenek rímek, a másodikban egy sajátos „félrímes” variációval találkozhatunk (xxaa), a harmadikban egy bbx konstrukcióval, míg a négysoros befejező szakasz furcsamód bokorrímet alkalmaz (cccc). Fölösleges hangsúlyoznunk, hogy ez az originális és minden valószínűség szerint a magyar költészetben példa nélküli rímépítkezés idegen a szonett „megengedőbb” formáitól is. A Petri-vers tehát ezúttal a sorok szótagszámaiban többé-kevésbé megőrzi a klasszikus szonettformát, míg rímstruktúrájával teljességgel felülírja azt.

²⁴⁸ A szerelmi áthallást e két soron kívül a szövegben más nem igazolná, megerősíti viszont a költemény kötetbeli elhelyezkedése, s persze az olvasónak némi jártassága Petri interjúiban, illetve életrajzában. A *Passz* ugyanis a *Sáráról, talán utoljára* című vers után következik az 1991-es gyűjteményes kötetben. A két vers közötti ilyen kapcsolat (a *Sáráról...* a kötet bal, a *Passz* a jobb lapján helyezkedik el, együtt láttatva a két verset az olvasóval) a *Passz* „Hogyan lehet jóvátenni a rosszat?”, valamint az „És hogyan rossz a jót?” nyitó kérdéseit a Sára-téma felől értelmezi.

²⁴⁹ E József Attila-sor esetében nem az időmértékes (a *Rejtelmek* ugyanis szimultán erselésű szöveg), hanem az ütemhangsúlyos ritmus megtöréséről van szó.

²⁵⁰ Erről vö. HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = Uő, *A versről*, Budapest, Kijarat, 2006, 59–78.

²⁵¹ Versszakokra bontva: az első versszak egy hatodfeles, egy hetes, egy hatos és egy ötös, a második egy hatod-, két heted- és újra egy hatodfeles, a harmadik egy hatodfeles, egy ötös és egy hetedfeles, míg az utolsó négy darab ötös sort realizál.

Ez a költemény is számos alkalommal él az anaklázissal, a chorijambus alkalmazásával, sőt néhány esetben a jambus anapestusi helyettesítésével (az ún. ciklikus anapestussal) is, noha ezek ellenére is követi az alapvető jambikus lejtést. Az eltérések értelmezési lehetősége igen hasonló a *Passz* című vers kapcsán megállapítottakhoz: ezek részint a versmegnyilatkozásban tematizált kettősséget, a címnek ellentmondó ősz/pusztulás témáját, illetve az idegenség, az „enyém se, tied se” problematikáját hangsúlyozzák (lásd az első sor két anaklázisát: „Ahogy nézem egy idegen erkélyről”, a második chorijambusát és újabb két trocheusát: „nem az én lakásom; a tied se; bérelt barát”, az ötödik sor eltűnés-témáját kiemelő anaklázist: „hogy tűnedezik” a kilencedik rohadás-„elméletét”, szintén trocheussal és rögtön utána egy chorijambussal jelölve: „kívülről rohaszt, befelé konzervál”, s végül az akarat, akarás kettőssége kapcsán a tizenegyedik, tizenkettedik és tizenharmadik sort /ez utóbbi lenne a hagyományos szonettformában a vers zárósora/: „persze, miért ne?”, „ha épp akarunk”, „mint vas a rozsdát”).²⁵² Másrészt a ritmikai eltérések itt is intertextuális szöveghelyeknél tűnnek fel, így a hatodik sor trocheussal kezdő „őszülő szőke” fordulat világos utalás Juhász Gyula emblemikus versére, míg a tizediket chorijambussal indító „és ha a játszma végülre áll” sor Beckett *A játszma vége* című abszurd drámáját evokálja.

E számos ritmikai „elhajlás” kapcsán talán a legérdekesebb, hogy a szonettformát „megnövelő”, a záró tercintát kvázi quartinává tévő utolsó, tizenötödik sor, amely megnyilatkozásában mintha a címben jelölt, vagy inkább vágyott harmóniát, *én, te, ő, mi* egyfajta közösséget, ontológiai értelemben vett egyenlőségét sugallja („azoknak, aki én, te, ő, mi vagy?”) – még akkor is, ha a kérdőjel ennek kijelentésvoltát szintúgy az óhaj körébe utalja – tökéletes jambusi ritmusban szólal meg, s nemhogy anaklázist, de chorijambust vagy anapestust sem „enged meg” magának. A ritmus harmonizálódása a vers utolsó sorában, mint már több ízben jeleztük, Petri egyik kedvenc költői fogása, itt azonban még a szokásosnál is markánsabb szerepet nyer, éppen mivel a szonettformától eltérő „hozzátoldott” zárósorról van szó. A „béke”, a harmónia lehetősége, mint oly gyakran Petrinél, megszólal a vers végén, ugyanakkor a kérdőjel és a szemantikai többértelműséget eredményező szintaktikai hiány és hiba által egyszersmind nyomban meg is kérdőjeleződik, mintegy újrajátszva a vers ambivalens megnyilatkozásmódjából, anaklázisaiból és a szonetthez való kettős formai viszonyából kiolvasható eldönthetlenséget.

7. Az *Elégia*, akárcsak az imént vizsgált *Szent a béke*, ismét abban különbözik a hagyományos szonettformától, hogy a záró tercina helyett négysoros szakaszt alkalmaz. Emlékeztet az előbb elemzett versre abban is, hogy a verssorok hosszúságában megközelíti, mi több, teljesíti is az ötös és hatodfeles jambusi elvárást, csupán az eltérő szótagszámú sorok váltakoztatási „szabályának” nem tesz eleget (az első és a második versszak négy ötös, a harmadik egy hatodfeles és három ötös, míg az utolsó szintén egy hatodfeles és négy ötös sorból épül fel). A rímszerkezet is egészen hagyománytisztelőnek nevezhető: az első két versszak ugyan keresztrímekkel operál, ám azt mindössze két rímelő hangsorral teszi (*abab baba*), s így módon újra visszatér Petrarcahoz. Az első tercina sorvégi hangzásszerkezete is tökéletes e szempontból: *ccd*. A negyedik, négysoros szakasznál azonban két érdekesség is megfigyelhető: egyfelől a négy sorból az egyik nem rímel (*xdbd*). Ez ugyan visszaállítja a tercina illúzióját, azonban ez a vaksor a versszakban nem az utolsó, mint ahogy talán számítanánk rá, hanem az első helyen áll. Másfelől az utolsó három sor rímei, bár kiválóan ismétlik az előző szakasz kezdő – *d*-vel jelölt – egybehangzásait, nem egy „szabályosan” várható *c*-t, hanem egy, a quartinákban figuráló, a befogadó hallásemlékezetében azonban a belül hangzó olvasás folyamata során egy már-már elfelejtett, s hangzásszerkezetében is csak a hímrím és az utolsó magánhangzó azonosságán alapuló) *b* rímet hangoztatnak fel újra (lásd: *lakás-maradás-harapás-farakás-osztrigát*).

²⁵² Az anapestusok hasonlóan témamegerősítő szerepet játszanak a harmadik, hetedik és nyolcadik sorban.

A további elemzés során ezúttal módszertant változtatunk, s a ritmikai eltérések számbavétele előtt a szöveg tematikai és intertextuális szerveződését vizsgáljuk meg röviden. Itt ugyanis olyan szövegről van szó, amelyik az első sor „szerelmiként” értékelhető tematikája után határozottan egzisztenciális-ontológiai kérdéseket artikulál, méghozzá szinte végig a későmodern magyar líra képviselői – beleértve Petri korábbi önmagát is – jellegzetes fordulatainak megidézésével. Így az „üresség vagy űr”, majd a „Horgon” kitétel egyértelműen Pilinszkyt idézi: előbbi az egyik egész életművén átvonuló motívumon keresztül (s persze általa Madách-ot is), utóbbi Pilinszky ismert, 1946-os első kötetét, a *Halak a hálóbant*; a negyedik „jaj, miért hagyta ilyen egyedül” intonációjában József Attilát. A második versszakban a horog, a nehezék és a nagy hal újra Pilinszky *Halak a hálóbant*-jatevokálja, míg a rögtön következő harmadik („Konzisztens vagyok, mint egy farakás.”) világosan József Attila *Eszméletének* 4. darabját hívja elő a befogadói emlékezetből („Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat, / s így mindenik determinált.”). Ugyanitt a negyedik sor pedig („Nézd csak! Madár vagy kődarab repül?”) erősen Nemes Nagy Ágnes, a költő két igen gyakori motívumát idézi. (Hozzátehető, hogy a *kő* és a *madár* motívuma – feltehetően éppen Nemes Nagy Ágnes-ihletésre – egy későbbi, ugyanakkor szintén későmodernnek tartott magyar költő, Rab Zsuzsa számára is meghatározó költészeti-motivikus kiindulópontot jelentett: elegendő itt azonos című kötetére, a *Kő és madárra* utalnunk).²⁵³ Az első tercina utolsó sorában a vágyott „szilárd, sík felület” ismét Nemes Nagy térbeli és mértani elvű, lírai és elméleti megfogalmazásait, míg az „emelet” itt is Pilinszkyt idézheti.

Ugyanakkor a vers számos „intratextust” is felvonultat. A már idézett „Horgon, önmagam nehezékeül” sor az első, *Magyarázatok M. számára* kötet cím nélküli, a szerző által kurzívval szedett záróversét eleveníti fel a befogadói tudatban („Horgodra tűztél, uram. / Huszonhat éve / kunkorodok, tekergek / csábosan, mégsem / feszült ki a zsinór.”) Az „Én zuhanok” fordulat továbbá evidens összefüggésbe lépteti a verset a szerző második, 1974-es *Körülírt zuhanás* kötetének címével, s ezen keresztül annak darabjaival. A záró „osztrigát” és „a Veleteket, Nélkületeket” szóalakzat-sor pedig az olvasó számára jól felismerhetően, egyfajta sajátos anticipált intratextualitásként „utal előre” a költő utolsó, 1999-es *Amíg lehet* kötetére, azon belül is elsődlegesen az *Álom* című versre („Próbáltam a Mayát kicsalogatni a sírból; / raktam egy tálcára libamáját, kaviárt, lazacot / (a legjobb fajtából) s még egy tucat osztrigát / frissen halászottat, repülőgépen / egyenest Isztriából”), valamint a *Nélkülre* („Nehéz nélkülem / elképzelni a világot”).

A quartinák és tercinák (?) közötti elvárt szemantikai váltás itt az *én* állapotváltozásaként, a „nehezékként” való várakozás léthelyzetéből a halál felé zuhanás történésébe való átlépésként valósul meg. A beszélő eme két létállapota több esetben ritmikailag is nyomatékosítást nyer, így az első szakaszban két anaklázis révén („jaj, miért hagyta ilyen egyedül”), a másodikban az anaklázis+chorijambus kombinációjára épülő első és harmadik sorban („Horgon, önmagam nehezékeül”, „Konzisztens vagyok, mint egy farakás”). Látható, hogy itt a ritmikai eltérések egyben intertextuális jelzéseként is felfoghatók, ahogyan az utolsó versszak „hányadik emelet” trocheusa is. Ami azonban a leginkább érdekes számunkra, az a váltást bevezető harmadik strófa, ahol az első két sor következetesen chorijambussal indít, („Én zuhanok”, „és nem azért”), a statikus léthelyzetből a zuhanásba való „átlépés” tényét ezáltal is hangsúlyozva. S mintegy ennek következményeként olvasható az utolsó versszak első, nem rímelő sora, amely ritmikailag a rím hiánya okán, a versbeszédben pedig a megnyilatkozás súlya miatt (amelyet az írásképpen

²⁵³ Erről vö. MÁRIÁSS Anna, *A későmodern költészettörténeti tradíció továbbélése Rab Zsuzsa Kő és madár című kötetében* = „...kettős, egymást tükröző világban”. *Poétikai formációk a késő- és posztmodern magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Gondolat, Budapest, 2015, 155–191.

még a felkiáltójel is erősít: „nem tart soká, úgyis meg kell, hogy haljak!”) kétségen kívül a vers tetőpontját képezi.

Utolsó megjegyzésként reflektálnunk kell röviden a verscímre, amely műfaji megjelölésként is funkcionál, s ily módon látszólag némi feszültségbe kerül a szonettformával, amelyet – joggal – nem pusztán metrikai versképletnek, hanem műfaji formának is tekintünk. Azonban be kell látnunk, hogy az elégikus témájú és hangulatú szonett Petrarcától sem idegen, a XX. századi költészetben – gondoljunk akár Juhász Gyulára, akár Babits-ra, különösen pedig a fiatal József Attilára – kifejezetten gyakorinak mondható. Nem meglepő tehát, hogy Petri verse az elégia számos fontos tematikus elemét érvényesíti, mint a magány, elhagyatottság, az elveszett idill (lásd: „és nem azért, hogy örömeire leljek”), halál. Ehhez társul még a panaszos-melankolikus hangvétel (főként az első szakaszban), s nem utolsósorban az én megkettőződése, s ebből következő önértelmező reflexiója („Horgon, önmagam nehezékeül”). Az elégikus szonettel mint olyannal Petri realizálja a szonett Petrarca és Shakespeare óta kitüntetett, Baudelaire által pedig megújított szerelmi témáját, másfelől az e szonettekben eredetileg is létkérdésként megszólaló én-kérdéseket tágabb, mondhatni univerzális egzisztenciális-filozófiai problémamezőbe helyezi, miközben a versbeszédben nem hagyja el az egyes szám első személyű megszólalásmódot.

8. A *Mackie Messer szonettkísérlete a siralomházban* sorhosszúság és rímképlet tekintetében sem variálja túlságosan szabadon a szonett formai kötöttségeit, eltekintve attól, hogy itt is egy sorral hosszabb szöveggel akad dolgunk, illetve hogy a záró két versszak ezúttal nem válik szét, hanem egységes hétsoros szakaszként jelenik meg. Másfelől az értelmezőt, aki szonettvariációnak tekinti a verset, ez alkalommal világos módon megtámogatja a szerző, aki a mű címében jelzi, hogy itt a szonettnek egy sajátos formájáról, kísérletéről van szó.

E szonettkísérlet ritmikai jellemzői röviden: az első szakasz egy ötös, egy hetedfeles, egy hatodfeles és egy ötös, a második öt darab ötös, a harmadik pedig két ötös, két hatos, két hatodfeles, s végül újra egy ötös sorra épül. A rímszerkezet a két quartinában, négy egybecsengő hangsorral operáló keresztrím (*abab cdcd*), míg a harmadik hétsoros versszak a páros és a keresztrím kiegészített, egyedi kombinációját nyújtja (*aaeeceac*). A szonett megnyilatkozás-témájaként a *félelmet* nevezhetjük meg: a *félelem* szó hatszor tér vissza a szövegben, minden alkalommal sorkezdő pozícióban, s kétszer, a vers élén és a harmadik szakasz kezdetén teljesen egyforma sor-mondatban („A félelemben megfogam a csend”). Ennek köszönhetően a szöveg nemcsak témájában, de struktúrájában is Illyés *Egy mondat a zsarnokságról* című művét idézi, mely utóbbi szöveg a „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van”, illetve a „Hol zsarnokság van...” rendszeresen ismétlődő sor-, illetve versszakkezdet mentén szerveződik. A versritmust viszonylag kevés anaklázis töri meg: ahol megjelenik, szinte mindenütt a félelem embert eltorzító, „fonákjára fordító” következményét húzza alá, így a „fogmederből a fog ha kiszakad”, a „nem lehetsz rossz”, a „lelkiismeret-furdalást így okoz” és az „asztallap fonákjára odacsent” fordulatokban. Hasonló mondható el az első szakasz „nem lehetek jó” chorijambusáról, míg a „cél is akad” az előzőektől eltérően a félelemteli helyzet okára és céljára reflektál röviden. Ezekről a szöveghelyektől eltekintve a vers szép „szabályos” jambusokban szólal meg, kiegyensúlyozottsága pedig megfelel a költemény csaknem tökéletesen egynemű, patetikus hangnemének. Petri más verseihez képest itt alig találunk disszonáns nyelvi megoldásokat, alig fedezhetünk fel iróniát, legfeljebb a cél-ok kapcsán megengedett kurta nyelvi játék („Ok mindig van rá. Sőt, cél is akad. / Még sötébb: cél-ok.”), illetve a versvégi „rágógumi” szó enged ennek némi, bár igen csekély teret.

A versbeszéd emelkedettségét olyan egzisztenciálisan súlyos, szép sor-mondatok eredményezik, mint például a kétszer ismételt „A félelemben megfogam a csend”, vagy a „fogmederből fog ha kiszakad” (ez utóbbi a költői inverzió eszközével némiképp archaizál is), illetve a „fut, mint a homok, köt, mint a cement”. E megnyilatkozások erejét határozottan

növeli, hogy a tagmondathatár minden esetben egybeesik a sorvégekkel, vagyis *a szövegben egyetlen enjambement sincs*. (Befejezetlen mondat is jószerivel csak kettő – az utolsó szakasz harmadik és negyedik sorában –, de itt is csak szintaktikai befejezetlenségről beszélhetünk, értelmileg hiánytalan a közlés.)

S e kiegyensúlyozott, méltóságteljes hangnemhez természetesen nagyban hozzájárulnak a szövegekői utalások, amelyek híres, egzisztenciál-ontológiai kérdéseket explikáló filozófiai költeményeket idéznek meg. Az említett Illyés-versen túl a harmadik sor („ – mint nagy, sötét erdőben ág ha reccsent”) világos módon utal az *Isteni Színjáték* ismert kezdetére, pontosabban annak Babits-féle magyar fordítására, s egyben József Attila egyik utolsó alkotását, a *Talán eltűnök hirtelen...*-t is előhívja a befogadói emlékezetből (gondoljunk csak a szöveg első és utolsó versszakára, s az erdő, a vadon, a száraz ág és a zörgés motívumára). Ez utóbbi szövegekői kapcsolatot a *fog* igei tövel és annak homonim főnévi párjával való nyelvi játék („megfogan- „fogmederből a fog” – „megfogan”) méginkább igazolhatóvá teszi (József Attilánál: „Korán vájta belém *fogát* a vágy, / mely idegenbe tévedt. / Most rezge megbánás *fog* át: / várhattam volna még tíz évet. // Dacból sem *fogtam* föl soha / értelmét az anyai szónak.”)²⁵⁴

Azonban Petri itt is megtalálja a módját a szöveg és a versbeszéd ironikus „felfüggesztésének”, ezúttal a paratextus bizonyos tekintetben szövegen kívüli eszközében,²⁵⁵ azaz a címhez és a versbeli *cél-ok* szóhoz fűzött két ironikus-groteszk lábjegyzet lehetőségében, amelyek közül az első, a vers fiktív keletkezési körülményeit magyarázandó, a szerző dilettantizmusának, s ezzel együtt a szöveg esztétikai alacsonyrendűségének gondolatát sugallja: „A közreadó tudomása szerint ez M. M., alias Macheath egyetlen fennmaradt irodalmi próbálkozása. Kegyelmi úton történt szabadulása után hátralévő éveit a szervezett bűnözés szigorúbb, mondhatni könyörtelenebb szabályokat követő művészetének szentelte.” Az M. M. monogram Macheath-ként történő feloldása és a fiktív szerzőnek a bűnözéssel való kapcsolatára tett utalás ugyanakkor Macbeth figuráját is megidézheti, s ezáltal részlegesen visszatéríti az olvasót a félelem, a rettegés „birodalmába”.

9. Az *Ábránd* című vers, annak ellenére, hogy eggyel megnöveli a négysoros versszakok számát, így a sorok mennyiségét tekintve a legtávolabb kerül a „szonettideáltól”, a sorok egymásutánisága és a rímszerkezet terén talán a legszisztematikusabb képet mutatja a vizsgált szövegek közül. Négyes és ötödféles sorokat váltakoztat az első három szakaszban, míg a két tercinában egyfajta ölelkező, tükörszimmetrikus (négyes-ötödféles-ötödféles és ötödféles-ötödféles-négyes) szerkezetben rendezi el őket. Ehhez illeszkedik a rímképlet is, amely az első részben keresztrímekkel él (*abab bcbc dede*) – nem hat, hanem csak öt egybecsengő szóval/szóvéggel operálva –, a második részben pedig megismétli a sorok szótagszám szerinti elrendezését (*fee eef*), egy rímelő tagot továbbvíve a harmadik szakasz végéről.

A szövegekőziség működése talán ebben a darabban a legszembeötlőbb. A cím maga Vörösmarty azonos megnevezésű, a romantikus végleteket már-már klasszicista jellegű feszes szerkezetbe „szorító” szerelmes költeményét idézi, s Petri művének első két sora – „Szeretnék klasszikus, lezárt / rendet vinni a pusztulásba” – fel is tárja a két szöveg közötti kapcsolat indokoltságát, valamint a Petri-vers strukturális intencióját. A régi, klasszikus *világ- és versrend* (!) iránti igény szólal meg a Zrínyi-jelmondat citálásában, míg a József Attilára és

²⁵⁴ A címbeli „siralomház” pedig közvetve olyan világirodalmi áthallásokat is tudatosíthat a befogadóban, mint Hugótól az *Egy halálraítélt naplója*, Schillertől az *Ármány és szerelem* vagy Dosztojevszkijtől a *Feljegyzések a Holtak házából*.

²⁵⁵ A *Mackie Messer* megnevezés ugyanis nem kizárólag Brecht kevert műfajiságú és groteszk vonásokat mutató *Koldusoperáját*, illetve főhősének nevét (*Macheath*, *MackieMesser*, a két magyar fordításban Heltai Jenőnél *Bicska Maxi*, Vas Istvánnál *Penge Mackie*) idézi meg, hanem közvetve a betétdal további könnyűzenei feldolgozásait is, gondoljunk Louis Armstrong, Frank Sinatra vagy éppen Robbie Williams előadására.

Pilinszkyre „hajazó” „–deszka nyűszít a láncfűrészben - -” már e rend megteremtésének kételyét, sőt lehetetlenségét sugalmazza. A rend↔pusztulás, mennyország↔pokol, a „dögletes szeretet” és az Isten „képe-mása”↔ „jöjjön a megváltó sehol” ellentétek nemcsak hasonlóan feszítik szét a verstanilag igencsak zárt struktúrájú szöveget, mint Vörösmartynál, hanem egyben az ellentétek szintézisének, kiegyenlítésének, ugyanakkor szembeállításának lehetetlenségéről is beszélnek. Az anaklázisok ezért ebben a versben különösen „indokoltnak” tűnnek a „pusztulást”, a „poklot” artikuláló szövegrészletek felől: „Isten mindegyik képe-mása”, „S mennyország azért nem lehet”, „mert a dögletes szeretet”, „készületlen”. Másfelől a második szakasz „annak üzenem”-je ebből a keretből mintegy kilépve éppen hogy a régmúlt üzenetét artikulálja, mely üzenet ugyan a halálról, a pusztulásról ad hírt, annyiban mégis valamelyest *megnyugtató módon*, hogy a nagy költő-elődök nyomán és szavával teszi azt. Végül az „üldögélek” sorkezdő trocheusa az általa kiemelt szónak semmiféle fenyegető aspektusát nem aktivizálja, ellenkezőleg, megnyugvást sugall (különösen, hogy az üldögélés a napsütésben történik). A chorijambusok potenciális értelemképző szerepét szintén kettős módon lehet interpretálni: egyfelől a chorijambusos szöveghelyek is exponálják a fenti ellentétet („*vinni a pusztulásba*”, „*dögletes szeretet*”, „*kell a pokol*”), mégis mintha erősebb lenne bennük a múltbéli rend „szava”, hiszen a pusztulásba a beszélő éppen rendet kíván vinni, hiszen a szeretet megmaradásáról szól (noha ez a szeretet „dögletes”), hiszen a beszélő épp azt hangsúlyozza: „*sem kell a pokol*”. Ha ebben az értelmezői keretben vizsgáljuk a chorijambusok esetleges szemantikai szerepét, két további szöveghely, a Zrínyi-jelmondatban szereplő „*nihil aliud*” és az „*üldögélek a napsütésben*” még inkább a rend felé billenti a mérleg nyelvét, még ha a kérdést megnyugtatóan nem is tudja eldönteni. De itt rögtön fölvethető a - „költői” - kérdés: eldönthető-e valami is véglegesen a költészetben, különösen pedig Petri költészetében?

Az *Ábránd* kezdete, a pusztulásba rendet vinni kívánó én megszólalása megvilágítja a szonettforma gyakoriságának jelentőségét a *Valami ismeretlen* kötetben, amelynek alighanem a felbomlás vs. rend a világban, a gondolkodásban, a költészetben és az életben – nevezhető meg az egyik központi problémájaként. A *szonettforma mint a klasszikus rend versformái megnyilvánítója* igen fontossá válik Petri számára ebben a kötetben, de innen nézve nyilvánvaló, hogy egyetlenegy esetben sem „mutatkozhat” vagy szólalhat meg a maga kiegyensúlyozott, szisztematikus alakjában, csak módosult, néha szinte torzult formában, ám mindig oly módon, hogy a szonettforma mint viszonyítási keretrendszer végig megmaradjon. S talán innen érthetjük meg a szonettek elhelyezését magában a verseskönyvben, mely elrendezés ugyan nem szimmetrikus, mégis határozott intenciót sejtet. Aligha véletlen, hogy a szonettek sorát a „pusztulásba rendet vinni kívánó” *Ábránd* nyitja meg a kötet elején, ha nem is annak első, de negyedik darabjaként. Az *Ábrándot* követően két költemény közbeiktatása nyomán egymás után három (!), majd további egyetlen költemény után újabb négy (!) szonett következik. Vagyis a kötet első harmada egy kivétellel magában foglalja a szonettek mindegyikét, szinte közvetlen egymásutánban. Az említett kivétel pedig a *Passz*, amely feltehetően nem véletlenül került a kötet legvégére, hogy annak záródarabjaként ismételt hangsúlyozza az olvasó számára a szonettforma központi jelentőségét a *Valami ismeretlen* verseskönyvében.

EXKURZUS II.

(Vers)ritmus és interpretáció

A ritmus XX. századi nyelvi-szemantikai elméleteiről

Ritmus és interpretáció fogalmának összekapcsolása joggal hívhat elő kérdéseket, hiszen a ritmuskutatás utolsó nagy fellendülését véghez vivő strukturalizmus és strukturális szemiotika a versritmus interpretációelvű megközelítésével szemben a ritmus sémájaként, elvont képleteként értett metrum részletekbe menő, kvázi-objektív deskripcióját, illetve a különböző mértékek taxonomikus viszonyainak megalkotását tekintette feladatának. A saussure-i nyelvelméleti rendszer átvitele a versritmus problémakörére azzal a következménnyel járt, hogy a konkrét, az egyes szövegekben egyedi formában megvalósuló versritmus helyett a különböző ritmusváltozatok absztrakt struktúrája vált a kutatás tárgyává, ami nemcsak a ritmus dinamikus tényezőként, hanem *nyelvi létezőként* való vizsgálatát is lehetetlenné tette. Ez a rendszerszerű és sematikus szemlélet megfosztotta a ritmust attól a történet jellegtől, amely nem annyira a különféle metrikai formák hagyományozódásának történeteként értendő, hanem a nyelvben és a nyelv elemeiben megvalósuló *temporalitás* eseményeként gondolható el. Nem véletlen, hogy az objektív mérhetőség elvét valló deskriptív törekvések idegennek és megszólíthatatlannak bizonyultak a szöveg és interpretáció, illetve szöveg és olvasó történetileg meghatározott viszonyára orientálódó hermeneutikai és recepcióesztétikai kutatások, valamint a nyelvi figurativitást, a nyelvi jelölők dinamikus, a jelentést folyton felülíró viszonyát kiemelt problémaként vizsgáló dekonstrukció, illetve más olvasáselméletek számára.

A kortárs nemzeti irodalomtudományok – a fentiek okán is – eltérő módon viszonyulnak a versritmus problémaköréhez. A francia és részben a spanyol kutatás a ritmus elméletének és interpretációs gyakorlatának új alapokra helyezésére törő kísérleteket is fel tud mutatni.²⁵⁶ Más nyelvterületek irodalomtudománya – például az orosz vagy az olasz verselmélet –²⁵⁷ döntően a taxonómiák újrarendszerezése és továbbfejlesztése, illetve a metrikai szöveganalízis árnyaltabbá tétele mentén fejlődött, s érintetlenül hagyta a strukturalista metrumkutatás elméleti alapjait. Az angolszász kritikában az irodalomtudomány és a filozófia nyelvi fordulata után visszaszorulni látszik a versritmus kérdésnek kutatása: elegendő a mind nemzetközi, mind a hazai elméleti gondolkodásra és szövegelemző praxisra óriási hatást gyakorló Paul de Man líraelméleti munkáira gondolnunk, amelyek a versritmus kérdését fel sem vetik (szemben a formalista irodalomtudomány – lásd orosz formalizmus, illetve New Criticism – azon meghatározó gondolatával, amely szerint a verset a prózától elválasztó, a versszöveget konstitutív módon szervező mozzanat éppen a versritmusban és annak sajátos működésében jelölhető meg). A hazai kutatásban pedig a '70-es és '80-as évek verselméleti cikkei és könyvei, illetve az ezekkel kapcsolatos élénk viták után mintha

²⁵⁶ Vö. pl. Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*. (Transl. by WALLER, Margaret), Columbia University Press, New York, 1984.; Henri MESCHONNIC, *Qu'entendez-vous par oralité?; Rhythme, discours, subjectivité.* = *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985, 93-133, 134-146.; Gema Areta MARIGÓ, Hervé LE CORRE, Modesta SUÁREZ, Daniel VIVES (Editores), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Editorial Verbum, Madrid, 1999.; *Crise de vers 1*. Cahiers de poétique des archives & Musée de la littérature 2002–2003. *Balises* 3–4.; Gérard DESSONS – Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Nathan, Paris, 2003.

²⁵⁷ Vö. pl. M. Л. ГАСПАРОВ, *Метр и смысл*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2000; ГАСПАРОВ, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика*. Москва, «Фортуна Лимитед», 2002.; G. Pietro BELTRAMI, *La metrica italiana*. Bologna, il Mulino, 1991.; E. ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Angeli, 1992.; S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*. Milano, Bompiani, 1990.

megszűnt volna a verstan iránti tudományos érdeklődés, ami kétségtelenül összefüggésben áll irodalomtudományunknak a '90-es évektől elsődlegesen német, továbbá angolszász és francia hatásokra bekövetkezett fordulatával.

Úgy tűnik tehát, a versritmus kérdésének felélesztéséhez és a szövegértelmezés gyakorlatában való aktivizálásához a ritmus fogalmának és működésének az irodalomtudomány nyelvi fordulata *utáni* horizontból való újragondolása szükséges. A ritmus nyelvi alapú, dinamikus felfogásának, amely a szövegértelmezés gyakorlatában a jelentésalkotás aktív részesévé válhat, ugyanakkor megvannak a maga előzményei a strukturalizmus *előtti* formalista kutatásokban. Ezért e rövid áttekintés első részében az orosz Jurij Tinyanov, illetve az amerikai Új Kritika „atyjaként” és meghatározó teoretikusaként számon tartott I. A. Richards elméletének néhány döntő pontját vizsgálom meg. A második részben a ritmusfogalom elméleti alapjainak radikális reinterpretációját megvalósító két francia szerző, Émile Benveniste és Henri Meschonnic munkáinak meghatározó gondolatait értelmezem.

Ismeretes, hogy ritmus és mérték viszonyáról Tinyanov a többi formalista lírakutatótól (Tomasevskij, Zsirmunskij, Eichenbaum) eltérő álláspontot fogalmazott meg, mikor a versritmus minimális feltételeként nem a rendszerként értett, hanem *a rendszerre utaló jelként értelmezett* metrumot jelölte meg.²⁵⁸ Meglátásában a szabályos szisztémaként megjelenő mérték hiánya nem jelenti magának a metrumnak a hiányát: ellenkezőleg, a feloldások nélküli előkészítések sorozata, amely a ritmusban gátolja a rendszerszerű szabályosság kialakulását, sajátos jelként²⁵⁹ és dinamizáló erőként működik, hiszen minduntalan metrikai átcsoportosítást von maga után. A dinamikus felfogott metrum működése a szabadversben válik nyilvánvalóvá, mivel ott a versritmus alaptényezőjeként az állandóan visszatérő kisebb verstani egységek (versláb, kólon vagy ütem) helyett maga a verssor működik. Épp ezért a versritmus elsődleges meghatározó összetevőjét Tinyanov a verssor egységében és szorosságában jelöli meg.²⁶⁰

A fentiekből következően az orosz kutató magát a versszöveget dinamikus „egészlegességnek” tekinti, s egy folyamat kifejléseként határozza meg, amely ritmus és szintaxis szüntelen küzdelmén alapszik. 1925-ös könyvének második részében beható részletességgel vizsgálja a versritmus és a szó viszonyát, s rámutat ritmus és jelentésképzés szétválaszthatatlan összefüggésére. Kiindulópontként leszögezi, hogy a „szónak nincs egy meghatározott jelentése”, vagyis a „szó nem létezik a mondaton kívül”,²⁶¹ a ritmus azonban mint a vers konstruktív tényezője, a szintaxist folyamatosan visszaszorítva és deformálva átalakítja a versbeli szó szintaktikailag meghatározott jelentéseit is. Tinyanov hangsúlyozza, „a ritmus konstruktív szerepe nem annyira a szemantikai mozzanat elhomályosításában, inkább éles deformációjában mutatkozik meg”, miáltal a szó a versben egyszerre működik szukcesszív és szemantikailag bonyolított módon. A verses beszéd szukcesszív-lineáris jellege és a szójelentések egyidejű dinamizációja okozza a verses és a prózai költői képek (trópusok) különbözőségét, s végső soron a prózai és költői műfajok különbségét is.²⁶²

Tinyanov ritmusfogalma tehát nemcsak szemantikai, hanem trópus- és műfajelméleti kérdéseket is érint. Ezek közül a legmegvilágítóbb talán az idő és a szűzsésképzés összefüggésére vonatkozik. Tinyanov kiemeli, hogy a „szűzsé kibontásának törvényszerűségei

²⁵⁸ ТИНЯНОВ, Юрий, *Проблема стихотворного языка* = *Проблема стихотворного языка. Статьи. Советский писатель, Москва, 1965, 53.*

²⁵⁹ Nyilvánvaló, hogy a tinyanovi, jelként értelmezett mérték nem a saussure-i értelemben vett jelként koncipiálódik. Tinyanov, akár a többi formalista, nem a Saussure-féle, jelölő és jelölt kapcsolatára épülő jelfogalomban gondolkodott; forma fogalma nem a puszta, „üres” jelölőre orientálódik, hanem egy, a lehetséges jelentésektől és a befogadótól átszemantizált formaként értendő.

²⁶⁰ ТИНЯНОВ, *i. m.*, 66–70.

²⁶¹ ТИНЯНОВ, *i. m.*, 71–72.

²⁶² ТИНЯНОВ, *i. m.*, 143–144.

mások a versben, mint a prózában”, mivel a prózában a beszéd szimultaneitásának köszönhetően az idő érzékelhetővé válik (még akkor is, ha ez természetszerűleg nem felel meg az események közötti „reális” temporális viszonyoknak, hanem egyfajta feltételes időként működik), míg a „versben az idő teljesen érzékelhetetlen”. A verses szöveg az apró szüzsés részlet és a nagy szüzsés egységek között kiegyenlítődést hoz létre, s ezáltal széttöri a szüzsé perspektíváját.²⁶³

Richards a metrumot Tinyanovhoz hasonlóan olyan dinamikus működésként értelmezi, amit a ritmus speciális fajtájának nevez. A ritmus fogalmába azonban – melyet Tinyanov önállóan működő erőként mint feszültségek és feloldások sorozatát írt le –, Richards az embert és az emberi gondolkodást (tudatműködést) is belépteti, amikor azt az ismétlés és a várakozás kölcsönhatásaként határozza meg. „Akár visszatér a várt dolog, akár nem – szögezi le –, minden ritmikai és metrikai hatás az anticipációból fejlődik ki”, s ez „az anticipáció általában öntudatlan”.²⁶⁴ A ritmikai befogadás folyamatában a tudat egy-két verssor vagy egy félmondatnyi próza elolvasása után előre fölkészül hasonló szekvenciák korlátlan mennyiségére, miközben megakadályozza magát más szekvenciák elvárásában. Ez az öntudatlan előkészület, amelyet minden további fordulat megerősít vagy éppen átalakít, szüli a várakozást: így a ritmust eme fordulatok variációiban kell leírunk. A verses és a prózai szövegforma befogadása a várakozás módozatában és intenzitásában válik szét a richardsi interpretáció szerint: az előbbire Richards bevezeti a metrikai olvasás fogalmát – ez a legtöbb esetben szintén reflektálatlan tudatműködésként megy végbe, melynek során a várakozás koncentrálttsága rendkívüli módon megnövekszik, ami egyben a vers mnemonikai erejét is magyarázza –,²⁶⁵ míg a próza kapcsán leszögezi, hogy még a „legmagasabban szervezett lírai vagy »polifonikus« próza is csak egy felettébb kétarcú várakozást hív elő”.²⁶⁶

A ritmus és a metrum meghatározásába Richards szintén evidens módon vonja bele a szót és a szó jelentésképzésének változásait. Amint azt a későbbi *A retorika filozófiájában* (1937) is hangsúlyozza (némileg Tinyanovra emlékeztető módon), a szónak nincs saját, önálló jelentése, sem rögzített helyes használati módja, mert mindig csak a mondatban, a kontextusban nyeri el értelmét. Meglátásában a szavak nemcsak a mondat többi szavával, hanem *a ki nem ejtett szavakkal is* kapcsolatot tartanak, azaz olyan egyéb szavak hatására nyerik el jelentésüket, amelyekre sokszor nem is gondolunk, de amelyek tudatunk mélyén részt vesznek szavaink megválasztásában és kontrollálásában.²⁶⁷ A szójelentés eme félig reflektálatlan megalkotása fokozottan működik a ritmikus vagy éppen a metrikus szövegben, mivel „egy szónak mint hangnak a hatása nem választható el egyéb, egyidejű hatásaitól. Ezek nyomban kibogozhatatlanul összekeverednek.”²⁶⁸ Mi több, érvelése szerint egy hang befogadásának módja jóval kevésbé meghatározott maga a hang által, mint azon körülményektől, amelyek közé az adott hang belép. Vagyis a ritmus richardsi definíciója egyszerre nyugszik szemantikai és befogadásközpontú megfontolásokon: „Az elvárásoknak, feloldásoknak, csalódásoknak és meglepetéseknek ez a szövedéke, amit a szótagok szekvencialitása idéz elő, ez a ritmus. És a szó hangja teljes erejét csak a ritmuson keresztül nyeri el.”²⁶⁹

A metrum mint a ritmus speciális fajtája a ritmust felépítő különböző elvárásokhoz egy meghatározott temporális mintát tesz hozzá, amelynek hatása az amerikai szerző szerint nem abból fakad, hogy mi rendet érzékelünk valamiben, ami rajtunk kívül áll, hanem abból, hogy

²⁶³ ТИНЯНОВ, *i. m.*, , 145.

²⁶⁴ Ivor Armstrong RICHARDS, *Rhythm and Metre = Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*. Harcourt, Brace and Company, New York, é.n., 122. (1. kiadás: 1929)

²⁶⁵ RICHARDS, *i. m.*, 127–128.

²⁶⁶ RICHARDS, *i. m.*, 124.

²⁶⁷ RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1950. 2. 75. (1. kiadás: 1937)

²⁶⁸ RICHARDS, *Rhythm and Metre*, *i. m.*, 124.

²⁶⁹ RICHARDS, *i. m.*, 125.

„*mi magunk renddé válunk*” (kiem. H.K.). Fel kell ismernünk, érvel Richards, hogy „maga a rend egy hatalmas ciklikus mozgás, amely az egész testre kiterjed, az izgalom árapálya, amely a tudat csatornáit elárasztja.”²⁷⁰ Ily módon a richardsi gondolatmenet, midőn a ritmust, a metrumot az emberi tudat működésének dinamikus mozgásaként írja le, döntő lépést tesz a versritmus és a költői szöveg antropológiai–imaginatív értelmezése felé.

Richards nyomatékosan elutasítja azt a közelítésmódot, amely a ritmusban vagy a metrumban pusztán a szótagok szenzuális oldalának megnyilvánulását konstatálja, mintha „érzéki aspektusuk elválasztható lenne az értelmüktől és azoktól az emocionális hatásoktól, amelyeket a jelentésükön keresztül fejtenek ki.”²⁷¹ A metrum jelentésdinamizáló működését Richards azzal magyarázza, hogy az a várakozás megnövekedett kontrollján keresztül megsokszorozza a szavak közötti kölcsönkapcsolatokat, s ezáltal, Coleridge szavaival, „növeli az érzékenységet és a fogékonyságot mind általában az érzések, mind a figyelem tekintetében”, vagy, amint Yeats mondta, „a tudatot éber transzba ringatja”. A metrum mint a vers „mozgása” így változást idéz elő a tudat működésében és végső soron a szerkezetében is: „A metrum a maga nagyon is művi megjelenésével a legmagasabb fokon hozza létre a »keret-hatást«, izolálva a költői tapasztalatot a mindennapi létezés esetlegességeitől és irrelevanciáitól.”²⁷²

Henri Meschonnic korai írásaiban, így az 1970-es könyvében megjelent *L'espace poétique* című nagy tanulmányában döntően az orosz formalisták kutatásaira, közülük is elsősorban Tinyanov eredményeire támaszkodik. Kritikával illeti a strukturalisták szűklátókörűségét, akik az irodalmat pusztán jelek rendszerének tekintették,²⁷³ s kitart azon tinyanovi alapelvek mellett, miszerint elsősorban a ritmus határozza meg a verset, mely ritmus nem választható el az általa a szavakban kiváltott és átalakított jelentésmechanizmusoktól. A „költői tudat organikusan (...) ritmikai tudat – szögezi le. – Ez, mint G. M. Hopkins írja, »a szó mozgása az írás közben.«” A költői szavak nem mások, mint amelyeket a köznapi nyelvben használunk, ám a ritmus és a szintaxis küzdelméből létrejövő ritmikai alakzatok bizonyos *laterális, potenciális* jelentéseket szabadítanak fel bennük. Vagyis a szó ritmikai pozíciója a versben elválaszthatatlan az értelemtől.²⁷⁴ Éppen ezért Meschonnic tiltakozik a hangismétlődés formális klasszifikációjára törő kísérletek és retorikai alakzattá való degradálásuk ellen, ezzel szemben értelemmel bíró „ritmikai figurákról” és a *hangvisszatérés metaforateremtő erejéről* beszél.²⁷⁵ Egy fonéma ugyanis szavak láncolatait hozza magával, mely láncok egy vagy több értelem mentén kapcsolódnak össze, így „a prozódia ritmikai paradigmákat hoz létre.” A szó a versben eszerint *emlékezetként* és *kontextusként*, vagyis „egy másik szó jeleként” működik, amelyekre hasonlít.²⁷⁶ Végül mindez az okfejtés a ritmus és a versszöveg elméletének hermeneutikai konklúziójához vezet el, mely szerint „a szó, az írás megszabadul, de nem az értelemtől, hanem a világtól. Ez nem a referens és a jelölt konfúziója (...) De a szó és a világ ilyen szeparációja nem totális (...), és egy költői nyelv jogosan törekszik arra, hogy megelje, újra megtalálja ezt a kapcsolatot.”²⁷⁷

Émile Benveniste *Az általános nyelvészet problémái* (1966) című munkájának témánkkal kapcsolatos fejezetében a ritmusértelmezés etimológiai útjára lép, amennyiben a

²⁷⁰ RICHARDS, i. m., 127.

²⁷¹ RICHARDS, i. m., 129–130.

²⁷² RICHARDS, i. m., 130–131., 133.

²⁷³ MESCHONNIC, *L'espace poétique*. = *Pour la poétique. I. (essai)* Gallimard, Paris, 1970, 87.

²⁷⁴ MESCHONNIC, i. m., 69–70.

²⁷⁵ MESCHONNIC, i. m., 73., 82. Meschonnic itt érvelésében ismét Tinyanovra hivatkozik: „A hang- és szóalakzatok mély összefüggését már Tinyanov evidenssé tette, aki a rímet »ritmikai metaforának«, az alliterációt »auditív hasonlatnak« nevezte, és aki ezeket az értelemkonstituáló elemeket törvényőre emelte.” MESCHONNIC, i. m., 77. (saját fordításom, H. K.)

²⁷⁶ MESCHONNIC, i. m., 83–84., 89–90.

²⁷⁷ MESCHONNIC, i. m., 86–87.

fogalom *nyelvi* kifejeződését és kialakulását problematizálja. A görög $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ szó legkorábbi szöveges előfordulásait vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy az a XIX. század közepe óta elfogadott jelentéstulajdonítás, mely a görög $\rho\epsilon\iota$ ‘folyik’ igével való, morfológiailag megalapozott egyeztetés okán a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ -t a ‘tenger hullámainak egyenletes mozgása’-ként magyarázza, szemantikailag tarthatatlan. Benveniste meggyőző módon igazolja, hogy Leukipposz és Démokritosz a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ fogalmát a testek kölcsönös eltéréseit jelölő három fogalom egyikeként a ‘forma’ értelemben használta (a rendként értett érintkezés és a helyzetként értelmezett fordulat fogalma mellett), amint ezt Arisztotelész is megerősíti.²⁷⁸ Az említett jön szerzők éppen a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ szóból képezték a ‘képez, alkot, kialakít’, illetve ‘létre hoz’ értelemben használt igéket. A $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ mint ‘megkülönböztető forma’ fogalma különös módon úgy Leukipposznál, mint kortársánál, Hérodotosznál *a betűk formájának* tárgyalása kapcsán is előfordul. Benveniste szerint ez kétségtől egy még régebbi tradícióról tanúskodik, amely szerint a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ szó az írásbeli jelek konfigurációjának jellemzésére szolgált.²⁷⁹ A lírai költőknél (Anakreon, Theokritosz) a szó az emberi jellem vagy hangulat sajátos és individuális formájának jelöléseként funkcionált, s ugyanígy őrzik e jelentést Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáinak e szót explikáló részei is. Mindebből a francia nyelvész azt a hármas következtetést vonja le, mely szerint a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ szó keletkezésétől fogva egészen az attikai próza periódusáig sohasem jelentett ‘ritmus’-t; hogy ezt a szót ebben az időszakban sohasem használták a hullámok egyenletes mozgásának a jelölésére; s hogy a szó ‘megkülönböztető forma’, illetve ‘arányosság, rend’ jelentése a legkülönbözőbb kontextusokban és minden irodalmi műfajban megőrződik.²⁸⁰ Ugyanakkor Benveniste jelzi, hogy a ‘forma’ fogalmát jelölő más görög szavakhoz képest a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ elvont jelentése nem általában valamely idea realizációjára utal, hanem e realizáció sajátos válfajára, úgy, ahogyan ez meghatározott esetben és módon megjelenik. Vagyis a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ „azt a formát jelöli, amely az adott pillanatban valami mozgóban, változóban, folyóban ölt testet, azaz valami olyannak a formájában, ami természete szerint nem lehet állandó”.²⁸¹ Visszatérve a kiinduló etimológiához, a szó ily módon ‘a folyás azon különös fajtáját’ jelentette, melyet végtelen változásnak alávetett rendként, az állandóságtól megfosztott konfigurációk soraként gondoltak el.

Ezzel az ősi ritmusfogalommal szemben Benveniste érvelése szerint a ritmus mai értelme először Platónnál jelent meg, aki a *Philébosz*-ban összekapcsolta azt a mérték fogalmával²⁸² (17 d), *A lakomában* a gyors és a lassú váltakozásaként határozta meg²⁸³ (187 b), míg a *Törvényekben* az emberi mozgás megnevezésére alkalmazta (665 a). Platon a régebbi, ‘megkülönböztető forma, arányosság, rend’ értelemben is használja a szót, ám

²⁷⁸ Émile BENVENISTE, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique. = Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966, 329; ARISZTOTELESZ: *Metafizika*, 985 b Ford., bevez. HALASY-NAGY József. . Lectum, Szeged, 2002, 48.

²⁷⁹ BENVENISTE, i. m., 330.

²⁸⁰ BENVENISTE, i. m., 332.

²⁸¹ BENVENISTE, i. m., 333.

²⁸² Vö. „Szókratész: Ezzel szemben, barátom, ha a magas és a mély hangok kapcsán azt is megtanulod, hogy szám szerint hány hangköz van és milyenek, ha megtanulod a hangközök határszámait, és azt is, hogy ezekből hányféle rendszer adódik – elődeink, akik már tudták, azt a tanítást hagyták ránk, utódaikra, hogy ezeket hangsoroknak kell nevezni; ők azt is felismerték, hogy hasonló jelenségek a test mozgása során is fellépnek, ezek szintén számokkal mérhetők, s ilyenkor, így tanultuk, *ritmus* illetve *mérték* a nevük.” PLATON, *Philébosz*. 17 d. Ford., jegyz., komm. HORVÁTH Judit. Atlantisz, Budapest, 2001, 21. (kiem. H. K.)

²⁸³ „A harmónia ugyanis összhang, az összhang pedig a megegyezés egy fajtája, megegyezés viszont egymással ellenkező alkotórészek közt mindaddig, amíg ellenkezők, nem jöhet létre, ami pedig ellenkező és nem egyezik meg, ott nincs összhang. Ugyanígy a ritmus is eredetileg ellenkező elemekből: a gyorsból és a lassúból, későbbi megbékélésükből született.” PLATON: *A lakoma*. 17 d. Ford. TELEGDI Zsigmond, jav. HORVÁTH Judit, jegyz., utószó STEIGER Kornél. Atlantisz, Budapest, 1999, 46.

egyszersmind meg is újítja azáltal, hogy az emberi mozgás formájára (a tánc figuráira, a járásra) vonatkoztatja: a ρ'υθμός mai fogalmának kialakulásában ez a szemantikai mozzanat bizonyul döntőnek, mivel összekapcsolódik a metrummal és a számok törvényének rendelődik alá, így módon térbeli vagy vizuális formából *temporális jelenséggé* válva. A későbbiekben ez a „forma” már „mértékként”, egy olyan rendként nyer meghatározást, amely feszültségek és feloldások szabályos váltakozásaként koncipiálódik.²⁸⁴

Meschonnic több későbbi írásában visszatér e benveniste-i levezetésre, így az *Átalakítani a ritmus elméletét: miért és hogyan?* című 1999-es spanyol nyelven megjelent tanulmányában is. A francia szerző e szövegében a platoni konceptualizálást olyanként értékeli, hogy az a ritmus eredendően kontinuos felfogását egy diszkontinuos fogalomba fordítja át, aminek ritmus és metrum máig ható *circulus vitiosus*a lett a következménye. Ez a Platontól eredeztetett rend(szer)szerű ritmusfelfogás persze megfelelt a nyelv mint diszkrét elemekből álló összetett jel elgondolásának, integrálódott a jelölő és a jelölt heterogenitásának elméletébe és illeszkedett a mondatoknak mint egy idióma grammatikai egységeinek egymás közötti megszakítotttságához. „A nyelv, a jel, az értelem (mint forma és tartalom, vagy kifejezés és tartalom), a szó, a mondat fogalmának egész konceptuális koherenciája nagyon jól idomul a ritmus klasszikus definíciójához”, amely a maga helyét a forma aspektusaként foglalja el ebben a kétosztatú rendszerben. A jel mint diszkontinuitás és a ritmus mint diszkontinuitás megerősítik egymást, és megerősítik a nyelvnek mint diszkontinuosnak a reprezentációját.”²⁸⁵

A nyelv és a ritmus diszkrét egységekre tagoló rendszerét Meschonnic magától értetődően elutasítja: egyes esetekben a vers és próza közötti különbségtevést érvénytelenítő bibliai szövegekre hivatkozik, másutt teoretikus aspektusból kritizálja a nyelv jelként való felfogását, s a ritmus nyelvi, *nyelvelméleti* és antropológiai meghatározását sürgeti (kiemelve a ritmus elméletének a nyelvfilozófián belüli stratégiai jelentőségét, illetve az irodalom elméletének a ritmus teóriáján belüli fontosságát).²⁸⁶ A nyelv nem-jelszerű meghatározásának lehetőségét egyrészt Benveniste általános nyelvészetében látja, amely elhárítja az akadályt a ritmust és a beszédmegnyilatkozás (*discours*) szubjektumát szétválaszthatatlan összefüggésben tételező gondolat elől.²⁸⁷ Másfelől Humboldt nyelvfilozófiájának fontosságát és időszerűségét hangsúlyozza, s aktualitását éppen a beszédnek a nyelv fölötti primátusában, a nyelvnek a beszédben megnyilvánuló történeti létezésében és szubjektív természetében jelöli meg. Mert éppen Humboldt történeti nyelvelmélete alapján jelentheti ki, hogy „a szóbeliség a ritmust valóban szembeállítja a sémával, azaz a szó és az élet mozgását a nyelvben szembehelyezi a dualizmus statikus modelljével.”²⁸⁸ S ez a mozzanat teszi számára lehetővé a ritmusnak mint a beszédként értett nyelv elementáris és antropológiai sajátosságának, mint a mondást *belülről* szervező erőnek (*energeiának*) és mint a nyelvi szubjektivitás megnyilvánulásának *par excellence* jelenségeként való értelmezését.²⁸⁹

²⁸⁴ BENVENISTE, i. m., 384.

²⁸⁵ MESCHONNIC, *Transformar la teoría del ritmo: ¿por qué y para qué?* = Gema Areta MARIGÓ, Hervé LE CORRE, Modesta SUÁREZ, Daniel VIVES, (Editores), i. m., 28.

²⁸⁶ MESCHONNIC, *Transformar la teoría del ritmo: ¿por qué y para qué?* i. m., 26–27.

²⁸⁷ MESCHONNIC, *Les états de la poétique*, i. m., 98. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy Meschonnic számot vet a benveniste-i elmélet kiterjeszthetőségének nehézségeivel is. Vö. Uo., 136.

²⁸⁸ MESCHONNIC, i. m., 104.

²⁸⁹ MESCHONNIC, i. m., 137., 121.

10. Aposztrophé, artikuláció és irónia (Erotikus)

„A szó a nyelvben – félig idegen szó.”
(Mihail Bahtyin)²⁹⁰

„...a költészetben a szó is többet mond, mint bárhol másutt. Ez a tézis.”
(Hans-Georg Gadamer)²⁹¹

„A tudat megpróbál a gondolat erejével áttörni a tárgy alapvető másságán, megpróbálja ezt a másságot átalakítani nyelvileg tételezhető kognitív tudássá. A költészet nem a tárggyal való azonosulás, hanem a tárgy fölötti reflexió, amelynek során a tudat elmozdul a tárgy felé, igyekszik beléhatolni, majd, mint egy visszaverődő fénysugár, visszatér az elmébe, most már a külső világ tudásával gazdagabban. A másik elgondolásának ez a folyamata pedig segít az elmének abban, hogy megismerje önmagát.”
(Paul de Man)²⁹²

Petri líráját a kritikai recepció általában a posztmodern küszöbén, a paradigmaváltást ígérő, de azt be nem teljesítő költészetként helyezi el a magyar irodalom történetében. A kritikai megfontolások többsége, ha eltérő aspektusokból és hangsúlyokkal is, e költészet újításai mellett a Petri-líra radikalizmusának jól megvont határait hangsúlyozza, s egyik érvként a magyar lírai tradícióhoz való viszonyát hozza fel. E meglátások szerint Petri tudatosan és sokrétűen kapcsolódik a magyar költészeti hagyományhoz, s viszonyulását nem a tagadás, nem is a követés, hanem egyfajta alkotó, reinterpretációra törekvő magatartatás jellemzi.²⁹³ Úgy tűnik, Petri maga is hasonlóképpen látja az irodalmi tradícióval való kapcsolatát: „Ezzel a hagyománnyal szerintem kétféle kötelességem vagy elvégzendő feladatom van: az egyik az, hogy megpróbálok számat vetni ezzel a múlttal, egy racionális, sőt, amennyire lehet, tudományos kritika alapján. Megpróbálok megérteni, mint egy anyagot. A másik az, hogy választanom is kell bizonyos értelemben a múltat, a saját érzelmi szükségleteim, ha úgy tetszik, önkényeim szerint. Kiszedem belőle azt, ami énnekem kell, amit hasonítani tudok magamhoz.”²⁹⁴

Petri költészetének „posztmodernen inneni” pozícióját másfelől a versekben kirajzolódó szubjektum-kép felől szokás kimutatni.²⁹⁵ A recepció megegyezni látszik abban, hogy a Petri-versbeszéd nem írható le a megszólaló én nyelvi dekonstruálódásával és disszeminatív

²⁹⁰ БАХТИН, М. М., *Слово в романе* = Uő, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, «Художественная литература», 1975. 106.

²⁹¹ GADAMER, Hans-Georg, *A szó igazságáról* (ford. POPRÁDY Judit) = Uő, *A szép aktualitása*. (Vál. BACSÓ Béla), Budapest, T-Twins, 1994, 124.

²⁹² DE MAN, Paul, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = Uő, *Olvasás és történelem*. (Vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter.) Budapest, Osiris. 112.

²⁹³ Vö. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek*. (1992) = Uő, *„Nagyon komoly játékok”*., Budapest, Pesti Szalon, 1996, 160.; KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998, 15.

²⁹⁴ *Beszélgetések Petri Györggyel*. Bp.: Pesti Szalon 1994, 28.

²⁹⁵ Vö. RADNÓTI Sándor, *Megmenthetetlenül személyes. Petri György: Valahol megvan* = Uő, *Recrudescent vulnera*, Budapest, Cserépfalvi, 1991.

megsokszorozódásával, amennyiben ennek ellenében hat az erőteljes, a vallomásosság szituatív kereteit fel nem számoló, jól felismerhető dikció. Petri első monográfiája, Fodor Géza például leszögezi, hogy „a személyiség jelenléte ebben a lírában: abszolút evidencia”, s hangsúlyozza, hogy a Petri-versek „középpontjában kikezdett, de nem szétesett személyiség áll.”²⁹⁶ Margócsy István a Petri-versekből kirajzolódó költőszerep kapcsán egyenesen úgy fogalmaz, hogy az „jóval stabilabb és szubsztanciálisabb személyiséget tételez fel lírája számára, mint amilyent posztmodern esztétikák mai használatra elő szoktak írni.”²⁹⁷ S bár a szubjektum felértékelésének lehetetlensége a Petri-szövegek minden tragikum nélkül konstataált kiinduló tapasztalatának mondható, a versbeszéd személyessége a kritikusok nagy része szerint a szubjektum nem-posztmodern típusú konceptusáról árulkodik.²⁹⁸ Ez a személyesség, első pillantásra talán meglepő módon, nem csökken a versbeli beszélő folyamatos eltávolító-megkérdőjelező, ironikus nyelvi artikuláltságával; ellenkezőleg, a jól felismerhető beszédmódnak éppen ez a típusú az ironia lesz az egyik azonosító faktora. Nem utolsósorban vélhetőleg azért, mert ez a személyesség éppen a megszólalás, a mondás kondícióinak reflektáltságában,²⁹⁹ egyfajta sajátos metanyelvi reflexióként körvonalazódik.³⁰⁰

Ez az általánosnak mondható vélemény a Petri-líra lezárulásával, az utolsó kötetet értékelő recepcióban még inkább megerősödött. Más oldalról azonban a recepcióban annak a nézetnek is megvan a képviselője, amely Petri lírai „radikalizmusát” tartja elsődlegesnek. Thomka Beáta egyetértőleg idézi Danilo Kiš megállapítását, aki szerint „Petri György (született 1944-ben) költészetének semmi köze ahhoz, amit ma közép-európai hagyománynak nevezhetnénk, ahhoz az egész kulturális, irodalmi komplexushoz, amelyet a századelőtől egészen a második világháborúig az europaizáló pesti folyóirat, a *Nyugat* hirdetett. A mívelt kifejezést, a la Kosztolányi vagy Juhász Gyula, Petri programszerűen rombolta szét, eltorzította, a tipikus közép-európai fioritúrák pedig szétestek és egyfajta költői «enformellé» váltak a la Pollock. Ez a költészeti «enformel» az egész Duna-menti, bécsi és pesti költői tradícióval mint a szép emanációjával való radikális szakítás következménye.”³⁰¹ Ez a fajta megközelítés tehát a sokszor alulretorizált, megszakításokra épülő Petri-féle versbeszédet, a lírai téma történeté formálásának közömbösen konstataált lehetetlenségét és a metanyelvi kommentárok súlyának megnövekedését a közép-európai hagyományban újszerű jelenséggé értékeli.

Ismeretes olyan, szövegelemzésen alapuló álláspont is, amely nem dönti el a Petri-beszédmód horizontváltó erejének kérdését: Kulcsár Szabó Ernő és Katona Gergely eltérő mértékűnek és minőségűnek ítéli a nyelvveltség tapasztalatának részvételét az önlefokozó

²⁹⁶ FODOR Géza, *Petri György költészete*, Budapest, Szépirodalmi, 1991.

²⁹⁷ MARGÓCSY István, i.m. 165.

²⁹⁸ Petrinek az egyes ember szerepére vonatkozó szavai, úgy tűnik, mindkét meglátást megerősítik: „Tőlem távol áll az az önlefokozó düh, amely abból a hirtelen felismerésből táplálkozik, hogy az ember nem császár, nem isten. Én ezen a felismerésen, enyhén szólva, túl vagyok. Ennek a világnak a színhelye nem a karkai kastély, hanem a háseki latrina. De ezen a latrinán emberek ülnek. Hangsúlyozottan emberek.” *Beszélgetések Petri Györggyel*, i.m. 24.

²⁹⁹ Vö. „Az önmagától is távolságot tartó beszéd a kimondás feltételezettségének tudatában válik vallomásértékűvé: a beszéd ilyen személyessége képes megóvni a tárgyat a posztmodern távlat fenyegetésétől...” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1993, 177.

³⁰⁰ Margócsy István a költői személyiség és megszólalásmód kapcsolata felől látja leírhatónak a Petri-líra szerinte végig központi beszédműfaji alakzatát, a magyarázatot is, értelmezése ugyanakkor, Kulcsár Szabó Ernővel ellentétben, „a megszólaló alak körvonalainak bizonytalanságát” éppen a megszólalás aktusának bizonyosságával állítja szembe. MARGÓCSY István, i.m., 166.

³⁰¹ THOMKA Beáta, *A napsütötte sáv radikalizmusa* = *Uő, Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor 1993, 85.

versbeszéd szerveződésében.³⁰² Kulcsár Szabó másutt is úgy foglal állást, hogy Petri „magánbeszédének személyessége nem az esztétizmus hagyományának belső, poétikai ellehetetlenülésével áll kapcsolatban”, mert Petrinél „a töréseken, félbehagyott mondatokon, elhallgatásokon át kibontakozó szöveg (...) eredendően nem a nyelvválság elvi tapasztalatára utal vissza.”³⁰³ Az újabb magyar irodalomtörténeti kutatás eredményei alapján azt mondhatjuk, a költői jelnyelv megújítása során Petri a későmodernség poétikai tradícióját viszi tovább, amennyiben a mű szövegszerű megalkotottságát, a jelölő figuratív potenciáljának felszabadítását és ennek megfelelően tematikusan a mondhatóság problémáját állítja középpontba. A nyelvhez való illetén viszonyulás a versszöveg szubjektumára nézve pedig az *én* képződésének nyelvi feltételezettségét is leleplezi. A „lingvisztikai fordulat” által újra előhívott nyelvértelmezés – melynek gyökerei, Habermas megállapítása szerint, Humboldtig nyúlnak vissza és amely „önállónak tekinti a nyelv világfeltáró funkcióját a világon belüli tanulási folyamatokkal szemben”³⁰⁴ –, a magyar későmodernség alkotóitól sem volt idegen, amennyiben elismerjük, hogy a későmodern paradigma tette érzékelhetővé azt a már posztmodernnek (is) mondható tapasztalatot, mely szerint „a műalkotás mögött sohasem az alkotói én, hanem a már létező szó áll, mely új szavak keletkezésének lesz az előfeltétele”. Ez pedig annak felismerését hozza magával, hogy nem a szubjektum uralja és használja a nyelvet, hanem a mindenkor nyelvet teremt meg azt, „amit szubjektumként érzékelünk, szubjektumnak tekintünk és akként értünk meg”.³⁰⁵

A Petri-líra küszöbhelyzetét³⁰⁶ firtató kérdésre a fentiek nyomán alighanem akkor kísérelhetünk meg valamiféle válaszadást, ha a Petri-féle versbeszédnek a szóhoz és a szöveghez való viszonyát vesszük vizsgálat alá, vagyis amennyiben figyelmünket az irónia, a nyelvi jel és a versben megszólaló „hang” („én”) kölcsönös feltételezettségére irányítjuk. Egy ilyen vizsgálat példaként, tekintettel az életmű zárószakaszának a későmodernséghez „visszatérő” gesztusaira, az 1981-es *Örökhétfő* kötetben megjelent *Erotikus* című verset választottuk:

Erotikus

*A "te kis..." kezdetű
elfulladás nyelvi kísérletek
hatására elzsibbadsz.
A hajhagymáidig beleborzongsz, ha
"mézbenfőtt fokhagymának", vagy "vaniliás
makrélának" becézlek.
Minden igazi nő
ösztönösen érzi,
hogy csak irónia
sejtetheti, milyen kimondhatatlanul...*

³⁰² KULCSÁR SZABÓ Ernő–KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére.* (Petri György: A delphoi jós hamiscsödöt jelent). = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, Budapest, Balassi 1994. 144., 149.

³⁰³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, 176.

³⁰⁴ HABERMAS, Jürgen, *Vissza a metafizikához* = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Atlantisz, 1994. 355.

³⁰⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, 132–133.

³⁰⁶ A posztmodern paradigma szituálásával kapcsolatos nehézségekről vö például: „...nemsokára a «posztmodern klasszikusai»-ról fogunk beszélni.” JAUSS, Hans Robert, *Az irodalmi posztmodernség* (ford. KATONA Gergely = Uő, *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*. Szerk. KULCSÁR–SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 212. A magyar posztmodernről vö. *A magyar irodalmi posztmodernség*. Szerk. SZIRÁK Péter. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó 2001., illetve: „Van-e posztmodern?” *A debreceni irodalmi napok tanácskozása*, Alföld 2003/2.

Az *Erotikus* nem tartozik Petri jelentős esztétikai színvonalúként számon tartott versei közé, a kritikusok mégis ritkán mulasztják el említeni, néha röviden tárgyalni a költeményt. Fodor Géza monográfiájában „a groteszkból és a redukált nevetésből született tragikus költészet trükkje”-ként méltatja a szöveget, míg Keresztury Tibor éppen ellenkezőleg, azon öncélú megoldásokkal élő versek között említi az *Erotikust*, amelyek energiáikat „a kép- és nyelvteremtő fantázia zabolátlanságában élik föl”.³⁰⁷ Bizonyos mértékig mindkét állásponttal ellentétben a verset mi a Petri-lírára jellemző sajátos nyelvi működésmód tömör reprezentánsaként értékeljük, amelyben Petri költészetének két markáns ismérve, az artikulatív hangzósság³⁰⁸ és az ironia látványosan és meghatározó szövegképző erőként jut érvényre. Ezért a továbbiakban döntően e két aspektusra koncentrálna vizsgáljuk meg a szöveg nyelvi-figurális mechanizmusait.

Amennyiben szem előtt tartjuk Jonathan Culler azon meglátását, amely szerint a lírai költemény poétikájáról az *apostrophé* formációinak és jelentéseinek tanulmányozása révén tudhatunk meg a legtöbbet,³⁰⁹ akkor érdemes ezt a megállapítást Petri szövegével is szembesítenünk. Ez már csak azért is célszerűnek tűnik, mert az erotikus szituáció címben ígért fenomenológiai témája nemcsak megengedi, hanem implikálja is az apostrophé retorikai alakzatának működésbe lépését a versben. A megszólító odafordulás aktusában egy olyan erotikus „partner” alakja („elzibbadsz”, „hajhagymáidig beleborzongsz”) konstruálódik meg, akit a szöveg utolsó mondatának általánosító megnyilatkozása közvetve nőként azonosít („minden igazi nő / ösztönösen érzi...”). Másfelől azonban feltűnő, hogy a versbeli megszólalás direkt módon nem feleltethető meg az apostrophé eseményének: a szöveg mintegy *eltárgyasítja* a „te kis” megszólítást, amennyiben azt szintaktikai szerepét tekintve nem valódi vocativus-ként, hanem a „nyelvi kísérletek” specifikátoraként, sajátos jelölőjeként szerepelteti. (Ugyanez mondható el a két másik megszólításalakzatról, amelyek a „becézlek” aktusának potenciális példáiként jelennek meg.) A fenomenológiai téma tehát, úgy tűnik, Petri versében a nyelv kérdésének (költői) témájává válik.³¹⁰ A szöveg eltávolítja az apostrophét – az eltávolítás vizuális jeleiként az intratextuális idézőjelek szolgálnak –, amely ezért itt pusztán egyfajta kvázi-alakzatként működhet, s a versnyelv figuralitásának szervezése helyett a versbeszéd sajátos témájaként funkcionál. A „mézbenfőtt fokhagyma” és a „vaniliás / makréla” olyan „maszkokként” értelmezhetőek, amelyek az apostrophében konstruált kommunikatív szituáció ellenére sem a „te”-nek, a nőnek, hanem a „nyelvi kísérletek”-nek „adnak arcot”. Petri szövege az apostrophé Culler által kiemelt idegenszerűségére látszik fókuszálni, amikor nem az apostrophében a diszkurzus temporalitásaként konstituált megszólítottat, s nem is a fiktív jelenlétként megidézett „tárgyhoz” való viszonyát, hanem magát az apostrophé aktusát, nyelvi létesülésének mikéntjét, körülményeit és hatását reflektálja. Az apostrophikus jelenlét effajta diszkurzív temporalizálása nem értelmezhető a költői hang átalakító vagy megelevenítő tevékenységére való utalásként:³¹¹ a tárgygyá tett apostrophé nem valamiféle viszonyként tematizálható eseményt hoz létre, hanem magát az

³⁰⁷ FODOR Géza, i.m. 141; KERESZTURY Tibor, i.m., 111.

³⁰⁸ Erről vö. VÁRADY Szabolcs, *Zene és zenétlenség Petri György költészetében = Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*. Szerk. FENYŐ D. György, Budapest, Krónika Nova 2004, 8–18.

³⁰⁹ CULLER, Jonathan, *Apostrophé* (ford. SZÉLES Csongor), Helikon 2000/3, 372.

³¹⁰ Vö. HARTMANN, Geoffrey, *Evening Star and Evening Land = Post-Structuralist Readings of English Poem*. Ed. By MACHIN, Richard, NORRIS, Christopher. Cambridge–New York–Melbourne, Cambridge University Press 1987, 267.

³¹¹ Meglátásunk szerint a megidézett apostrophé működése Petrinél azokon az eseteken is túlmutat, mikor egyes költemények az apostrophikus aktus hatékonyságára való rákérdezéssel saját apostrophikus működésüket parodizálják. Vö. CULLER, Jonathan: *Apostrophé*, i.m., 378–379.

„eseményt”, a megszólítás tevékenységét és folyamatát, azaz a *megnevezés és a (ki)mondás eseményének lehetőségeit* teszi mérlegre. Az aposztrophé aposztrophéja így a „nyelvi kísérletek”, a megnevezés és a mondás aposztrophéjaként működik. Másfelől megfigyelhetjük, hogy Petrinél az aposztrophé aktusának tárgyá tétele és részletezése az *aposztrophé narrativizálásához* vezet, amennyiben a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítő megszólítasalakzatok egy újabb, ezúttal narratív típusú diszkurzus keretében értelmeződnek (vö. a „nyelvi kísérletek / hatására elszibbadsz”, „beleborzongsz, ha ... becézlek”, „Minden igazi nő / ... érzi, / hogy csak irónia / sejtetheti...”). Ez pedig lehetőséget nyújt arra,³¹² hogy Petri lírájának egyik sajátosságát a költészet két konstitutív erejének, a narratív erőnek és a lírára jellemző aposztrophikus erőnek együttes és kölcsönös egymást-értelmező működésében lássuk.

Az aposztrophé tehát az *Erotikus*ban mintegy csak ürügyként szolgál a megnevezés, illetve a (ki)mondás és az artikuláció nyelvi problémájának felvetéséhez; a „nyelvi kísérletek” kitétel egyszerre értelmezhető a nyelv referenciális, jelölő erejének érvényesítését célzó törekvések sorozataként (a megnevezés kísérleteiként) és a *ki*-mondás, az artikuláció, az artikulált hangadás problémájaként. A megszólítás témájának közvetlenségétől a kimondhatóság, illetve kimondhatatlanság általánosabb témájáig jut el a vers. Nyilvánvalóan „kettős” témáról, sajátos dilemmáról van szó, amelyet világosan jelez a versvégi állítás szemantikai paradoxona, a kimondhatatlanság tényének kimondása is. A kimondás aktusával a versbeszéd rögtön és szükségszerűen fel is függeszti a mondottak igazságérvényét: úgy tűnik, az olvasó itt olyan „értelemmel” szembesül, „mely kizárólag a megfosztás útján történő megértés révén hozzáférhető.”³¹³

A verszáró „kimondhatatlanul...” interpretációs kettősségét jelzi a szövegben a kurziválás tipográfiai eszköze, valamint a három pont, amely egyszerre hivatott reprezentálni a szintaxis, valamint a gondolat megszakítottságát-megszakadását. A három pont azonban nem pusztán a befejezetlen, hiányos mondatszerkezet reprezentatív jelölője, hanem a szintaktikai hiátussal kölcsönös interpretatív viszonyba is lép, vagyis a szintaktikai hiány betöltésének vizuális alakzataként is olvasható. E funkciója azonban éppen ellentmond reprezentációs-imitatív funkciójának, amennyiben nemcsak rögzíti és megerősíti az általa jelölt mondat-megnyilatkozás jelentését (a kimondás lehetetlenségét), hanem a mondat befejezésének non-diszkurzív jeleként relativizálja is azt, vagyis a kimondhatatlanság helyébe a kimondottság non-verbális figuráját lépteti. Hasonlóan értelmezhető a „kimondhatatlanul...” szövegi pozíciója is: verszáró helyzete sajátos módon megkérdőjelezi a szó jelentésében manifesztálódó állítást. Ugyanígy egyfajta „túlásnak”, s ezért fölöslegesnek minősülhet a befogadó számára a szó kurziválása, amely a megerősítésre nem szoruló, végérvényesnek tűnő megállapítást a nyomatékosítás gesztusával egyszersmind kétségbe is vonja. Ám a verszáró mondat grammatikájának apóriáiként működő nem-nyelvi figurációk közül a legerőteljesebben a versritmus érvényesíti megkérdőjelező és elbizonytalanító hatását. Az *Erotikus* ugyanis, Petrinél szokványos módon, olyannyira „nem demonstrálja” saját, alapvetően jambikus ritmusát, hogy a befogadó nem is érzékeli azt. A versritmus látszólagos eltűnése egyfelől a metrum fellazításának „köszönhető”, ami a sorok szótagszámának rendszertelen változásában, a verssorok ritmikai egységét kiemelő rímek elmaradásában és a jambikus ritmus többé-kevésbé esetlegesnek tűnő érvényesülésében mutatkozik meg (a verslábaknak alig több, mint harmada jambus; a ritmust négy ellentétes lejtésű versláb is „megdőccenti”; a lejtésirányt a klasszikus szabályok szerint meghatározó utolsó teljes verslábak között is előfordul trocheus; s végül a szöveg terjedelméhez képest magas a

³¹² A Petri-versek sajátos narrativitását, „novellaszerűségét” részben már a recepció is konstátálta Vö. CSÜRÖS Miklós, *Petri György: Körülrít zuhanás = A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, Budapest, Nap Kiadó, 2000, 102.

³¹³ DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás* (ford. FOGARASI György), Pompeji 1997/23, 105.

semleges chorijambus kólonok, s főként a pyrrichiusok száma). A ritmikai hangzás megszűnésének másik legfontosabb okát a prózanyelvre, méghozzá az írott próza nyelvére emlékeztető szintaxisban látjuk, amely egyre bonyolultabb, de világos, és az utolsó kivételével teljes szerkezetű mondatokból építi fel a szöveget. E mondatok olvasását aligha nehezítik meg az érzékelhetetlen versritmus által meg nem erősített verssorvégek mint ritmikai határok, azaz a ritmus perceptív lehetőségeinek ilyen mérvű felszámolódása okán a versben jószerivel még enjambement-okról sem beszélhetünk. A morfológiai és szintaktikai paralelizmusok hiányában pedig Petri szövege az ezekből fakadó sajátos, nem mértékes, de a versekre általában jellemző lüktetést is nélkülözi. Mindezek után azonban feltűnő és váratlan a jambikus versritmus tiszta, jól hallható érvényesülése a szöveg utolsó sorában, éppen a kimondhatatlanság tényének kimondásakor („*milyen* kimondhatatlanul...”). A versszerűség klasszikus kritériumaként számon tartott versritmus fölerősödése azon a szöveghelyen, ahol az egyre összetettebb alárendelésekbe bonyolódó szintaxis végül is „csődöt mond”, miközben e csődöt, a mondás csődjét be is jelenti, a „kimondhatatlanul...” állítás igazságát eldönthetetlené teszi.

A „kimondhatatlanság/mondhatóság” témája másfelől a szöveget magát is a „mondott”-ként és „mondás”-ként tünteti föl. Amennyiben a szöveget mint mondást vizsgáljuk, emlékeznünk kell arra a gadameri gondolatra, amely a szót „mint mondót”, illetve „a szót, amely tulajdonképpen mondó, «szöveggé» határozza meg.”³¹⁴ „Mert pontosan az jellemzi az irodalmat, hogy írott mivolta nem az eredeti, szóbeli-élő létének csökkent értékű változata, hanem eredeti létformája, amely a maga részéről az olvasás vagy beszéd másodlagos jellegű elvégzését engedi és igényli.”³¹⁵ Eszerint az íráson keresztülmenő szó úgy válik szöveggé, hogy transzfiguratív módon megőrzi „mondás”-jellegét, s éppen e transzfigurációban mutatkozik meg az a sajátos kötelék, ami „a szövegeket nyelvi identitásukhoz” kapcsolja. Ez a kötelék minden esetben olyan nyelvi eszközökben nyilvánul meg, „amelyek a nyelvet saját vagy belső hangzásukhoz kötik vissza,” s „ezek közé az eszközök közé tartozik a ritmus...”³¹⁶ Petri versének végén a mondhatóság problémájának kimondásakor megszólaló ritmus jelensége így nemcsak valamely eldönthetetlen kettősség megnyilvánítójaként válik értelmezhetővé, hanem egy olyan „érzékeny egyensúly” felől is, „amelyet az értelem és a hang mozgása között kell megtartani.” Gadamer ezt a költői nyelv koherenciáját biztosító egyensúlyt, amelyen meglátása szerint a költemény mint nyelvi képződmény és mint szöveg alapszik, Hölderlin szavával *Tornak (hangnak)* nevezi.³¹⁷

A hang és a hangzás eszerint a vers kiküszöbölhetetlen és konstitutív jelenségeként működik –³¹⁸ s erről Petrinek a saját írásmódjára vonatkozó szavai is elárulhatnak valamit –³¹⁹, amelyet legalapvetőbb módon a szöveg verssorokból való szerveződése (mint a versritmus alapja) biztosít. Hogy ez a hangzás mennyire „elnyomhatatlan” és megkerülhetetlen velejárója a versszövegnek, azt éppen az *Erotikus* demonstrálja nekünk ama folyamat révén, amelynek során a látszólag csak formális – mindössze „tipográfiai” – verssorokra tagolódó, prózanyelvinek ható szöveg az olvasás végére ritmikusan hangzó szöveggé alakul. A versszöveg sürgető erővel szólítja föl a befogadót a hangos olvasásra, mormolásra, előadásra

³¹⁴ GADAMER, Hans-Georg, *i.m.*, 117.

³¹⁵ GADAMER, Hans-Georg, *i.m.*, 118–119.

³¹⁶ GADAMER, Hans-Georg, *i.m.*, 132–133.

³¹⁷ GADAMER, Hans-Georg, *i.m.*, 133.

³¹⁸ Vö. a „költői szó tudvalevőleg eltéphetetlenül egybefonódik a hangzás és a jelentés oldalával. Az egybefonódás lehet nagyobb vagy kisebb mértékű, s elmeget egészen azoknak a nyelvi műfajoknak a szélsőségéig, melyekben ez az egybefonódás teljességgel feloldható. A lírai költeményre gondolok.” GADAMER, Hans-Georg, *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez?* (ford. TALLÁR Ferenc) = *Uő, A szép aktualitása. i.m.* 151.

³¹⁹ „Verset is úgy írok, hogy hallom magamban, mint egy kiejtett mondatot. Amit természetesen ki lehet mondani.” *Beszélgések Petri Györggyel. i.m.*, 113.

és a meghallgatásra, vagyis *kikényszeríti az artikulációt*. Petri versében ezt a kényszert a ritmus egyéb tényezőinek említett hiánya miatt mindössze a vers végén váratlanul szabályosan „megszólaló” jambusok, illetve a *ha* hangkapcsolat hatszori visszatérése – *hatására, haj, hagyma, fokhagyma, ha és kimondhatatlan* – váltja ki; mi több, a *hangkapcsolat-ismétlődések éppen a többi ritmustényező hiánya folytán tesznek szert jelentős hangzásszervező és ritmusképző erőre*. Közismert, hogy a „hangok ismétlődése akkor válik érzékelhetővé, ha gyakrabban térnek vissza a szokottnál, amikor tehát csökken az azonos hangcsoportokat, hangokat, hangtulajdonságokat egymástól elválasztó távolság.”³²⁰ Ez a textuális távolság az *Erotikusban* meglepően csekély, a hat előfordulásból öt a vers három sorára koncentrálódik, míg a középső sor azok közül is háromszor hangoztatja fel a hangkapcsolatot. A fonikus ismétlődés mind az öt alkalommal értelmileg nyomatékos pozícióban következik be,³²¹ ennél fogva a hangkapcsolat előfordulásának sűrűsége és intenzitása jóval meghaladja a köznapiban beszélt nyelvben megszokottat, a gyakoriság – öntudatlan – várhatóságát,³²² s így felhívja magára a befogadói figyelmet. Nem történik itt más, mint a befogadói tudatosság felkeltése a beszéd, a szöveg hangzó oldalának irányában.³²³

Ebből következően a *ha* hangcsoport rekurrenciáját nem kizárólag literális, anagrammatikus ismétlődésként értelmezzük, hanem olyan szövegi inskripcióként, amely hangzóságát írásos átalakulásán keresztül nemcsak megőrzi, hanem – a költői szöveg „mondás” jellegének köszönhetően – aktivizálja is a befogadásban.³²⁴ Az *Erotikusban* erre a fonikus csoport hangalakjának szó- és jelentésképző potenciái is figyelmeztetnek, mivel a hang, a hangzóság metapoétikus témájának fonetikai jelölőiként is olvashatóvá teszik a hangkapcsolatot.

Amennyiben elfogadtuk azt a gadameri állítást, mely szerint a költői nyelvben, legfőképpen pedig a versben a hangzás és az értelem elválaszthatatlanul egybefonódik, fel kell tennünk a *ha* hangkapcsolat gyakoriságának lehetséges jelentéseire irányuló kérdést. Ez a kérdésfelvetés azért is megkerülhetetlen, mert Gadamer a szóhangzás „felélesztését”, újraaktiválását az írott szöveg értelmezésének szükségsszerű feltételeként gondolja el: „A mondottak értelmét újra ki kell mondani, éspedig tisztán az írásjelek közvetítette szóhangzás

³²⁰ FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Budapest, Corvina, é.n., 18.

³²¹ Szókezdő helyzetben (*hatására, hajhagymáidig*), vagy egy összetett szó utótagjának kezdő szótagjaként (*hajhagymáidig, fokhagymának*), önálló szóként és sorzáró (*ha*), illetve egy esetben sorkezdő pozícióban (*hatására*).

³²² Bár a strukturalizmus módszerei közé tartozó statisztikai számítások néha elavultnak és érdektelennek tűnnek, sok esetben, mint ezúttal is, megvilágító erejük lehet. Vö. „Az egyes hangok gyakorisága igen különböző: a magyarban például 100 hangból 9,90 *a* hang; 10,93 *e*; de csak 1,76 *h* hang.” FÓNAGY Iván, *i.h.*

³²³ A versszöveg illetően artikulált hangzóságának vizsgálata során, melyet Sylvia Plath *Words* című versén végez el, Paul Friedrich költészet és beszélt nyelv, illetve nyelv és kultúra szoros és szétválaszthatatlan együtt-létét mutatja ki. Vö. FRIEDRICH, Paul, *The Culture in Poetry and the Poetry in Culture = Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies*. Ed. By DANIEL, E. Valentine–PECH, Jeffrey M. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1996, 38–40.

³²⁴ Meglátásunk szerint e két fenomén, a hangzó jelenség és az írásos alakzat elkülönítése néha a dekonstruktív olvasatokban is csorbát szenved. Culler sajátos meghatározása, mely az anagrammát a „szótagok véletlenszerű előfordulásai”-ként nevezi meg, éppen eltünteteti az anagramma literális materialitása és a szóforma hangzósága közötti különbséget, mivel a szótagot, beszédünk elemi ritmikus (s nem írásos, grammatikai vagy szemantikai) egységét mint inskripciót tételezi, illetőleg szótag és literális egység között implicite azonosságot állít fel. L. CULLER, Jonathan, *Líraolvasás* (ford. FÜZI Izabella) = *Figurák*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004. 129. Betű és hang, ha tetszik a nyelv kétféle materialitásának viszonyát illetően megfontolandók lehetnek Bahtyin/Volosinov szavai: „Elvégre a költői mű művészi befogadása az olvasás során szintén a grafémából (vagyis a leírt vagy kinyomtatott szó látható alakjából) indul ki, mely azonban már a befogadás következő pillanatában kikapcsolódik, majd jóformán teljesen kioltják a szó egyéb mozzanatait (artikuláció, hangkép, intonáció, jelentés), s a továbbiakban ezek a mozzanatok már magának a szónak a határain is átlendítenek bennünket.” BAHTYIN, M. M., *A szó az életben és a költészetben* (ford. KÖNCZÖL Csaba) = *Uő, A szó az életben és a költészetben* Budapest, Európa, 1985, 39

alapján. Az írott szöveg értelmezése, ellentétben az élőszóval, nem számíthat más segítségére.”³²⁵ Ezzel a hangkapcsolat visszatérését nem egy önállósult, „üres” jelölő figurális játékaként, hanem jelentésképző vagy -alakító alakzatként tételezzük. Petri szövege ebben megerősít bennünket, amennyiben a hangkapcsolatot utoljára abban a verszáró szóban hangoztatja föl, amelyet a vers központi témájaként és problémájaként értelmeztünk. Az állítás („kimondhatatlanul”) igazságának eldönthetetlensége egy újabb tényezővel gazdagodik, amennyiben a benne szereplő hangkapcsolatot a szöveg bizony több ízben és jól hallhatóan „kimondja”, egy alkalommal *önálló szóként* (*ha*). S ez a szó a feltételelességre, a bizonytalan (és eldönthetetlen) lehetőségére utaló jelentésével ugyanazt a dilemmát hívja elő a szövegben, mint a versvégi „kimondhatatlanul” trópusa. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a versbeszédben ez a „ha” éppen a mondásra mint a másik reakciójának feltételére vonatkozik („beleborzongsz, *ha* / ... / ...becézlek.”), vagyis a mondás problematikájának egyszerre hangszintű és szintaktikai metaforájaként íródik be a versbe.³²⁶

A *ha* mint a „kimondhatatlanul...” nyelvi témájának fonetikai jelölője innen nézve egyfajta *artikulációs metaforaként* figurálódik a szövegben, mivel hangsúlyos ismétlés-sorozata az artikuláció, a kimondás problémáját bejelentő (kimondó) verszáró szóban ér véget, másfelől pedig mivel tulajdon alakváltozataiban, hangkapcsolatként, szótagként és önálló szóként való együttes megjelenésében maga is az artikuláció lehetséges folyamatát reprezentálja. Ebben a minőségében sajátos módon egymásra vonatkoztatja azokat a szóalakokat, amelyekben előfordul (*hatására, hajhagyma, ha, fokhagyma, kimondhatatlanul*), s függetlenül azok konvencionális jelentésétől, a kimondás kísérletének részeseivé, egyúttal jelölőivé is teszi őket, vagyis ez a *szószorozat a megszólítás- és megnevezésfolyamat hangnyelvi konstitúciójaként* figurálódik a szövegben. Ez a konstitúció deklaratív módon természetesen nem „kezeskedhet” a kimondás mint „helyes” megnevezés sikeréért, ugyanakkor szünet nélkül „hangoztatja” a kimondás mint artikulált hangzás megtörténését.

A *ha* hangkapcsolat eszerint nem pusztán hangzásbeli díszítő tényezőként, hanem a nyelv és a mondhatóság témájának sajátos jelölőjeként működik a versben. Nyilvánvaló, hogy a hangkapcsolat ilyen érthetősége nem tekinthető „a költői hang fenomenalizációjának”,³²⁷ mivel itt a „hang” egészen más konceptusáról van szó; az érthetőséget a nyelv fenomenalitásának megbomlása okán a lírától megvonó elgondolás a „hang” fogalmán egy olyan, az olvasás alakzataként működő „beszélő hangot” ért, melyet a tudat megnyilvánulásának tekintünk.”³²⁸ A hangkapcsolat ismétlődését azonban nem értelmezhetjük „beszédként” valamely tudati (fenomenológiai) aktus értelmében, hanem csakis olyan nyelvi tevékenységként, amely nem az ítéletalkotó állítás, a megnyilatkozás, hanem az artikulációban megnyilvánuló, abban „testet öltő” nyelvi forma aktivitása révén képes a jelentésalkotásra.³²⁹

³²⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer* (ford. BONYHAI Gábor), Budapest, Gondolat, 1984, 276.

³²⁶ A *ha*- hangkapcsolat hasonlóan meghatározó értelemképző szerepet tölt be a későbbi, 1990-es *Valami ismeretlen* kötet *A 301-es parcelláról* című versének második versszakában, persze itt más, a feltétel(esség)től kiindulva a nevetésen át a halál témájáig (ezzel is megidézve a középkori Rabelais-féle hagyományt a nevetéskultúra és a halál kapcsolatáról). Idézem a második versszak első három sorát:

„Másképp mit is kívánnék magamnak,

Ha – ha-ha! – halott lennék,

És visszalátogatnék ide, mint kövendég?”

³²⁷ DE MAN, Paul, *Lyrical Voice in Contemporary Theory = Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. By PARKER, P., HOSEK, C. Ithaca, Cornell University Press, 1985, 55. Idézi: CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*. i.m., 127.

³²⁸ CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*. i.m., 120.

³²⁹ A hangkapcsolat sorozatossága az *Erotikusban* a kimondás artikulációs kísérletének folyamatosságában és befejez(het)etlenségében, illetve a versbeli megnyilatkozásban rögzített érzelmi kötöttségében („elfulladás”, „elzibbadsz”, „beleborzongsz”, „öszönösen érzi”) sajátos indulatszó-kitörésként is olvasható. Egy ilyenfajta olvasás, mely a *ha* és a *haj* szóalakoknak nyelvünkben játszott indulatszó-funkciójára is alapozódhat, a szöveget

A *ha* hangkapcsolat tautologikus ismétlése a *hajhagymáidig* szóban első olvasásra pusztá hangalakzatnak tűnhet, amennyiben sem a „kimondhatatlanul” költői témájához, sem pedig a két szó lehetséges jelentéseihez és utaltjaihoz nincsen köze. A hangzásbeli tautológiát azonban a két szó ismert tájnyelvi hangalaki egybeesése (a *hagyma* mint *hajma*) egyfajta sajátos jelentésbeli viszonyra hangolhatja át az olvasói percepcióban. Azt is mondhatnánk, a hangzásbeli azonosság, amely ezúttal nemcsak a nyelv költői vagy retorikus működésének eredményeként fejt ki hatását, hanem a nyelvi performanciának egy korábban beállt, és a beszéd egyes rétegeiben rögzült, állandósult következményeként is, sajátos metaforikus viszonyt létesít a két szó(jelentés) között. Egy ilyen eljárás nem ismeretlen a retorika történetében: Derrida utalt rá például, hogy „Nietzsche olyan mértékben fellazítja a metaforika határait, hogy minden fonikus kijelentésnek metaforikus erőt tulajdonít”, majd ezt a következőképpen interpretálta: „Ez elég különös módon annyi, mint minden jelölőt a jelölt metaforájává változtatni, miközben a metafora klasszikus fogalma csak egyik jelöltnak egy másikkal való helyettesítését írja elő, miáltal az egyik a másik jelölőjévé válik.”³³⁰

Az önkényes jelentéstulajdonítás vádját megelőzendő jelezzük, hogy a *haj* és *hagyma* szóformák közötti sajátos metaforikus jelentésviszony tételezése Petri versére vonatkozólag a hangzáskapcsolat szövegi, illetve nyelvi tényén túlmenően a magyar költészettörténeti tradíció, jelesül Arany János egy 1877-es rövid verse felől is megerősítést nyer:

Haja, haja, hagyma-haja...

*Haja, haja, hagyma-haja,
Sír a leány, mi a baja?
Kicsi a leány mint egy bögre:
Nagy szerelem teszi tönkre.*

*„Vesztett is vón’ hagyma földbe:
Nem könnyezne szemem tőle!
Vesztett vón’ az úrfi Pesten:
Nem verne így az úristen!”*

A hangzás figurációs erejének effajta megnövekedése Arany kései verseinek közismerten jellemző vonása.³³¹ Másfelől tudjuk, a hatástörténeti tudat Petrinél „létszerűsége” mellett nagyfokú reflexiót is mutat, s ez a tudatosság más szerzők művei mellett éppen Arany rövid, töredékes kései verseit emeli ki olyan költői mintaként, mely a szegény anyag „végérvényes” poetizálására nyújt példát.³³² Az Arany-vershez való textuális kapcsolódás a *haj* és a *hagyma* szóalakok ismétlésében megnyilvánuló nyelvi aktus *megismétléseként* írható le, ami a trópusképzés nyelvi mechanizmusát Petri versében egy korábbi költői szövegből eredezteti. Azt is mondhatjuk hogy a (költői) szó (*hajhagyma*) az *Erotikusban* a hangkapcsolat rekurrenciájának köszönhetően működik intertextusként.³³³

ama folyamat szimulákrumaként koncipiálhatja, melynek során az indulat hatására (!) kiejtett hangkomplexum tagolt hangsorrá, potenciális szóvá válik.

³³⁰ DERRIDA, Jacques, *A fehér mitológia*. (ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán) = *Az irodalom elméletei V.* Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 33.

³³¹ Vö. SZILI József, *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége*, Budapest, Argumentum, 1996, 45.

³³² Vö. *Beszélgések Petri Györggyel*. i.m., 42.

³³³ Talán úgy tűnik, a két szöveg közötti intertextuális viszony a hangnyelvi figuráció megismétlésére korlátozódik. Nem nehéz azonban észrevennünk, hogy a „kifejtésben”, a beszédmódban, a műfajban, a mondat szerkesztésben stb. megmutatkozó különbségek ellenére az alaptéma (szerelem, erotika) jelentős hasonlóságot mutat a két versben, s a *hagyma* mint erotikus szimbólum már Aranyánál is megkonstruálódik. Még

Amennyiben a hangkapcsolat első és utolsó szövegi előfordulását vesszük vizsgálat alá (*hatására*, kimondhatatlanul), feltűnik, hogy a hangzásbeli megfelelés itt több hangra is kiterjed, s talán az is, hogy e megnövekedett hangsor nemcsak önálló morfémaként, de szóként is értelmezhető (*hat*). Amennyiben a *ha* kapcsolatnak ezt, az előzőek csoportjától némileg elkülönülő és kibővült előfordulását nem hangzásalakzatnak, hanem literális inskripciónak tekintjük, még inkább fel kell figyelniünk a beíródott anagrammának mint egyfajta „rejtjeles” szövegnek az „eredeti”, etimológiai jelentésére: a *hatására* és a *kimondhatatlanul* szavakban ma már eltérő funkcióval és grammatikai státusszal megjelenő *hat* hangsor kétféle formája nyelvtörténeti értelemben egy közös *hat* töv alakváltozatainak tekintendők, mely szótő szövegelemleink alapján korábban ’hatol’, ’előre megy’ jelentésben volt használatos. Amennyiben a para-, illetve hipogramma saussure-i értelmezése nyomán itt egy sajátos, literálisan rögzített jelentéssel számolunk,³³⁴ úgy ezt a címben jelölt kiinduló, illetve a végső trópusban artikulált költői nyelvi témára nézve is interpretálnunk kell. Az előbbire nézvést elmondható, hogy a szótő jelentésszerkezetében ott rejlik az erotikus jelentéstartalommal való kapcsolat lehetősége (vö. az olyan alakváltozatokkal, mint ’hatással van rá’, ’hatalmába kerít’, ’behatol’ stb.), míg a „kimondhatatlanul” problémája kapcsán a ’hatolás’ konceptusát a beszéd, a mondás *határáig* való *elhatolásként*, illetve a nyelv *határainak* feltérképezéseként (l. hang-, illetve betűismétlődések) értelmezhetjük. A szöveg a nyelv és a mondás *határáig*, a kimondhatatlanig *hatol* el („kimondhatatlanul”), s a *ha* hangkapcsolat ismétlődésében az elhatolás nyelvi folyamatát teszi meg önmaga nyelvi-retorikai témájává, miközben létrehozza a folyamat autopoétikus trópusát („kimondhatatlanul”) is. Az „elhatolás” nyelvi útja a beszédmódban *iróniaként*, a nyelvi egységek szintjén pedig *metaforaalkotásként* jelenik meg. A „nyelvbe hatolás” elvi befejezhetetlenségét – akár mint posztmodern tapasztalatot – a versvégi három pont jelzi, míg az adott versszövegben elért befejezettségét, a kimondhatatlanság trópusának nyelvi-poétikai megalkotását a szó kurziválása reflektálja.

Amennyiben azonban a *hat* hangforma ismétlődését is akusztikai (fonetikai), és nem inskripciós fenoménnek tekintjük, úgy éppen a hangforma jelentésközvetítő potenciálja okán szükséges számolnunk a fent jelzett történeti jelentések tevékenységével az *Erotikus* szövegében. Ha igaz az a meglátás, mely szerint a „*nyelvi forma és a hagyományozott*

erőteljesebb az *Erotikus* érintkezése az Arany-kötetben közvetlenül a *Haja, haja, hagyma-haja...* után következő *Dal fogytán* című verssel – amely egyébként maga is erőteljesen kiaknázza a *ha* hangkapcsolat figuratív potenciálját –, amennyiben az a dal, a vers „elfogyását”, jelentéktelenségét és értelmetlenségét teszi meg ironikus hangoltságú témájává, eme intertextuális kapcsolat fényében pedig a Petri-vers nyelvi-megnevezési „kimondhatatlanul” témája a költői megszólalás lehetőségeinek problémájává minősül át. Vö.

Dal fogytán

*Függ már szögén a hárfa;–
Kapcsos könyvem bezárva
Mint egy koporsó.
Ujjam nehéz a húron,
A verset únva írom:
Ez tán utolsó.*

*Mi haszna is, mi haszna
Kél egyhangú panaszra
Belőlem a dal?
Még majd szememre lobban:
„Közzöld, ha ily bajod van,
Az orvosoddal!...”*

³³⁴ Erről vö. pl. DE MAN, Paul, *Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading*. Diacritics winter, 1981, 24–25.

tartalom nem választható szét a hermeneutikai tapasztalatban”,³³⁵ akkor a nyelvi formát és annak hangzó oldalát hangsúlyosan előtérbe állító költői (vers)nyelv esetében feltétlenül számolnunk kell a szavak mint nyelvi formák hagyományozódott jelentéseivel mint a költői-nyelvi értelemképzés lehetőségeivel. Mert ezek szerint a költői nyelv különös erővel reflektálja azt a hermeneutikai tapasztalatot, hogy ha „minden nyelv világlátás, akkor elsősorban nem egy meghatározott nyelvtípusként az (...), hanem azáltal, amit az illető nyelvben mondanak, illetve ami hagyományozódik benne.”³³⁶ Ha tehát a nyelvi formában valamiféle „elgondolásmód”³³⁷ közvetítődik, akkor a szó nemcsak rá van utalva, hanem eleve számít a hallgató/olvasó megértésére. A megértés potenciális bennfoglaltsága a mondásban az *Erotikusban* színre vitt nyelvi-kommunikációs szituációnak is elementáris témája, egyfelől valamely (rá)hangoltság, ösztönös előzetes megértés formájában (l. „*hatására*”, „*Minden igazi nő / ösztönösen érzi*”), másfelől, úgy tűnik, nyelvileg is reflektálttá válik a *ha* hangkapcsolat permanens ismétlődésében implikált, rácsodálkozást, hirtelen ráeszmélést kifejező *ha!* indulatszó-homonimában, illetve a *hajhagyma* és az Arany-féle *Haja, haja, hagyma-haja*-intertextus révén egyfajta rejtett alakzatként működő *haj* szóforma igei jelentésvonatkozásainak potenciális jelenlétében (*hajaz* 'érteni kezd, konyít hozzá').

Mindez arra enged következtetni, hogy a Petri-féle költői szövegben munkáló „szót”, azon túl, hogy egy potenciális szintaktikai szerveződésnek is részese, nem tekinthetjük izolált jelenségnek, amennyiben sosem kontextus nélküli,³³⁸ hanem magán viseli, történetileg és jelszerűen magába sűríti mindazokat a (szociális, nyelvi, szövegi, intonációs stb.) kontextusokat, amelyekben valaha megjelent. Ha azt állítjuk, hogy a jelölő, éppen eme kontextusfüggő természete okán akkor sem válhat értelem nélkülivé, amennyiben referenciáját (aktuális jelentését) elveszíti, hanem a szövegben újabb, ám *saját korábbi kontextusaitól meghatározott* jelentések megalkotásának útját nyitja fel, akkor a szövegköziséget életbe léptető aktustól sem vonhatjuk meg a jelentésképző funkciót. A szöveg és a befogadó párbeszéde során megképződő jelentések száma meghatározhatatlan, s maga a jelentésképzés folyamata is végtelen, ugyanakkor e jelentések irányultsága *nem teljesen önkényes*, mivel a szó korábbi alkalmazásai indítják el mind a szöveget (mint korábbi szövegek olvasóját), mind pedig a befogadót (mint Petri szövegének olvasóját) a jelentésalkotás lehetséges útjain. Vagyis a szó nem szótári szóként (még ha feltételeznénk is egy ilyen szó-absztrakció lehetőségét), hanem szövegek és beszédmódok felidézőjeként lehet a vers indítómotorja. A szó a versben eszerint az intertextualitás hordozójaként, történetileg sűrített szöveggént és szövegek sűrítőjeként működik, az így felnyitott nyelv- és szövegtörténeti tér pedig a szöveg nyelvisége és az olvasó nyelvi kompetenciája, illetve emlékezete közös területként konstruálódik meg a megértésre törő befogadás folyamatában.

A kristevai meglátást tehát, mely szerint a (posztstrukturalista?) költői szövegek létmódja az intertextualitás, Petri nyelve nem csupán a megidézett pretextus versbeszéd- és szövegszervező erejének érvényre juttatásával nyilvánítja ki, hanem az intertextust a szöveg értelemképzésében funkcióhoz is juttatja. Ebben persze már el is távolodik a mű autonómiáját és a megidézett szövegekkel szembeni elsődlegességét elvileg elutasító posztmodern

³³⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, i.m., 307. (Kiem. az eredetiben)

³³⁶ Uő.

³³⁷ Vö. BENJAMIN, Walter, *A műfordító feladata* (ford. TANDORI Dezső) = Uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 77.

³³⁸ Az izolált, közvetlen szó tételezése, mint Bahtyin rámutatott, a tradicionális stilisztikai megközelítés jellemzője, amely a másik, rajta kívül álló szót a nyelv semleges, senkihez nem tartozó szavának, egyszerű beszédlehetőségnek tekintette. „A közvetlen szó, ahogyan a hagyományos stilisztika érti, tulajdon tárgyra irányultságában csak magának a tárgynak az ellenállásába ütközik (...), de (...) nem szembesül az idegen szó lényegi és sokoldalú ellenhatásaival.” БАХТИН, Mihail Mihajlovics, *A szó a regényben*, i. m., 89.

esztétikáktól.³³⁹ Az intertextuális funkció nála nem a beszédmód szintjén, hanem a nyelv legkisebb egységeiig hatoló, az elemi hangzás- és literális egységeket is mozgósító szövegeképzésben mutatkozik meg. Petri úgy fogadja be az „új szenzibilitás” szemléletét, hogy nem adja fel a szöveg nyelvi-poétikai értelemképzésének lehetőségét. Ez nem úgy értendő, mintha ez az „értelem” lefordítható lenne egyetlen homogén, rögzített jelentéssé; úgy tűnik, az „értelem” eme fogalma mint olyan, „alapvetően határozott jelleg nélküli és tétlen potencialitás, ami egyben magyarázza is a kognitív megragadására törő kísérletek kudarcát.”³⁴⁰ Ennek az értelemnek a műben a költői fikció (a fiktív) ad formát, s ebből emelkedik ki az, amit Iser az imaginárius fogalmával jelöl. Az imaginárius olvasói tapasztalattá tétele vezet a jelentésalkotás aktusához, a jelentés pedig eszerint „nem más, mint azon szemantikai művelet, amely az adott szöveg – az imaginárius fikcionális «gestaltja» – és az olvasó között zajlik. Ezért (...) a jelentés az imaginárius gyakorlatiasítása.”³⁴¹

Az eddigiekből talán láthatóvá vált, hogy Petri számára nem a szó önprezenciája, nem önmagában a szó szemantikai sűrítettsége, hanem a szóban mint potenciális intertextusban rejlő szövegeképző erő, a szó által megidézhető szöveguniverzum válik elsődlegesen fontossá.³⁴² Ez az attitűd jelentős elmozdulást mutat a későmodernség szófelfogásától, s innen nézve Petri líráját a költészettörténeti paradigmaváltás egyik első kísérleteként értékelhetjük.

A *ha* hangkapcsolaton kívül azonban a szöveg egy másik jelegyüttest is felhangoztat az olvasás folyamatában. Az *e-tik*-s összetevőkből felépülő jelsor a címbeli feltűnés (*Erotikus*) után módosított sorrendben tér vissza a vers első sorában („*te kis*”), és a variáció epanodoszaként ismétlődik a másodikban („*nyelvi kísérletek*”); végül az utolsó sorban, részlegesen a „kimondhatatlanul” versszáró szavában jelenik meg („*sejtetheti, milyen kimondhatatlanul...*”). Ez a jelsor először a cím és a címben jelölt kiinduló (fenomenológiai) téma jelölőjeként, majd a szövegben megidézett és reflektált aposztrophé hangalakjának részeként figurálódik, harmadik esetben a megszakított megnevezés-alakzat szövegi értelmezését, a megnevezés lehetőségeire és korlátaira vonatkozó metanyelvi kitélt jelöli meg, míg végül a „kimondhatatlanul...” sokoldalúan exponált tropológiai témáját refigurálja. Ez a jelölésfolyamat a kezdeti erotikus megnyilatkozás-téma nyelviesítésének és nyelvi témává alakításának mechanizmusaként mutatkozik meg, amelynek során a megnyilatkozás témája először az aposztrophé, majd az aposztrophéra irányuló metanyelvi reflexió, végül a nyelvre és a nyelv reflexiójára egyaránt reflektáló, jelentésében két pólus között ingadozó trópus témájává minősül át. E folyamatban visszavonhatatlanul megmutatkozik a kezdeti, referenciálisnak tételezett téma nyelvi előfeltételezettsége. A témaváltás tehát itt nem

³³⁹ Az intertextualitás értelemképző folyamatainak értelmezése és értékelése a fentiek értelmében a nyelvi jelről alkotott koncepció függvényeként mutatkozik meg. Amennyiben a költői szövegben referenciáját vesztő jelet pusztán, üres jelölőnek tekintjük, amely a retorikai megfordítások szabad játékát indítja el a szövegben anélkül, hogy a jelentés referenciális kötöttségeibe ütközne, az intertextualitást a szöveg kijelentéseit rendre dekonstruáló figuratív mozgásként kell értenünk. Vö. DE MAN, Paul, *Trópusok. (Rilke) I= Uő, Az olvasás allegóriái* (ford. FOGARASSY György), Szeged, Ictus-JATE, 1999. 69. A „Jelölő felszabadító elméletének” nevezett gondolat Barthes-tól ered: „A jelben, mely a reprezentáció (nem pedig – mint az index – a determináció és kreáció) rendjét hozza létre, a két alkotórész felcserélhető, jelentő és jelentett örök körforgásban van: a megvásárolt újra eladható, a jelentett újra jelentővé válhat, és így tovább, a végtelenségig. A feudális indexet felváltó burzsoá jel metonimikus zűrzavar.” BARTHES, Roland, *S/Z.* (ford. MAHLER Zoltán), Budapest, Osiris-Gond, 1997, 60.

³⁴⁰ Vö. ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius* (ford. MOLNÁR Gábor Tamás), Budapest, Osiris, 2001, 18.

³⁴¹ ISER, Wolfgang, *i.m.*, 42–43.

³⁴² Vö. Petri szavaival: „Úgy gondolom, hogy a tradíció: kontinuum, ami körülvesz, mit tudom én, Csokonai Vitéz Mihálytól Édes Gergelyig és Arany Jánostól Hazafi Veray Jánosig, sőt, minden általam elolvasott magyar nyelvű szöveg beletartozik ebbe. Ez a hagyomány, mivel kontinuum és nem megfogalmazható program vagy programnélküliség, egyszerűen nem lehet norma. Atmoszféra ez, amiben benne élek. Ebben természetesen beletartozik a tágabb, világirodalmi atmoszféra is, hol magyar közvetítéssel, mint Arany Shakespeare-fordításai, vagy a Berzsenyin átszűrődő Horatius, vagy a Vas István által közvetített Eliot, és még sok minden, amit eredetiben olvastam.” *Beszélgetések Petri Györggyel, i.m.*, 40–41.

egyszerű tematikus változás, hanem olyan nyelvi fordulat, olyan figuratív esemény, mely a kiinduló referencia visszavonhatatlan nyelviségére mutat rá. A „téma” nyelvi átminősülését a címbeli jelkomplexum auditíve már nem észlelhető, csak vizuálisan érzékelhető visszatérése jelzi („*sejtetheti, milyen kimondhatatlanul...*”).

A jelegyüttes első három előfordulását a befogadó az olvasás szoros linearitásában tapasztalja meg, ami akusztikai-fonetikai jelenségként ismerteti fel vele az ismétlést, míg a hangok sorrendjének és elhelyezkedésének erőteljes variabilitása a rekurzivitásnak ezt a folyamatát egyszersmind literális figuraként is olvashatóvá teszi. A hangsor utolsó felbukkanása esetében azonban – az előző ismétléshez viszonyított jelentős szövegterjedelem, illetve a szekvenciát befogadó szavak közötti távolság okán – a jelegyüttesnek immár kizárólag anagrammatikus alakzatként való észleléséről beszélhetünk. Jogosnak tűnhet itt egy olyan olvasat, amely az *e-tik-s* hang-, illetve betűsor anagrammatikus szétszóródását a szöveg sajátos felszámolódásaként és a jelentés végső relativizálódásának jeleként értelmezné: a szöveg eszerint ékes példa lehetne az érzékelés helyettesítésére az inskripcióként működő betű kontrollálhatatlan erejével. Úgy véljük azonban, a szöveg fenomenális, perceptív „habitusának” felerősödése a vers végén kevés teret nyújt egy ilyen radikális értelmezés számára; a hangfiguráció literalizálódását ehelyett a kiinduló erotikus megnyilatkozás-téma nyelvi átírásának és *szövegesülésének* folyamataként értékelhetjük.

Látható, hogy Petri szövege oly módon szabadítja fel az értelemképzés és a megértés lehetőségeit, hogy a nyelv legkisebb egységeiig, a hangokig elhatolva a szavak és jelsorok (hangformák) korábbi, mára sokszor elfeledett jelentéseit aktivizálva visszatér a nyelv múltjához. A nyelvhez való ilyen aktív viszonyulást demonstrálja az *Erotikus*ban a cím és a versszöveg párbeszéde is. A görög-latin eredetű *erotikus* szó nem ‘érzéki szerelem’ jelentésében, hanem irodalomtudományi kifejezésként került nyelvünkbe: először Kazinczy Ferenc használta az „*Eroticus Poéták*” szókapcsolatban. E szókapcsolatból jött létre az ‘erotikus költemény; erotikus költészet’ jelentésű *erotikus* főnév, mely csak később tett szert az ‘érzékiség’ jelentésre.³⁴³ Vagyis mikor a vers az *Erotikus* cím által jelölt kezdeti megnyilatkozás-témától a mondhatóság költői problematikájáig jut el, nem tesz mást, mint visszaállítja, egyben nyelvi metaforikája révén meg is újítja a szöveget jelölő szónak a magyar nyelv történetében elsődleges jelentését. S mivel a cím egyszersmind paratextusként is viselkedik, a régi jelentés aktivizálása egyben a letűnt műfaj – Petrinél ugyancsak gyakori – életre hívását is jelenti. Az erotikus, azaz szerelmi költeménynek ez a XIX. század eleji kánon szerint szabályozott műfaja itt a posztmodern felé mutató nyelvi, kompozíciós és beszédmódbeli eljárásokon keresztül szólal meg; az átalakulás során létrejött költői nyelv egyik minősítőjeként pedig az a metaforizációs folyamat működik, amely egyfelől az erotikus témának mint elsődleges referenciának a háttérbe szorítását, illetve nyelviesülését, másfelől a „kimondhatatlanul...” költői témájának felépülését végzi el a *hatására ~ haj ~ hagyma ~ fokhagyma ~ ha ~ kimondhatatlanul*, illetve az *erotikus ~ te kis ~ kísérletek ~ sejtetheti... kimondhatatlanul* hangzásbeli-artikulációs, illetve anagrammatikus metaforizációs sorozatában.

Az eddigiek alapján úgy tűnik, Petrinél a posztmodern jegyeket sem nélkülöző szöveg nem számolja fel a nyelvi-poétikai értelemképzést. A szövegalakulás figuratív folyamatában a nyelvi jelölő elszakad a jelölttől, vagyis a jel óhatatlanul szembekerül a referenciával. A bevett jelentés eltörlése azonban nem a jelölő mint puszta forma egyedülállóságát, s ebből eredő figuratív megsokszorozódását eredményezi, hanem *első lépésnek* minősül a lehetséges *új jelentések megnyitása* felé. Az eltörlés eredményeként, mint láttuk, a szó más, régebbi, sokszor elfeledettnek vélt kontextusai képesek aktivizálódni. Vagyis azt mondhatjuk, a jelöltjétől elváló jelölő Petrinél nem tekinthető puszta, jelentés nélküli jelnek, amint a nyelv

³⁴³ Vö. TESZ I., Budapest, Akadémiai, 1967, 789.

sem pusztá szemiotikai entitásnak, mely mint olyan, „forgásra, forgalomra képes, ám lényegét tekintve mélységesen megbízhatatlan”.³⁴⁴ Petrinél a szó mint dinamikus nyelvi jel olyan értelemképző erőként működik, amely mozgásukban egyszerre konvergáló és interferáló jelentéslehetőségeket hoz létre, ugyanakkor mégsem „a referenciális aberráció szédítő lehetőségeit”,³⁴⁵ legfeljebb – mivel a logikai-referenciális értelmezéstől a szöveg látványos módokon távolít el minket – az imaginárius „gyakorlatiasításának”, tapasztalattá fordításának számos, sokszor kereszteződő útját nyitja fel. Ezt az értelmet eszerint nem egyfajta rögzíthető és problémamentesen lefordítható „gondolatként” kell elgondolnunk, hanem olyan értelempotenciálként, amely a befogadót folyamatos jelentésalkotásra szólítja fel. Értelemképző erejének köszönhetően válhat a jel a jelentésképződés további nyelvi folyamatának kiindulópontjává, mely folyamat immár nem reprezentál semmiféle referenciát, hanem – a kontextuális-szemantikai potenciál mozgósítása révén – új, imaginárius jelölteket hoz létre, vagy Ricoeur szavával, „teremtő referenciává” válik.³⁴⁶

A jelölő azonban csak jeltestének, azaz artikulált *hangformájának* köszönhetően implikálhat jelentéseket, hagyományozhat „tartalmakat”. A szóalak leváltása egy másik szóformával természetesen kitorli a jelhez kapcsolódó kontextusokat az olvasói emlékezetből, egyszersmind előhív onnan egy, az új szóformához tartozó befogadói szövegbázist. A szó hangformájának előtérbe állítása a költői (verses) szövegben éppen a szóban működő belső dialogicitás (más megközelítésben azt is mondhatnánk: intertextualitás) minél sokrétűbb kibontása, érvényre juttatása érdekében lesz a vers létrejöttének alapja, s a hangforma minden egyes ismétlése újabb jelentések felszabadulásának lehetőségét nyitja meg. Ilyen értelemben tehát a hangzás nem választható el a jelentéstől. Amint azt Gadamer mondja: „A költészettel maga a nyelvi jelenség jön elő – a költészet nem pusztán az értelemhez való elhatolás. Állandó egybecsengése az értelem megragadásának és az érzéki hangzásnak, miáltal *az értelem megtestesül.*” (kiem. H.K.)³⁴⁷ Mindebből az is következik, hogy bár a szóhoz kapcsolódó jelentés-lehetőségek útját a szöveg jelöli ki (különböző módokon és szinteken), e jelentések csak a befogadó nyelvi emlékezetének működésbe lépésével nyerhetnek valamely meghatározott formát (azaz tehetnek szert valamilyen arculatra), s csak az olvasónak a szövegével részben egyező, részben attól eltérő nyelvi-irodalmi tradíciót mozgósító értelmezése során aktualizálódhatnak.

Az *Erotikus* értelmezése során azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül a megszólalásmódnak azt a hangoltságát,³⁴⁸ amely oly mértékig szerepet játszhat az értelemképzés eddig elemzett nyelvi-poétikai folyamataiban, hogy interpretációnkat akár jelentős mértékben is módosíthatja. Az irónia mibenlétére, természetére és megjelenésének formáira irányuló kérdés rendkívül összetett, s retorikai figuraként való meghatározása számos problémát vet fel. „Az irónia nem egynemű a trópusokkal (a szinekdochével, metonímiával, metaforával), (...) mivel egyfelől kép nélkül is megvalósulhat (...), másfelől nem zárja ki a trópusokat” – állítja Alekszandr Potebnya a XIX. század végén, míg de Man szerint az irónia „egyrésztől látszólag felölel minden trópusot, másrésztől pedig nagyon nehéz trópusként meghatároznunk. Vajon trópus-e az irónia?”³⁴⁹

³⁴⁴ DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia* (ford. KATONA Gábor), Budapest, Janus/Osiris 2000, 199.

³⁴⁵ DE MAN, Paul, *Semiotics and Rhetoric* = Uő, *Allegories of Reading*, i.m. 10.

³⁴⁶ RICOEUR, Paul, *A szöveg és az olvasó világa* (ford. JENEY Éva) = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999, 311.

³⁴⁷ GADAMER, Hans-Georg, *Hang és nyelv* (ford. TALLÁR Ferenc) = Uő, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins, 1994, 182.

³⁴⁸ A Petri-féle iróniáról l. MARGÓCSY István, *Petri és az irónia* = *Az örökhétfőtől a napsütötte sávig*, i.m., 55-72.

³⁴⁹ Vő. ПОТЕБНЯ, Александр, *Гипербола и ирония* = *Теоретическая поэтика*, Москва, Высшая школа, 1990, 271. DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma*, i.m., 177.

Hajlunk arra, hogy Petri versében az iróniát trópusnak tekintsük, amennyiben az a beszédmód ismérveként a mondás, a megszólalás lehetőségeinek hasonló reflexióját végzi el a szövegben, mint a versvégi „kimondhatatlanul...” trópusa. Másfelől jelen esetben szerepel a szövegben egy olyan jel, amely mintegy arra utal, hogy nem kell komolyan venni a mondottakat, vagy hogy kettős jelentésről van szó.³⁵⁰ A szövegbelső idézőjelek az *Erotikus*ban nemcsak a megszólítás aktusait jelölik, hanem az irónia formális jelölőiként is funkcionálnak, amennyiben az általuk jelzett szószerkezetek az ironikus beszédmód önreflexív metaforáiként olvashatóak. Míg a „te kis...” aposztrophé esetében a megszakíttottság és az általa implikált befejezés-lehetőségek többszólamúsága (tudjuk, az ilyen kezdetű megszólítások nemcsak kedveskedést, szerelmi becézést, de trágárságot is bevezethetnek), addig a „*«mézbenfőtt fokhagyma»*”, illetve a „*«vaniliás makréla»*” metaforáiban a szemantikai konstrukció (a két összetevő jelentésbeli távolsága),³⁵¹ valamint a kommunikatív funkció (a szeretett nő becézése) paradoxonja jelzi a nyelv ironikus működését. Ez utóbbi két szerkezet esetében könnyen észlelhetővé válik az ironikus beszédmód tárgyához, az eredeti erotikus megnyilatkozás-témához való kapcsolódás is, amennyiben számolunk a főnévi jelöltek elterjedt mitikus-kulturális szimbolikájával: a fokhagyma, mint ismeretes, sok gerezdejének, a makréla pedig szaporaságának köszönhetően a termékenység tradicionális szimbóluma, s ezzel összefüggésben afrodiziákumnak is tekintett étel.³⁵² Közvetve az erotikus témához köthető a szókapcsolatok által jelölt szokatlan, ellentétes ízösszetétel is, míg a hagyma, mint általában az egymásra boruló levelű növények a népi szimbolikában, szexuális szimbólumként is értelmezhető. Másfelől azonban könnyen belátható az irónia trópusainak hangzásbeli strukturáltsága. Az első szókapcsolat (*«mézbenfőtt fokhagymának»*) azon túl, hogy a *ha-* szekvencia ismétlésével belép a szöveg hangnyelvi organizációjába, fonetikailag az *f* és az *m* hangzók rekurenciájára épül. A második esetben az *l*, *a* és *á* hangok visszatérése mellett az *n–m* részleges hangmegfelelés hívja életre a trópus a nyelv hangzó oldala felől (*«vaniliás makrélának»*). Ennek nyomán úgy tűnik, az irónia egyfajta közvetítő szerepet tölt be a kezdeti téma és a szövegben artikulálódó nyelvi-poétikai téma között, s ez a szerep az erotikus referencia nyelvivé tételeként, illetve *nyelvi feltételezettségének feltárásaként* írható le. Ennek diszkurzív jeleként értelmezhető a címszó (*Erotikus*) és a versbeli *irónia* szóalak közötti hangzásmegfelelés is, amely részleges formában az érzéki élmény tárgykörébe tartozó szavakban (*beleborzongsz*, *igazi*, *érzi*), másrészt a nyelvre vonatkozó szóalakban (*kísérletek*) is visszatér.

Amennyiben az iróniának a kvázi-empirikus és a nyelvi szituáció közötti közvetítő szerepét hangsúlyozzuk,³⁵³ nagy segítségünkre lehet Bahtyin (Volosinov) intonációfogalma. Bahtyin *A szó az életben és a költészetben* című munkájában ugyanis éppen amellet érvel, hogy az intonáció „mindig a verbális és a nem-verbális, a kimondott és a kimondhatatlan határán mozog. Az intonációban a szó közvetlenül az élettel érintkezik. És a beszélő is elsősorban az intonációban teremt kapcsolatot a hallgatójával: az intonáció par excellence

³⁵⁰ RIFFATERRE, Michael, *Költői struktúrák leírása: Baudelaire A macskák című költeményének kétféle megközelítése* (ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály) = *Strukturalizmus. II.*, Szerk. HANKISS Elemér, Budapest, Európa, é.n., 138.

³⁵¹ „Szűkebb értelemben az az irónia metaforikus, mely a képzetet olyan gondolatkörből meríti, amelynek nincs látható kapcsolata a jelentettel.” ПОТЕБНЯ, Александр, i.m. 275.

³⁵² Figyelemreméltó, hogy e szokatlan szókapcsolatok esetében sem annyira költői invencióról van szó, mint inkább a kulturális kontextus nyelvi reflexiójáról: Magyarország és Szlovákia egyes vidékein a mézben eltett vagy mézben főzött fokhagyma karácsonyi ételkülönlegesség.

³⁵³ Nem tekinthetők bizonyító erejűnek, de meglehetősen érdekesnek mutatkoznak Petri saját érzelmi beállítottságára és ezzel összefüggésben az iróniára vonatkozó szavai: „Hogy mondjak valamit: alapvetően érzelmes alkat vagyok, csak hogy ez meglehetősen szegénylős érzelmesség, amit csak iróniával lehet elfogadhatóvá tenni a magam számára, különben elviselhetetlen.” *A napsütötte sáv. Petri György emlékezete.* i.m., 253.

szociális jelenség.”³⁵⁴ Látható hogy az intonáció bahtyini fogalma felől nemcsak az empirikus-referenciális és a nyelvi közötti átvezető szerep, illetve a megidézett aposztrophé megszólító ereje, hanem a „kimondhatatlanul...” költői nyelvi témája is megközelíthető. Bahtyin az intonációt – s mellette a gesztikulációt is – olyan jelenségnek tekinti, amelyben „esztétikailag teremtő, kreatív és a művészi formát szervező erő”-k rejlenek.³⁵⁵ Ennek nyomán Petri versének ironikus modalitását olyan *intonációs metaforaként* írhatjuk le, amely egyfelől nem-nyelvi és nyelvi határmezsgyéjén mozog, vagyis a szó mellett megragadja a nem-verbális élethelyzetet is, másfelől reflektál is tulajdon mozgására, mikor éppen erre a kettős viszonyra, vagyis – ahogy azt Bahtyin leírta – tulajdon természetére orientálódik. Az ironikus intonáció az *Erotikusban* ezért egyidejűleg nem két-, hanem háromfelé irányul: „egyrészt a hallgató, másrészt a harmadik élő résztvevőként kezelt tárgy felé”, ám ez utóbbi tárgy itt kettős, egyfelől az odafordulásban és a beszélő én hangjában megkonstruált „te”-t, a fiktív szerelmi partnert, a narratívyszerű vers „hősét” (egyik szereplőjét) érthetjük rajta, másfelől magához a megnevezéshez és a „nyelvi kísérletekhez” való viszonyt jelöli. Vagyis az ironia mint intonációs metafora egyfelől a Petri-vers legsajátabb poétikai témáját képviseli, másfelől látványosan közvetít a szöveg (feltételes) nem-nyelvi, illetve nyelvi-artikulációs szituációja között.

Bahtyin-Volosinov szerint az „intonáció az életet a megnyilatkozás verbális részétől elválasztó határon mozog, az élethelyzet energiáját mintegy átszivattyúzza a szóba, s a lingvisztikailag már megállapodott nyelvi elemeket élő történelmi mozgásba hozza, egyszerűvé teszi.”³⁵⁶ Ez a meglátás párhuzamba állítható képzelet és ironia viszonyának ellentétes, mégis konvergens schlegeli elgondolásával, amely végső soron élet és költészet fúzióját, más szóval *a költészet szocializációját* eredményezi.³⁵⁷ A költészet szociális irányultsága Petrinél köztudottan igen erőteljes, az előbbiektől nézve azonban úgy látszik, ez nem elsősorban politikai, mint inkább költészettörténeti orientációban leli meg gyökereit, vagyis joggal értelmezhető Petri „konzervativizmusa”, pontosabban a romantikus lírai tradícióhoz való kötődése sajátos következményeként. Ugyanakkor, mint láttuk, ez a szociális irányultság Bahtyin felfogásában az életben „használt” vagy „forgó” szó kikerülhetetlen, konstitutív feltétele, amely ezt az irányultságát a költői műben nem pusztán megőrzi, hanem fokozott módon nyilvánítja meg.

Másfelől az intonáció elválaszthatatlan magától a megszólaló személyétől. A „megnyilatkozás «eleven intonációját» egyúttal erőteljes perszifikáló tendencia hatja át, amely eleven kapcsolatot teremt a megnyilatkozás objektumával: már-már hozzá fordul, mintegy «eleven vétkes személyként» vádolja, azaz szubjektum-státussal ruházza fel. Az intonációban rejlő «eleven személy» pedig nem más, mint a verbális műalkotás itt még eléggé meghatározhatatlan hőse, a szerzői beszédsubjektum intonációjában rejlő pre-szubjektum, amely a mű kibontakozása során válik alakká és beszédsubjektummá (hőssé).”³⁵⁸

Mindebből következően az intonáció meghatározó alakító erőként lép föl a megnyilatkozásból kibontakozó szubjektum-képre nézve. Az *Erotikus* intonációs „pre-szubjektumának” vagy beszédsubjektumának azonosíthatósága persze meglehetősen akadályokba ütközik, amennyiben a versben beszélő hang fiktív illúzióját³⁵⁹ az olvasó nem

³⁵⁴ BAHTYIN, M. M., *A szó az életben és a költészetben*, i.m., 24.

³⁵⁵ Uo., 29.

³⁵⁶ Uo., 32.

³⁵⁷ Vö. PAZ, Octavio, *Analogía e ironía* = Uő, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Bolsillo, 1990 (1. kiadás: 1974), 91 (kiem. H.K.). Erről lásd még: HORVÁTH Kornélia, *Szakítás és folytonosság. A költői forma elméletének és történetének kérdéséhez – Octavio Paz meglátásai nyomán*, Filológiai Közlöny, 2016/1-2, 17-25.

³⁵⁸ S. HORVÁTH Géza, *A kétszólamú szó szemantikájához = A szó élete*, szerk. Sztár Katalin, Budapest, Argumentum, 2004, 427.

³⁵⁹ MILLER, J. Hillis, *On Literature*. London-New York, Routledge, 2002, 18.

kizárólag egy meglehetősen homályos körvonalú szerzői beszélő konstrukciójából teremti meg, hanem beleérti az aposztrophében és a megnevezés-kísérletekben nyelvilleg létesített „te” alakzatát, valamint a megnyilatkozás és az intonációs metafora tárgyaként koncipiált „nyelvi kísérletek”-et is. A beszélő hang „én”-jének identifikációs nehézségeit a versnyelv is jelzi: a *ha* hangkapcsolat és a *hagyma* szó ismétlései és intertextuális működése közvetve a *Peer Gynt* híres *hagyma-monológját* is a befogadói jelentésalkotás részévé tehetik (különösen Petri más, a „*hagyma-intertextust*” szintén megidéző verseinek ismeretében).³⁶⁰ Mint az közismert, a *hagyma* a dráma végén Peer nem talált öazonosságának szimbólumaként, az „önmagaság” kérdésével küzdő hős életútjának képi összegzéseként jelenik meg,³⁶¹ s eléggé nyilvánvaló módon a szubjektum sokarcúságának és az önidentifikáció lehetetlenségének, az én „mag-nélküliségének” jelképeként értelmezhető. Mielőtt azonban az ibseni szövegkapcsolat fényében az *Erotikus* beszélő „én”-jét is az identitás lehetőségének megvonása felől interpretálnánk, számot kell vetnünk azzal is, hogy a *hagyma-monológ* a drámában közvetlenül Peer és Solvejg találkozását megelőzően, vagyis a hős identitáskereső élettörténetének nyugvópontra jutása előtt hangzik el. Így az ibseni szövegközi és kulturális kapcsolat ismételt nyitva hagyja, pontosabban újra megkettőzi az *Erotikus* beszélőjének fiktív „öazonosságára”, illetve olvasói identifikációjára vonatkozó kérdést.

Amennyiben az irodalmi szöveg esetében mindig egy beszélő hang fiktív *illúziójával* számolunk, a „hang” „én”-jének referenciális azonosíthatóságát célzó kísérletek nemcsak naiv, de funkciótlan próbálkozásoknak is bizonyulnak. A gynti típusú „rétegzett” és azonosíthatatlan „én” fikcióját az *Erotikusban* az aposztrophé és a három grammatikai személyt váltogató szintaktikai alakzatok működésén túl az ironia is létrehozza, s egyszersmind meg is kérdőjelezi, amennyiben nemcsak a kiinduló témát, hanem az ehhez kötődő – a feltételezett élmény felől biografikusan még értelmezhető – lírai beszélőt is átalakítja (a kiinduló, az élmény okán elvileg még referencializálható, de az élmény *szelekciója* folytán a referenciától már önmagában is eltávolodó/eltávolított erotikus téma³⁶² a hozzá feltételesen kapcsolódó „én”-t is elvonatkoztatja a szerző „empirikus énjétől”). Ez az én egyszerre törekszik a nő és az élmény megnevezésére és számol be ironikusan e törekvés esetleges eredményéről és kudarcáról. Mert igaz ugyan, hogy a megszólítás-megnevezés eseménye így vagy úgy sikertelennek minősülhet – vagy befejezetlensége, megszakítottsága

³⁶⁰ Vö. HORVÁTH Kornélia, *Héj és mag. (Petri György: A hagyma szól) = Uő, Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova, 1999, 169–172.

³⁶¹ „Dehogyan vagy császár, Peer; csak hagyma vagy.

S most, kedvesem, meghántalak itt!

(...)

Ez már fura! Hántogatom középig,

s csupán réteg – kisebbedve végig. –

Elmés a természet!”

(Ibsen: *Peer Gynt*; ford. Áprily Lajos)

³⁶² Azt, hogy már maga a kiinduló téma is szelekció eredménye, Petri György is hangsúlyozza: „Játék, az valóban nincs. Élmények viszont vannak, csak erősen szelektált élmények. (...) Hogy mi és mennyi kerül bele a versbe azt nem a költő élményképessége határozza meg, hanem a világnézete.” *Beszélgetések Petri Györggyel*, Budapest, Pesti Szalon, 1994, 8. A szelekciót a kortárs irodalomtudományban – részben Jakobson nyomdokain haladva – Iser a fikcióképzés első aktusaként határozza meg: „Az irodalmi szöveg, mely egy szerző munkájának az eredménye, tanúságot tesz egyfajta sajátos magatartásról, amellyel a szerző a világhoz viszonyul. E magatartás, mivel nem létezik azon a világon belül, amelyre a szerző utal, csak úgy ölthet alakot, ha szó szerint beillesztik a való világba. Ez a beillesztés nem a létező struktúrák pusztá mimézise, hanem csak újrastrukturálásuk révén mehet végbe. Minden irodalmi szöveg óhatatlanul társadalmi, történelmi, kulturális és irodalmi rendszerek sorából válogat, mely rendszerek a szövegen kívül, vonatkoztatási mezőként léteznek. A válogatás maga is korlátok áthágása, abban az értelemben, hogy a kiválasztott összetevők kikerülnek azokból a rendszerekből, amelyekben sajátos feladatukat ellátták. Ez áll mind a kulturális normákra, mind pedig az irodalmi utalásokra. Mindkettő úgy épül be minden új irodalmi szövegbe, hogy az érintett rendszerek struktúrája és szemantikája is fölbomlik.” Iser, Wolfgang: *Fikcióképző aktusok*, i.m., 25.

folytán („te kis”), vagy a zárlat hangolt „megállapításában” („milyen kimondhatatlanul...” – „hatásában mégsem mutatkozik eredménytelennek („hatására elzsibbadsz”, „beleborzongsz”, „öszönösen érzi”).³⁶³ A kimondás megtörténte és lehetetlensége, eredményessége és kudarc közötti ingadozás ironikus reflexiója részben a hangnyelvi szöveggépzésbe is *behatol*, amennyiben a *ha-ha-ha...* fonikus szekvencia ismétlődését a nevetés vagy a dadogás imitációjaként is olvastathatja, másfelől azonban a szavak alakját átrendező, s a formán keresztül a nyelvi jelentésképzés lehetőségeit is megújító hangnyelvi és literális figuráció az ironikus reflexió reflexiójaként is működik.

Az irónia, mutat rá Paul de Man, megkettőzi a szubjektumot annak reflektáló aktivitása révén, elválasztva „a reflektív tevékenységet annak az embernek a tevékenységétől, aki a mindennapi élet foglya”. Ilyen értelemben az irónia „az empirikus én rovására jön létre”.³⁶⁴ Versünk vonatkozásában ez annyit jelent, hogy az irónia mint a kiinduló, még referencializálható téma reflexiója egyben el is távolítja, fel is függeszti ezt a referenciát, s ezáltal megnehezíti egy, a feltételezett referenciához kapcsolható empirikus szubjektum elgondolását. „A reflektív elválasztás nem egyszerűen a nyelv mint kitüntetett kategória segítségével megy végbe, hanem az ént ez helyezi át a nyelv által az empirikus világból a nyelvben konstituált világba”.³⁶⁵ A nyelv eme öntörvényű, belülről irányított – általunk, Humboldt nyomán, *energeiának* nevezett – működése tehát az iróniában létrejövő szubjektumot magát is e nyelvi tevékenységen belül, vagyis *jelszerűként* hozza létre.³⁶⁶

Az irónia ebben az értelmezésben nem más, mint egy olyan magasabb nézőpont, olyan distancionált perspektíva kialakítására tett kísérlet, amely lehetőséget nyújt a „korábbi”, a világ által fogva tartott én megfigyelésére. De Man egy másik írásában a szubjektum eme megkettőződését egyfelől az én multiplikációjaként, másfelől a fokozatos deperszonalizáció folyamataként írja le.³⁶⁷ Kérdés azonban, Petri szövegei esetében mennyiben számolhatunk az ironikus beszédmód elszemélytelenítő tendenciájával: a kritikai recepció csaknem egyöntetűnek mondható véleménye egy ilyen tézisnek ugyanúgy ellentáll, mint például a bahtyini konceptus szerint az „eleven intonáció” konstituenseként működő perszonifikáló tendencia.

A Petri-versek jellemző és meghatározó modalitása kapcsán arra a következtetésre juthatunk, hogy a szövegek strukturális elveként működő irónia – némileg a baudelaire-i intonációhoz hasonlóan – nem rombolja le a kiinduló fenomenológiai téma „szépségét” és nem is depoetizálja azt. „Az irónia nem destruktív, hanem az eredeti leírást egy eltérő és magasabb nézőpontból szemléli”,³⁶⁸ vagyis nem egyszerűen megkettőzi az én-t, hanem egy

³⁶³ Az irónia és a megértés viszonyának sajátos értelmezését nyújtja Alekszandr Potebnya, aki szerint az iróniában keresett ismeretlen X nem a jelentés valamilyen ismérve, mint a trópusoknál, hanem a jelentést kísérő érzés kifejezése. ПОТЕБНЯ, А.А., i.m., 271. Talán nem véletlen, hogy az irónia Petri szövegében is az érzés és a sejtés kontextusában lesz a megnyilatkozás tárgya („Minden igazi nő / *öszönösen érzi*, / hogy csak *irónia* / *sejtetheti*, milyen kimondhatatlanul...”).

³⁶⁴ DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája* (ford. BECK András) = *Az irodalom elméletei I.*, Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE-Jelenkor, 1996, 37., 43. Az irónia itt kifejtett visszavezetését „az én mint reflektív struktúra dialektikájára” de Man később felülbírált, elvitatva az irónia reflektív és dialektikus természetét. Vö. DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma*. i.m., 184.

³⁶⁵ DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*. i.m., 39–40.

³⁶⁶ Mint jeleztük, De Man irónia-értelmezésében idővel elmozdulás ment végbe. Korábbi munkájában a szerző az iróniát a nyelv par excellence aktivitásának mintájára írta le, míg későbbi előadásában a nyelvet és „a jelölő szabad játékát” már nem egyfajta öntörvényű tevékenységként, hanem egy gép, egy „szöveggép” – szükségképpen mechanisztikus – működéseként határozza meg. Vö. DE MAN, Paul, *Az irónia fogalm*, i.m., 199–200.

³⁶⁷ DE MAN, Paul, *Allegory and Irony in Baudelaire* = Uő, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Ed. By BURT, E. S., NEWMARK, Kevin, WARMINSKI, Andrzej. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1993, 111.

³⁶⁸ DE MAN, Paul, *Allegory and Irony in Baudelaire*, i.m., 116.

sajátos, egyszerre ironikus és „metaironikus” pozícióban konstituálja újra. Magára az *Erotikus*ra vonatkoztatva mindezt oly módon is artikulálhatjuk, hogy a szövegben végbemenő folyamat nem áll meg az én nyelvbe való átléptetésének pillanatánál, pontosabban az én nyelviségének felismerésénél, azon a ponton, amikor az én két formája, az empirikus és az ironikus „mint két egymással összeférhetetlen, széttartó létező” van jelen.³⁶⁹ Amennyiben a szöveg nyelvi-poétikai folyamatait a kiinduló referenciális téma és a kiinduló empirikus én nyelvi feltételezettségének reflexiójaként értelmeztük, akkor e megkülönböztetés immár csak módszertani és technikai jellegű lehet. A szubjektum kétféle státusza közötti dinamikus oppozíciót éppen a nyelv kreatív tevékenysége szünteti meg – mint láttuk, már a vers első soraitól kezdve –, amikor az irónián mint a beszédmód alakzatán/trópusán túl a nyelvi *energeia* legkisebb összetevőit is dinamizálja, ezáltal pedig egy olyan perszonális figurációt és szövegtípus mechanizmust indít el, amely megértésre orientáltságában feltételez valamely nem fenoménként értett, nem is tudatként elgondolt, hanem egy nyelvi-poétikai természetű „szubjektivitást”, amely a szöveg és az olvasás tevékenységében együttesen létesül, s amelyet jobb híján a szöveg – még egyszer hangsúlyozzuk: nyelvi tevékenységként értett – „énjének” nevezünk.

Ebből következően különbség tehető az ironikus versbeszéd rögzíthetetlen, identitásában felbomló szubjektuma és a versszövegben nyelvileg, nyelvi értelemlehetőségként létesülő szubjektivitás között, mivel az irónia a megnyilatkozásnak azt a szubjektumát bontja föl, „amelyik mindig fenomenológiai szubjektumnak bizonyul”.³⁷⁰ Kérdés lehet persze, mennyire megalapozott a versnyelvben imagináriusként létesülő értelemvilágot, „virtuális valóságot” a szubjektivitás ismerveivel felruházni, illetve valamiféle „én”-nek nevezni. Ha elfogadjuk azt, hogy „az irodalmi mű nem valamely már eleve létező világ szavakban történő imitációja, ahogy azt sok ember feltételezi, hanem ellenkezőleg, ez egy új, szupplementáris világ, egy metavilág, egy hiperrealitás megteremtése” kizárólag „a szavak ereje által”, s hogy ez „az új világ helyettesíthetetlen hozzátételt jelent egy már létező világhoz”,³⁷¹ akkor a „létező világhoz” kapcsolódó szubjektumfogalom helyett is elfogadható egy „helyettesíthetetlen”, csak a szavak ereje által megképződő, azaz nyelvileg elgondolt, sajátos szubjektum-fogalom bevezetése. S mivel az irodalmi műben megteremtődő virtuális világ értelmezésre és megértésre szólít fel („értelemvilág”), ezért szükségszerűen feltételezi valamely, a megértés nyelviségében létrejövő (inter)szubjektivitás működését. Ezt még de Man szavai felől is beláthatjuk, aki szerint „attól a pillanattól fogva, hogy működésbe lép a megértés, elkerülhetetlen egy szubjektum vagy objektum tételezése.”³⁷² Ugyancsak megvilágító e kérdésben az a szöveg elméletére és „dolgára” orientálódó hermeneutikai elgondolás, mely „arra hív fel, hogy a megértés elméletében a szubjektivitást ne az első, hanem a végső kategóriaként értsük. A szubjektivitásnak mint eredetnek meg kell szűnnie ahhoz, hogy ismét megtaláljuk, noha sokkal szerényebb szerepben, mint a radikális eredeté.”³⁷³ A ricoeuri meglátás szerint a szubjektivitás aktusa nem a megértés kezdeményezésében, hanem bevégzésében, elsajátításában áll, ami a szöveggel folytatott párbeszédben, „a szöveg által kifejtett értelem kijelentéseire” adott válaszban megy végbe. A válaszadás eszerint nem egy eredeti (szerzői, illetve olvasói) szubjektivitás elérésére irányul, ellenkezőleg: a szöveg „dolgának” elsajátítása csak az öneltvákolódás aktusában mehet végbe. A távolságteremtés e radikális formája pedig „romba dönti az *ego* azon törekvését,

³⁶⁹ DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, i.m., 56.

³⁷⁰ KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language* (Transl. by WALLER, Margaret), New York, Columbia University Press, 1984, 23.

³⁷¹ MILLER, J. Hillis, i.m., 18.

³⁷² DE MAN, Paul, *Trópusok (Rilke)*, i.m., 72.

³⁷³ RICŒUR, Paul, *Fenomenológia és hermeneutika*, Szerk. és ford., MEZEI Balázs, Budapest, Kossuth, 1997, 29. (kiem az eredetiben).

hogy önmagát a végső kezdetként konstituálja. Az *ego* arra kényszerül, hogy maga is felvegye a «képzeletbeli változatok» sokaságát, melyek segítségével képes megfelelni azon, a valóságot illető «képzeletbeli változatoknak», melyeket a szépirodalom, a költészet és a beszélgetés megannyi egyéb formája hoz létre.³⁷⁴

Mindezt az *Erotikus* szövegével való találkozás értelemszituációjára visszavonatköztatva azt mondhatjuk, a vers talán éppen az eredendő szubjektivitás lerombolásának és a megértésben létrejövő új, „szerényebb” szubjektivitásnak a létrejöttéről ad hírt. S ezt az olvasó nemcsak a versbeszéd intonációjával és a diszkurzív nyelvi jelek figurációjával, hanem bizonyos mértékig még a megnyilatkozással, az „egyenes” versbeli „közléssel” szembesülve is megértheti („öszönösen érzi”). Az eredeti, a világ által „fogva tartott” szövegi-olvasói „egó”-hoz képest mind a szöveg ironikus, mind nyelvi-poétikai szubjektuma nyelvi természetű, de amíg az egyik a „kimondhatatlanul...” tényének retorikailag megkérdőjelezett megállapításáig, azaz retorikai figuráig jut el, addig a szöveg – nem fenomenológiailag, nem retorikailag, hanem – nyelvi-poétikai úton megformálódó értelemlehetőségként értett alanya a „kimondhatatlanul...” sajátos, a vers költői hangnyelvében megképződő trópusában, a diszkurzív nyelvi folyamatként értett versszövegben és annak sajátos, új műfajában jön létre.

Visszatérve a Petri-vers lehetséges posztmodernitásának kérdéséhez, úgy tűnik, Petri lírájának egyik, legalábbis magyar költészettörténeti viszonylatban újszerű mozzanataként éppen a versbeli megnyilatkozást felfüggesztő-megkérdőjelező ironiában jelölhetjük meg.³⁷⁵ A hazai szakirodalomban Margócsy István fogalmazott meg hasonló véleményt, aki szerint „Petri történeti jelentőségét az újabb magyar lírában ugyanis nyilván az ironia alkalmazásának egyéni módszertana fogja jelenteni.”³⁷⁶ Kulcsár Szabó Ernő ugyanakkor rámutatott, hogy Petri ironikus hangoltsága, „antipoetikus” versbeszéde a ’80-as évek német lírájának olyan képviselőivel mutat rokonságot, mint Astel, Brinkmann vagy Derschan (akik a maguk részéről „Ashberg és O’Hara hatvanas évekbeli újításaihoz nyúltak vissza”).³⁷⁷ Innen nézve pedig kérdésesnek tűnhet a Petri-féle ironikus versbeszéd posztmodern sajátosságként való értelmezése; az ironia *önmagában* nem nevezhető a posztmodern szövegalkotás ismérvének, mivel itt a szövegek olyan általános szemantikai alakzatáról van szó, amely például a romantika időszakában nagy teret hódított magának. Mindez azonban nem cáfolja azt a gondolatot, hogy a versbeszéd ironiájának természete és orientációja költészettörténeti paradigmáktól függően eltérő vonásokat mutathat. (Erre az egyik példát maga de Man szolgáltatja, mikor egyfelől az ironia, más alkalommal pedig a szimbólum eltérő felfogását mutatja ki Baudelaire, illetve más költők – pl. Wordsworth vagy Mallarmé – esetében.)³⁷⁸ Úgy gondoljuk, a versbeszéd ironikus felfüggesztése, illetve viszonylagosítása Petrinél olyan – költészettörténetileg az új szenzibilitás irodalmához köthető –³⁷⁹ jelenség, amely éppen a saját beszéd reflektálását és ennek következményeként destabilizálását viszi véghez. A beszédnek ez a fajta végtelenített ironikus reflexiója nem volt a sajátja sem a későmodernség, sem korábban az avantgarde vagy a klasszikus modernség magyar lírájának, amennyiben ez az ironia nem elsősorban a vers tárgyára, hanem a beszélőnek a saját mondásához, mondásán keresztül pedig önmagához való viszonyára irányul, s folytonosan reflektálja a tárgyról való megszólalás más lehetőségeit. „Az ironia nem a világ beteg tárgyainak szól, hanem annak a

³⁷⁴ RICÉUR, Paul, *Fenomenológia és hermeneutika*, i.m., 31.

³⁷⁵ Az ironia és a posztmodern összefüggéseiről pl. a lacani poétikában I. FORSBLOM, Harry, *Concepts of Postmodernism*, Jyväskylä, University of Jyväskylä, 2001, 171.

³⁷⁶ Vö. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek*, i.m. 164.

³⁷⁷ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története*, i.m. 176.

³⁷⁸ L. DE MAN, Paul, *Allegory and Irony in Baudelaire*, i.m. 101–119, valamint DE MAN, Paul, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = Uő, *Olvasás és történelem* (ford. NEMES Péter), Budapest, Osiris, 2002, 98–117.

³⁷⁹ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs* = Uő, *Beszédmód és horizont*, Budapest, Argumentum, 1996, 307.

ténynek, hogy beszélek” – mondja Garaczi (el)beszélője a *Mintha élnél*-ben.³⁸⁰ Bahtyin szavaival: „aki közvetlen nyelven alkot (...), annak mindig az általa megénekelt, ábrázolt vagy kifejezett tárggyal van dolga, és számára a nyelv (...) az egyetlen tökéletesen megfelelő eszköz ahhoz, hogy direkt tárgyi elgondolását megvalósítsa. (...) Más a parodizáló-travesztáló tudat beállítottsága és irányulása: egyszerre irányul a tárgyra és az erre a tárgyra vonatkozó idegen, parodizálandó szóra, s e szó maga is képi ábrázolássá válik.”³⁸¹ Az irónia ezért Petrinél a szöveg *egészét* meghatározza, vagyis azt a – *beszédként értett* – nyelvet veszi célba, amelyen az egész vers mint megnyilatkozás megszólal.³⁸²

Bahtyin szerint a líra, szemben a regénnyel, nem képes a szó objektiválására, azaz a saját vagy a másik szavának nyelvi ábrázolására (az idegen beszéd *nyelvi képének* megalkotására),³⁸³ ezért eredendően és természete szerint monologikus műfaj.³⁸⁴ A bahtyini meglátás, noha végkövetkeztetésével a líra monologikusságát illetően a szó fentebb kifejtett szövegi és szemantikai sűrítettsége okán sem érthetünk egyet, izgalmas megfontolásokra ad módot Petri versbeszédének vonatkozásában: a bahtyini koncepció felől nézve a Petri-féle irónia a saját szó prózanyelvi típusú ábrázolásaként is megközelíthető. A lírai és a prózai (kvázi regénynyelvi) beszédmód illetén együttléte és együtt-működése Petrinél párhuzamba állítható a Culler által megkülönböztetett kétféle, aposztrophikus és narratív költői szövegszervező elvvel. S feltehetőleg Paul de Man sem véletlenül kapcsolja össze a regény műfaját az iróniával mint „végtelen parabázissal”, illetőleg „az irónia allegóriájával”.³⁸⁵ A regény soknyelvűségét, ebből eredő műfaj-átalakító potenciálját és demonstratív idézés-technikáit Bahtyin a paródiából, travesztiából, végső soron pedig a nevetésből eredezteti.³⁸⁶ A líra esetében az effajta nevetés, a nyelv és az általa realizált műfaj intonációs idézőjelbe tétele

³⁸⁰ GARACZI László, *Mintha élnél, Egy lemúr vallomásai I.*, Pécs, Jelenkor, 1999 (2. kiadás), 71.

³⁸¹ BAHTYIN, M.M., *A regénynyelv előtörténetéből* = BAHTYIN, M.M., *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976, 236.

³⁸² A Cleanth Brooks által vizsgált lírai példákban – s hozzá kell tennünk, hogy Brooks az iróniát nem a próza vagy a regény, hanem éppen a líra strukturáló elvének tekinti – az ironikus intonáció rendszerint csak egyes szövegrészekben, s nem a versszöveg egészében érvényesül. Meglátásunk szerint ez valószínűleg összefüggésben áll azzal, hogy Brooks az iróniát a beszéd tárgya, illetve a kijelentés igazságértéke felől határozza meg („egy állítás kontextus általi nyilvánvaló eltorzítását «iróniának» nevezzük”), s nem a beszélőnek a mondás mikéntjéhez való sajátos viszonyulásaként érti. Vö. BROOKS, Cleanth, *Az irónia mint strukturális elv* (1937), (ford. VÁMOSI Pál) = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 1998, 347–356 (kiem. az eredetiben). Érdemes ezt összevetni Margócsy István Petri költészetére vonatkozó, ellenkező előjelű megállapításával: „Petri költészetének legjava alighanem azért hathat oly nagy erővel, mert ez az ironikus kettőslátás nem kizárólag az egyes ötletek éleselméjűségében nyilvánul meg (...), hanem az egész vers minden elemében jelen van.” MARGÓCSY István: *Petri és az irónia*. In: *Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, i.m., 58–59.

³⁸³ Vö. БАХТИН, М.М., *Из предистории романного слова* = БАХТИН, М.М., *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, „Художественная литература”, 1975, 408–446. Magyarul: *A regénynyelv előtörténetéből*, i.m., 217–256.

³⁸⁴ A költészet „úgy dolgozik a saját nyelvén, mintha az egyetlen és egyedülálló nyelv lenne, mintha rajta kívül semmiféle más beszédmód [разноречия] nem létezne. A költészet a saját nyelvének területén mintegy középütt tartózkodik és nem közelít annak határaihoz, ahol elkerülhetetlenül bekövetkezne a másféle beszédmóddal való dialogikus érintkezés...” БАХТИН, М.М., *Слово в романе*, i.m. 211. Magyarul lásd BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó a regényben*, i. m., 316.

³⁸⁵ DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, i.m., 60.

³⁸⁶ Kőnczöl Csaba – nem utolsósorban éppen Bahtyin elmélete nyomán – a „groteszk szemléletben” és a „redukált nevetésben” jelöli meg „Petri lírájának centrumát”. Nem véletlen, hogy nála a groteszk szerepel az *irónia* nyelvi fogalma helyett: a groteszknak mint egymással összeférhetetlen „valóságselemek” összekapcsolásának a meghatározása Petri sajátos lírai attitűdjét a „valósághoz”, s *nem a nyelvhez való viszonyaként* jellemzi. Vö. KŐNCZÖL Csaba, *Tükörszoba*, Budapest, Szépirodalmi, 1986, 308, 305.

– mint emlékszünk, az *Erotikus*ban ezek az idézőjelek maguk is meg vannak jelölve – a vers sajátos, regényszerű narrativizálódásaként értelmezhető.³⁸⁷

A bahtyini *szólam* fogalmának fényében az ironikus beszédmód működését a – jelen esetben „lírai” – hős nyelvének és ideológiai pozíciójának ábrázolásaként is értelmezhetjük, amennyiben számolunk a szólam szükségszerű belső polemizáltságával. A szólam belső megosztottsága a beszédintenciónak és a nyelvnek a megnyilatkozásban történő „találkozásából” fakad. Úgy tűnik, Petri szövege ezt a belső polémiát erősíti föl, s teszi meg elsődleges témájának, s ily módon a lírai beszélőt, a megszólításban megkonstruált, a lírai én és az olvasó „kivetüléseként” egyformán értelmezhető „te”-t, s ezen keresztül a befogadót „szembesíti saját nyelvének objektumszerűségével, tipizáltságával, korlátaival és elégtelenségével”.³⁸⁸ Ilyen értelemben állíthatjuk, hogy – a bahtyini értelemben elgondolt regényhez hasonlóan – az *Erotikus*ban is a nyelv próbára tétele zajlik.

Nem szabad ugyanakkor elfeledkeznünk arról, hogy Bahtyinnál a referencia, az intenció és a szubjektum megkettőződése, illetve multiplikációja nem destruktív, hanem konstitutív mozzanat, s az alkotás eseményével áll szoros összefüggésben. Ennek megfelelően a szólam polemizáltsága, a nevetés Bahtyinnál nem retorikai alapokon értelmeződik, hanem a megértés hermeneutikai elvével lép kapcsolatba.³⁸⁹ Úgy véljük, a versbeszéd megkettőzése és folytonos önreflexiója az *Erotikus*ban sem pusztán a megértés iróniájára mutat rá, vagyis annak kérdésességére, „vajon lehetséges-e vagy sem a megértés”,³⁹⁰ hanem a versbeszéd harmadik modalitására, a nyelvképzés *tevékenységét* újrajátszó, hangzás-szemantikailag létrejövő költői nyelvre is, mely az ironikus versmegnyilatkozás jeleit nem egyszerűen kiemeli a nyelvből, hanem szemantikai trópusok létrehozásával *újra is alkotja*. A de Man által idézett schlegeli költészet-meghatározásnak, mely szerint „az irónia mindent áthat, a narratívum bármely ponton megszakítható”,³⁹¹ a vers egyfelől igazat látszik adni a hiányos szerkezetű, befejezetlen mondat grammatikája, és a megszakítottságot jelölő három pont vizuális eszköze révén. Másfelől a versszöveg hangzás felől építkező nyelvének vizsgálata során a verszáró, grammatikailag hiányként megjelenő „kimondhatatlanul” szót mint a trópusképzés nyelvi-ritmikai folyamatának végállomását interpretáltuk. Mi több, meglátásunk szerint a szöveg ironikus intonációja éppen a „záró” megnyilatkozásban, azaz a megszakításban erősödik fel. Ezt az ellentmondást – persze leegyszerűsítve – akár Petri posztmodernsége elégtelenségének bizonyítékaként is értelmezhetjük. Vagy megalkothatunk egy olyan, lényegében ahistorikus olvasatot, mely a szöveg grammatikai és retorikai struktúrájának kölcsönös egymást-nivellálásának konklúziójára jutna, melyet minden – és nemcsak a költői, irodalmi – szöveg szerveződésének alapjaként tételez. Eszerint az irónia végtelen folyamatának megállítást nem az irónia, hanem az irónia megértésére vágyó, az irodalom érthetőségét fenyegető ironikus erő kiküszöbölésére törekvő olvasó végzi el. Mi azonban azt igyekeztünk feltárni, hogy még ha az irónia végtelen nyelvi folyamatként működik is a (vers)beszédben – s itt érdemes visszaemlékeznünk arra, hogy például Baudelaire vonatkozásában maga de Man is feladta, ha később revideálta is az irónia végtelen parabázisként való értelmezését –,³⁹² nem

³⁸⁷ A műfajátalakítás nyelvi útját – ennek egyik válfaját az *Erotikus* szövegében is feltártuk –, Bahtyin szintén a regény specifikumaként tárgyalja. Vö. BAHTYIN, M.M., *A regénnyelv előtörténetéből*, i.m., 226–227.

³⁸⁸ S. HORVÁTH Géza, i.m., 430.

³⁸⁹ S. HORVÁTH Géza, i. h.

³⁹⁰ DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma*, i.m., 180.

³⁹¹ DE MAN, Paul: *Az irónia fogalma*, i.m., 196.

³⁹² Érdemes itt megfontolni de Man egyik értelmezőjének szavait a dekonstruktív iróniaértelmezéséről általában: „De Man ironikus olvasásmódja ugyanakkor, mint minden irónia, az ellentétének a meglététől függ. Tudomásul veszi a szó szerinti jelentés vagy az igazságigény szükségességét az ironikus gesztuson belül, és ezáltal újra beiktatja a bizonyosság pozitív gesztusának szükségét, amit Barthes elutasít.” Ray, William, *Paul de Man: A dekonstrukció iróniája / az irónia dekonstrukciója = Paul de Man „retorikája”*, Szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004. 9.

akadályozza meg, hogy a költői szövegben, a nyelvi egységek újszerű összekapcsolódásában meginduljon egy sajátos, új értelemvilág megképződésének nyelvi folyamata. A szemantikai potenciállal bíró nyelvi jel konceptusából az is következik, hogy az iróniát nem a „trópusok allegóriájának permanens parabázisaként”, a nyelv egyfajta végső instanciájaként tételezzük, hanem a beszédmód szemantikai alakzataként, melynek – nem üres, hanem jelentéseket generáló – jelstruktúráját is maga a költői szöveg hozza létre. A szövegben létesülő értelemvilág nyelvisége pedig a maga részéről szintén megkérdőjelezi az irónia végtelen felfüggesztő játékát, mely ironikus felfüggesztés és megkérdőjelezés ítéleteket és állításokat áthangszerelhet, de a kijelentés, állítás formájában nem artikulálható, *megújuló nyelvi formát* – mely direkt jelentésként kizárólag az olvasói jelentésképzésben aktualizálódik – közvetlen módon nehezen tud megkérdőjelezni.

11. Irónia és én-szerkezet Petri két versében (4. *bagatelle*; *Önarckép* 1990)

Az ironikus beállítottság alapvetően egy kérdező viszony a világhoz. [...] Az ironikus ember folyton kérdéseket tesz föl [...] Ebben különbözik az irónia a cinizmustól. A cinikus ember közömbös az értékek irányát, az ironikus az ésszerű kétely terhét viseli. [...] természetesen vannak meggyőződései, de mivel tisztában van az emberi elme és ítélőerő korlátaival, ezeket nem tartja mások számára kötelezőnek; hiszen abban sem lehet biztos, hogy holnapután osztja-e majd a saját tegnapi meggyőződését.

A cinikus ember mások szenvedésén röhög, az ironikus a saját önsajnálatát igyekszik leküzdeni. [...]

Végül, de nem utolsósorban: az iróniából sohasem hiányozhat a szeretet. Tudom, hogy ez igen problematikus – mivel nehezen definiálható – kategória, de kétségtelenül tudjuk, hogy létezik.

(Petri György: *Irónia és melankólia*)³⁹³

4 *bagatelle* (részlet)

4
Felejték. Leejték. Félreérték.
Megkörnyékez a kert.
(Olyan, mint a „Hiányzol”: ki is csinálja?)
Szél támad. Esteledik.
Környező villák.

(*Azt hiszik*, 1985)

Önarckép 1990

Fura pók:

A figyelem
Fenyegető közepe üres.
A küllők és a bordák
Csillognak rezzenetlen.

³⁹³ PETRI György, *Irónia és melankólia* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 195–196.

A vihart a szövedék
Állja, mert nem áll ellent:
Egy vitorla majdnem-
Tökéletes hiánya.

Ó maga meg
A menekülőszálon
Yoyózik
Föl-le
Föl-le

(Valami ismeretlen, 1990)

A kritikai recepció a címben jelölt mindkét kérdést – az ironia és a versbeli én, avagy szubjektum dilemmáját – kitüntetett problémaként tárgyalja Petri lírája kapcsán. A Petri-féle költői szubjektum mibenlétét a különböző tanulmányok és a monográfiák rendszerint integritás nélküli, mégis körülhatárolható énként,³⁹⁴ illetve olyan *személyességgént* jellemzik, amelynek újra- és újra létre kell hoznia, körül kell írnia az őt működtető *személyiséget*. Az „a személyiség, mely a személyességet működteti, nem adott. Újra- és újra ki kell nyerni az élet tapasztalati tényrakásaiból” – állítja Radnóti Sándor,³⁹⁵ aki azonban a költemények énjének illetően kettősségét mégis a versekben jól azonosítható hangban, a személyes megszólalás identitásában látja működni.³⁹⁶ Margócsy István hasonlóképpen jelzi a versben megszólaló „költőalak” kettős szerkezetét,³⁹⁷ ugyanakkor a Petri-féle költőszerep kapcsán határozottan a lírai szubjektum *posztmodernen inneni* pozíciója mellett foglal állást.³⁹⁸ Kulcsár Szabó Ernő és Katona Gergely közös tanulmányában kételyeinek ad kifejezést a Petri-féle lírai én multiplikációjának nyelvi eredetére vonatkozóan, ugyanakkor a nyelvválság tapasztalatának részvételét a költői hang jól érzékelhető dividualitásában a szerzők némileg különböző módon ítélik meg.³⁹⁹ Keresztury Tibor monográfiájában olyan lefokozott szereptudatú, magát a

³⁹⁴ A költői én, illetve a személyesség dilemmája hangsúlyos kérdésfelvetésként szerepel már az első Petriről készült monográfiában is, melynek álláspontja szerint a Petri-versek „középpontjában kikezdett, de nem szétesett személyiség áll”. FODOR Géza, *Petri György költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1991, 42.

³⁹⁵ RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet. Petri György lírája* = Uő, *Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető – JAK, Budapest – Pécs, 1988, 130–131.

³⁹⁶ „[...] mégis egy személy az, aki e személy megfoghatóságával szembeni kételyét végigéli, szenved és magyarázza”, s ebből következően meglátása szerint „Petri költészete »megmenthetetlenül személyes«”. RADNÓTI Sándor, *Megmenthetetlenül személyes. Petri György: Valahol megvan* = Uő, *Recrudescunt vulnera*, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 331.

³⁹⁷ „A költőalak a versek háttérében egyszerre képviseli a megszólalás (személyes?) aktusának bizonyosságát, valamint a megszólaló alak körvonalainak bizonytalanságát [...]”. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek* = Uő, „Nagyon komoly játékok”. *Tanulmányok, kritikák*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 166.

³⁹⁸ Érvelése szerint a versekből kirajzolódó költőszerep „jóval stabilabb és szubsztanciálisabb személyiséget tételez fel lírája számára, mint amilyent posztmodern esztétikák mai használatra elő szoktak írni”. Uő., 165.

³⁹⁹ „Bizonyos fokig abban is megoszlik e szöveg szerzőinek véleménye, vajon mely mértékben tudható be a lírai én kétségtelenül megfigyelhető multiplikációja [...] egyfajta nyelvi eredetű én-sokszorozásnak, illetve olyan belső ön-dialógusnak, amelyik Petri lírájában lényegében mindig egy jól kivehető jelenbeli beszélő és annak korábbi szerepei között zajlik le. [...] Nézetünk szerint azonban minkét értelmezés jogosult lehet.” KULCSÁR SZABÓ Ernő – KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern*

széthulló világ részeseként, megfigyelőjeként és értelmezőjeként tételező lírai énről beszél, amely végérvényesen leszámolt a személyiség integritásával, a világmagyarázó elvek és univerzális beszédmodok mítoszával;⁴⁰⁰ mindazonáltal Keresztury is kiemeli a versek szubjektumának meglepő körülhatárolhatóságát és „életszerűségét”.⁴⁰¹ Vagyis elmondható, hogy a Petri versbeszédét vizsgáló hazai tudományos recepció minden esetben számot vet a lírai szubjektum paradox kétarcúságával, azonban e megkettőzöttséget és egyidejű „személyességet” rendszerint nem köti össze a Petri kapcsán szintén centrális recepció kérdéséül előálló ironia problémájával, hanem attól elkülönítve kezeli. Mindennek okát abban látom, hogy a kritikai közelítések a lírai én természetét Petri költészetében *nem nyelvi alapon*, hanem a *szerep* és a *személyiség* részint szociális, részint pszichológiai kategóriái mentén kísérlik meg bemutatni.

Az ironia kérdését Petrinél Margócsy István vizsgálja a legelmélyültebben, aki az *Összegyűjtött versek* '91-es megjelenésére írt kritikájában Petri költészettörténeti jelentőségét figyelemre méltó módon éppen „az ironia alkalmazásának egyéni módszertana” felől jósolja beláthatónak. Későbbi *Petri és az ironia* című írásában már „Petri költészetének lényegi, kiiktathatatlan *ironikus* kettősségé”-ről beszél, amit a német romantikusok, s részben Kierkegaard ironiaértelmezésének fényében vizsgál, és olyan tragikus látásmódként határoz meg, „mely ugyanannak az életjelenségnek, tárgynak vagy princípiumnak egyszerre kétfelől [...] lehetséges megpillantásában és felmutatásában ismeri fel önmagát, az egységes és homogén megítélést mind a dolgok egészére, mind részleteire nézvést lehetetlennek állítja és elutasítja, s az életjelenségeket és princípiumokat ugyanazon aktusban tünteti fel szétválaszthatatlanul magasztosnak és gyarlónak, tragikusnak és nevetségesnek.”⁴⁰²

Petri vonatkozásában az ironia kérdéskörét illetően tehát elmondható, hogy a recepció azt a szubjektum-problematikáról voltaképpen leválasztja, s nem a (vers)nyelvi megnyilatkozás konstitutív tényezőjeként, hanem egyfajta viszonyulás- és beszédmódként értelmezi, míg irányultságát valamiféle külső objektum viszonylatában gondolja el. E fejezet célkitűzését ezzel szemben éppen a *költői én-konstrukció dualitásának az ironia szükségszerű és elkerülhetetlen következményeként való elgondolásában* jelölhetem meg, vagyis mind az ironia, mind a szubjektum aktivitásának szükségszerűen közös *nyelvi eredete* mellett kívánok érvelni.

Először néhány olyan elméletre hivatkoznék, amely az iróniát a *szubjektum* alapkérdéseként értelmezi. Kierkegaard híres írásában⁴⁰³ definitív módon szögezi le, hogy az ironia „a szubjektivitás első és legelvontabb meghatározása”.⁴⁰⁴ Amit a filozófus az ironia végtelen, abszolút negativitása kapcsán az ironikus szubjektumról mond, jól megvilágítja a Petri-versek énjének sajátos kettősségét, a versben megszólaló hang látszólagos konkrétságával egyidejű bizonytalanságát: „az ironia többé már nem ilyen vagy olyan magányos jelenség, egyes ittlévő ellen irányul, hanem az egész ittlét vált az ironikus szubjektum számára, s az ironikus szubjektum is az ittlét számára, idegenné, az ironikus szubjektum maga, miközben a valóság érvényét veszttette számára, valamiféle *valószínűtlenné*

líra egy szereptípusának újraértékelése. Petri György: A delphoi jók hamiscsödöt jelent = Irodalomtanítás, II., szerk. SIPOS Lajos, Pauz – Universitas Kulturális Alapítvány, Budapest, 1994, 525.

⁴⁰⁰ KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998, 22–25.

⁴⁰¹ „A Körülírt zuhanástól kezdődően a Petri-költészet lírai alanya a maga egyedi valóságában megragadható konkrét egyén, jellegzetes vershelyzete az állapotok, pillanatok, szituációk lényegre törő, redukált rögzítése”. Uo., 33. (Kiem.: H. K.)

⁴⁰² MARGÓCSY István, *Petri és az ironia = Az örökhéftől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 56–57.

⁴⁰³ Søren KIERKEGAARD, *Az ironia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészre = Søren Kierkegaard írásaiból, vál., bevezetéssel, magyarázó szövegekkel, jegyzetekkel és tárgymutatóval ellátta SUKI Béla*, Gondolat, Budapest, 1982, 75–120.

⁴⁰⁴ Uo., 102. (Kiem. az eredetiben.)

változott.”⁴⁰⁵ Az irónia ebből következően szükségszerűen nemcsak reflexív, hanem *autoreflexív* természetű én-működés, s ez a Petri-líra erőteljes és jól felismerhető megszólalásmódjából eredő szubjektivitását is megvilágíthatja: „A formáció teljes kibontakozásához (...) az szükséges, hogy *a szubjektum egyúttal ráébredjen saját iróniájára*, az adott valóság elítélésében negatív szabadnak érezze magát és ezt a szabadságot élvezze.”⁴⁰⁶

Kierkegaard tehát az iróniát egyfelől a szubjektum konstitutív mozzanataként tárgyalja, másfelől, részben Solger nyomán, *a művészi alkotás* megkerülhetetlen kondícióját látja benne.⁴⁰⁷ Hasonlóan értelmezi a komikum fogalmát Baudelaire *A nevetés mibenlétéről...* című esszéjében, ahol a komikumot egyértelműen leválasztja mindenfajta objektumszerűségről, s világosan a szubjektum konstituenseként határozza meg: „A komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem *mindig a nevetőben*.”⁴⁰⁸ Az abszolút komikumhoz – amelynek baudelaire-i fogalmán Paul de Man eléggé kétségbe vonható meglátása szerint az iróniát kell értenünk⁴⁰⁹ – az én felsőbbrendűségének tudata, s egyszersmind a világnak való alávetettség érzése, vagyis ellentét, kettős tudatállapot és önszemlélet szükséges. A komikus szubjektum Baudelaire szavával „a dualizmus krónikus betegségében szenved”, „*egyetlen személy*”, aki „szüntelenül változtatja személyiségét”.⁴¹⁰

Paul de Man a német romantikusok, valamint Kierkegaard és legfőképpen Baudelaire nyomán az iróniát „az én belső problémája”-ként értelmezi,⁴¹¹ ugyanakkor a fogalom elemzését oly módon kapcsolja vissza a retorikai tropológia történetébe, hogy hangsúlyozza *par excellence* nyelvi mivoltát. Az irónia mint szubjektív struktúra tehát éppen *elidegeníthetetlen nyelviségében gyökerezik*: úgy lesz a szubjektum megkettőzött szerkezetének, az egy tudaton belüli két én közötti viszonynak a jellegzetes alakzata, hogy működésbe lépteti a reflektálást prekondicionáló *nyelvet*. A nyelv itt hangsúlyosan nem eszközként, hanem anyagként működik, ezért az ironikus szubjektum aktivitása és önreflexiója csak a nyelvvel foglalkozó emberben realizálódhat: a filozófusban vagy a költőben. A reflektív elválasztást lehetővé tévő nyelv az ént az empirikus világból egy nyelvben konstituált világba helyezi át, s „a szubjektumot kettéosztja egy a világban elmerülő empirikus énré, és egy olyan énré, mely a különbözésre és az önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel.”⁴¹²

A Petri-versek világban elmerülő empirikus én-je a kierkegaard-i értelemben vett *valószínűtlenség* vonásait mutatja: jó példa erre az *Azt hiszik* kötet 4 *bagatelle* című versfüzérének utolsó darabja, ahol mind a beszélő-reflektáló nyelvi én, mind a reflexió

⁴⁰⁵ Uo., 96. (Kiem. az eredetiben.) Kierkegaard iróniafogalma tehát az egzisztálás alapfeltételeként válik elgondolhatóvá, miközben mint közlés a mitologikussal, s azon keresztül a költészettel lép kapcsolatba, s ily módon (elsősorban a német romantika hatására) nyelvi alapon értelmeződik. Vö. GYENGE Zoltán, *A közvetett és közvetlen közlés. Kierkegaard és a nyelv = Nyelvfilozófia Locke-től Kierkegaard-ig*, szerk. NEUMER Katalin, Gondolat, Budapest, 2004, 157–173.

⁴⁰⁶ KIERKEGAARD, I. m., 101. (Kiem. az eredetiben.)

⁴⁰⁷ KIERKEGAARD Solger esztétikai előadásainak nyomán az iróniát általában a művészi alkotás feltételévé teszi, s hangsúlyozza, hogy „*a költőnek ironikusan kell viszonyulnia költészetéhez*.” Uo., 112. (Kiem. az eredetiben.)

⁴⁰⁸ Charles BAUDELAIRE, *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* = Uő, *Válogatott művészeti írásai*, vál., ford., bev., jegyz. CSORBA Géza, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1961, 78. (Kiem. H. K.)

⁴⁰⁹ De Man e szinte „odavetett”, axiómaszerűnek tűnő megállapítása bizony felülvizsgálatra szorulna, tekintve hogy Baudelaire egyetlen alkalommal sem használja szövegében az *irónia* szót, annál inkább a *komikum*, a *nevetés/nevető* és az *abszolút komikum* kifejezéseket. Márpedig e fogalmak jelentésbeli „megfelelője”, jelöltje, ha érintkezik is az iróniával, távolról sem azonosítható vele.

⁴¹⁰ Charles BAUDELAIRE, i. m., 86. (Kiem. az eredetiben.)

⁴¹¹ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András) = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996, 36.

⁴¹² Uo., 40.

„tárgyát” vagy célját képező kvázi-empirikus én (a „lírai hős”) egyfajta bizonytalanságként, hiányként, üres helyként konstituálódik: az előbbi a „Felejték. Leejték. Félreérték.” kezdősor három predikációjában (mely Kosztolányi *Ének a semmiről* című verse első versszakának ismert rímeivel⁴¹³ az *én* mint *semmi* témáját evokálja), az utóbbi a kör közepének jelöletlenségeként („Megkönyékez a kert.”, „Környező villák.”). Ugyanakkor tetten érhető az iróniának az a szünni nem tudó önreflektivitása is, amely tulajdon iróniáját felismerve azt is reflexióval illeti (a zárójeles sorban: „/Olyan, mint a »Hiányzol«: *ki* is csinálja?/”), s amit de Man négyzetre emelt iróniának, Schlegel nyomán az irónia iróniájának,⁴¹⁴ Baudelaire-t követve pedig „az irónia örületének” nevez.⁴¹⁵ Az iróniának ez az inherens tendenciája, az, ahogyan lendületbe hozva magát szünet nélkül visszareflektál önmagára, így tartva fenn saját fikcionalitását, nem képes visszaállítani az én és a világ egységét. Az irónia sajátos temporális hiátust nyit fel, amelyet nem tud megszüntetni: így módon ez a kiküszöbölhetetlen nyelvi működés végső soron olyan folyamatként mutatkozik meg, amelyben a szubjektum teljesen destruálódik és megsemmisül.⁴¹⁶

Az irónia fogalma című kései de Man-tanulmányban ez az értelmezés még radikálisabbá válik. A megértés, érvel de Man, lehetővé tenné számunkra az irónia kontrollálását, ha az irónia nem annak a kérdésességét tárná fel mindig előttünk, hogy lehetséges-e egyáltalán a megértés:⁴¹⁷ az irónia veszélye, mint kiemeli, épp hatástalaníthatatlanságában rejlik. De Man – saját korábbi okfejtését nyíltan kritizálva és felülírva – itt már elvitatja az iróniától annak reflektív természetét és struktúráját: azt, amit az ironikus tudat működésének gondolunk, a nyelv pusztá, üres tétélező aktusaként definiálja.⁴¹⁸ Mi több, itt az iróniát a nyelv mint tropologikus rendszer önkényes, gépszerű működéseként azonosítja („Egy gép működik itt, egy szöveggép, kérlelhetetlen meghatározottság és totális önkényesség”),⁴¹⁹ amely végső soron lerombolja magát a formát is.⁴²⁰

De Manról beszélve azonban számot kell vetnünk azzal az – említett tanulmányoknál korábban született – írásával is, amely Baudelaire költészetében elemzi az irónia működését, s a fentiekől lényegesen eltérő következtetésre jut.⁴²¹ E korai cikk különösen revelatívnak mutatkozik a Petri-líra iróniájának és a romantika irodalmi nyelvével mutatott paralelizmusának vonatkozásában. A rokon vonások legfontosabbika – az önértelmezés ténylegesen befejezhetetlen aktusán, a nosztalgia negligálásán, az életmű sokszor felerősödő narratív jellegén, az univerzálék demisztifikálására törő attitűdön túl – az az ironikus tudat és dikció, ami mindkét lírában egyfajta *deperszonalizációként* működik. Hasonlóság továbbá, hogy a szubjektum megkettőződéséből következő viszonylagos elszemélytelenedés mindkét

⁴¹³ Vö.

Amit ma tartok, azt *elejtem*,
amit ma tudtam, *elfelejtem*,
az arcomat kezembe rejtem,
s elnyúlok az üres sötétben,
a mélyen-áramló delejben.

(KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ének a semmiről*, kiem. H.K.)

⁴¹⁴ *Uo.*, 50.

⁴¹⁵ *Uo.*, 42–43, 46.

⁴¹⁶ Olyannak, amelyben „az én egész textúrája felfejlik és szétfoszlik.” *Uo.*, 41–42.

⁴¹⁷ Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = *Uő, Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus – Osiris, Pécs – Budapest, 2000, 180–181.

⁴¹⁸ *Uo.*, 188.

⁴¹⁹ *Uo.*, 199.

⁴²⁰ *Uo.*, 201.

⁴²¹ Paul DE MAN, *Allegory and Irony in Baudelaire* = *Uő, Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, edited by E. S. BURT – Kevin NEWMARK – Andrzej WARMINSKI, The Johns Hopkins University, Baltimore and London, 1993, 101–119.

költőnél egy önmagán kívüli *megfigyelő* nézőpont kialakítását teszi lehetővé,⁴²² amely nem destruktív erőként funkcionál, hanem egy eltérő és magasabb látószög kialakítását eredményezi. Ennek célja Baudelaire szerint egy irónián túli, *metaironikus* látásmód és költői modalitás megteremtése.

Ez a koncepció tehát a szubjektumnak egy magasabb pozícióban történő újraszituálásában gondolkodik, mely önújraalkotás a baudelaire-i „tisztá költészet” nyelvi terében megy végbe. Kérdés most már, vajon Petri lírája esetén milyen szubjektumszerkezettel kell számolnunk: a végtelen önreflexív ironikus folyamatban felszámoló, vagy egy metaironikus helyzetben újraképződő szubjektivitással?

Az illusztratív példaként kiválasztott két vers világosan jelzi, hogy az ironikus szubjektum problémája nem önmagában a szubjektum reflektált és reflektáló én-re való szétválásában rejlik, hanem abban, hogy az értelmezendő „self”, bár létének nyomai vannak, valójában meghatározhatatlan, hiányként, üres locus-ként artikulálódik (4. *bagatelle*) vagy folytonos, „menekülő” mozgása okán rögzíthetetlennek bizonyul (*Önarckép* 1990). Az *Önarckép* 1990 már címében ígéri az önreflexió témáját s így az ironikus tudat önanalízisét. A figyelem középpontja, vagyis a figyelő én „üres”-ként jelenik meg, a hiányzó közepet körülvevő szövedék pedig csak mint az én (csont)váza interpretálódik a szövegben („A küllők és a bordák”). Ugyanakkor a figyelő én – aki itt hiányzik – egyben „*megfigyelt*” *énként* is reprezentálódik: ezt a hiányzó ént „ábrázolja” a vers, s erre az ábrázolásra utal a cím, valamint a bevezető nominális predikáció („Fura pók:”) is, amely a kettőspont révén önmagát *ábrázoló szólamként*, míg az ezután következő sorokat *ábrázoltként* tünteti föl. Persze maga a kezdősor ábrázoló szólama is ábrázolttá válik a cím viszonylatában: jelölő és jelölt, figyelő és figyelt e végtelen fölcserélődésének processzusában a de mani irónia iróniájának munkájára ismerhetünk. Hasonló mondható el az elkülönülő harmadik szakaszcsoportról, ahol ugyan hirtelen megjelenik a korábban hiányzó én („Ő maga meg”), de ilyenként is egyszerre minősül megfigyelőnek és megfigyeltnek, miközben egyetlen meghatározottsága éppen a folytonos mozgásból adódó meghatározhatatlansága lesz („a menekülőszálon / yoyózik / föl-le / föl-le”). Az irónia végtelen repetitív működését explicit módon a föl-le yoyózás aktussorozata, poétikai aspektusból a szöveg tematikus és tipográfiai befejezetlensége jeleníti meg. Végül a szöveg világos módon reflektálja az irónia kiküszöbölhetetlen, eredendő *nyelviségét* is, mikor önmagát egy kettős értelmű metaforikus megnevezésből („Fura pók”) vezeti le. A vers a metafora képi, az empirikus referenshez (az empirikus költőhöz) képesti *fiktív* oldalának kibontása révén jön létre, jól reprezentálva az irónia által kialakított és fenntartott fikcionalitás és önfikció lezárhatatlanságát, melynek során a szöveg e folyamat veszélyes és fenyegető voltát is jelzi („a figyelem / fenyegető közepe”, „a menekülőszálon”).

Mindazonáltal e szöveg, bármennyire mozgónak, üresnek vagy fixálhatatlannak tünteti is fel a lírai szubjektumot, egyvalamit mégis fixál: azt a pillanatot, amelyben a vers által élénk tárt kép rögzül. Ez a *figyelem* pillanata, amit a vers egy explicit autointerpretatív gesztussal hoz a befogadó tudomására, s ami az *irónia kontrolljaként* (l. Kierkegaard) válik értelmezhetővé. Olyan kontrollként, amit de Man lehetetlennek deklarált, miközben (vajon szándékosan?) átsiklik afölött, hogy az általa oly sokat citált Kierkegaard az iróniát éppen annyiban tekintette a költészet konstitutív tényezőjének, amennyiben ezt az iróniát a költő *uralni* képes. Kierkegaard ezzel magyarázza azt a jelenséget, amelyet Petri kapcsán Margócsy úgy fogalmazott meg, hogy az irónia költészetének minden egyes elemét áthatja.⁴²³ „Az irónia ezért nem korlátozódik pusztán a költemény egy pontjára, hanem jelen van annak teljes egészében, úgy, hogy a költeményben látható irónia *ismét csak ironikusan uralt*.”⁴²⁴ Az

⁴²² Uo., 111.

⁴²³ MARGÓCSY, Petri és az irónia, i.m., 58–59.

⁴²⁴ KIERKEGAARD, i. m., (Kiem. az eredetiben.)

Önarckép 1990 az irónia e sajátos kontrollálására is nyújt egy metaforát: a pókháló szövedéke úgy „állja” a vihart, hogy „nem áll ellent” neki.

A vizsgált versben az irónia rögzítése világosan *költői tevékenység* eredménye. A figyelem pillanata a (költői) megnyilatkozás (*discours*, l. Benveniste), s egyben az írásaktus (Ricoeur) pillanatává válik, mely rögzíti, s az írás „örök jelenébe” (Culler) emeli a szöveget már az első sortól kezdve. A rögzítés a költői megnevezéssel („Fura pók”) megy végbe, mely megnevezés képes lesz a mozgásában megragadhatatlan, megsokszorozódott én-t egy kimerevített *képben* (l. a címet: „*Önarckép*”) elélni tártani. Ebből pedig az a következtetés adódik, hogy az irónia rögzítését a költői nyelv aktivitásának és kontrolljának sajátos összjátékából kiformalódó *költői szöveg* képes elvégezni. Petri verse természetesen ennek reflexióját is „beleszővi” a szövegébe: a háló „szövedéke”, amely a figyelem kimerevítő tevékenységének metaforájaként figurál, annak a *sző* igének a tövét aktivizálja, amelyből *szöveg* szavunk is származik, s amelyet a nyelvújítás alkotott meg az addig hasonló jelentésben is használt *szövet* lexéma szemantikai tehermentesítésére.⁴²⁵ A *szövedék* autopoétikus trópusa a versben kiterjed a tematikusan rajta kívül eső „menekülőszálra” is (hiszen az is a versszöveg része), s végső soron mint „önarckép” azonosíthatóvá válik a folytonosan mozgó „fura pók”-kal, a lírai szubjektum metaforájával is, s ilyen minőségében egy sajátos költői, *textuális identitás* lehetőségét rajzolja ki.

A 4. *bagatelle* a textuális önazonosság strukturális intencionalitásának más, bár részben hasonló útjait mutatja meg. A verset magát reprezentáló alapmetafora, bármennyire is furcsa, ebben az esetben egy hangként, a *k*- mássalhangzó szövegszervező hangzásaként működik (*Felejte**k*, *Leejte**k*, *Félreérte**k*, *Megkörnyéke**k*, *kert*, *ki*, *Esteledik*, *Környező*, *villák*). Nem pusztán arról van szó, hogy a *k* hang rendkívüli gyakorisága mellett mintegy keretezi is a szöveget, hanem hogy ez az ismétlődés a *hangzásszintű metaforizáció* jelenségével szembesít minket. A *k* hang ugyanis nem üres akusztikai figura, mert *van referenciája a szövegben*: a szerzői intenció szerinti kurziválással kiemelt *ki?* kérdő névmásban. Vagyis a *k* hang versnyelvi figurációja a személyre vonatkozó kérdés ismétléseként, másfelől az ismétlések sorában egyfajta költői válaszként is olvasható: a *ki?* nem más, mint a vers *k* hangja, és a szöveg e vokálisra alapozódó *hangzása*. Ugyanakkor a *k* grammatikai jelölő funkciójára a vers első sora eléggé félreérthetetlenül rájátszik a három első személyű ige sorjázásával („*Felejte**k*. *Elejte**k*. *Félreérte**k*.”), ahol a szóformákat lezáró azonos hangzót minden esetben a mondatvégi pozíció, az ígét követő és azt a mondat szerepkörébe emelő *pont* is kiemeli. Innen nézve a *ki?* kérdésre adott textuális-poétikai válasz egy sajátos, az elemi hangzás szintjén megképződő *én* artikulálódásaként értelmezhető. Harmadsorban ez az „én” ismét egyfajta kiterjesztett, centrum nélküli körként rajzolódik ki a szövegben az etimológiailag azonos *kör-ker-* szótövet játékba hozó *megkörnyéke**k*, *kert* és *környező* szavakban. A versbeli *Esteledik* az olvasói tudatból Radnóti *Hetedik eclogájának* kezdetét hívhatja elő („Látod-e, drága, *esteledik*, s a szögesdróttal beszeggett vad / tölgykerítés [...]”), s ezt az intertextuális kapcsolatot a Radnóti-versben a *ker-* tövet aktivizáló *kerítés*, valamint a megidézett terek analógiája (körbekerítettség) is megerősíti. Az alludált Kosztolányi- és Radnóti-versekben közös, hogy mindegyik a *semmi* fenyegető tapasztalatából, a halál közelségéből *alkot költői művet*: Petri szövegének „textuális identitása” paradox módon éppen ezen intertextuális szétvonakoztatottságában formálódik meg.

Ha a gondolatmenet lezárásaként újra felteszem a Petri-féle ironikus szubjektum és a szöveg struktúrájára vonatkozó kérdést, a mikroelemzések tapasztalata alapján azt

⁴²⁵ Az *Önarckép 1990*-et Szabó Lőrinc *Tücsökgzene* című ciklusával összevető írásában Menyhért Anna a *szövet-szöveg* autopoétikus metafora értelemképző működését csak a második mű kapcsán lépteti be az értelmezésbe, a Petri-vers esetében ez nem válik az érvelés részévé. Vö. MENYHÉRT Anna, *Pókok és háló(i)k*. Szabó Lőrinc: *Tücsökgzene; Petri György: Önarckép = Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1998, 143–149.

mondhatom: az irónia Petri lírájában nem az én végső destruálásaként, nem lezárhatatlan szédült örületként funkcionál. Jelenlétének végtelenítettsége az egyes versekben mint „momentumokban” való rögzítettségével *együtt* érvényesül. Innen nézve Petri iróniája inkább a baudelaire-i – de Man korai írásában felvázolt – „metaironikus” pozícióhoz áll közel: ez főként azokban a költeményekben mutatkozik meg, amelyek úgy válnak „irónián túlivá”, hogy az irónia meghaladásának történetét reprezentálják (a legismertebb példa erre a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című vers). Ez a metaironikus tendencia teszi megközelíthetővé a Petri költészetében néha fölerősödő pátoszt, a váratlanul méltóságteljessé váló dikciót és a költői nyelv működésének harmonizálódását, a versritmus hirtelen mértékessé és hangzóvá válását számos vers végén (ez utóbbira jó példa lehet az *Erotikus* című vers az *Örökhétfő* kötetből, vagy a *Maya emlékére* című darab az utolsó kötetből). Másfelől azonban a „metaironikus” pozíció sem feleltethető meg teljességgel Petri lírai gyakorlatának, amely még a halálközeli utolsó versekben sem lép ki a végtelen önértelmezés lezárhatatlan ironikus körfolyamatából, ugyanakkor mégis kontrollálni tudja ezt a folyamatot, amennyiben versnyelvének szerkezetében, poétikai úton rögzíteni és közvetíteni képes az ironikus nyelvi és tudati működést.

EXKURZUS III.

A lírai beszélő kérdéséről (Én, hang, arc, szelf, szubjektum)

“A «valaki beszél» modelljét szemmel láthatóan nem rendíti meg sem az, ha kimutatjuk, hogy az adott műben nem egy, hanem több hangról van szó, sem pedig az, ha a diskurzus forrásaként semmiféle énszerűséget nem tudunk megjelölni.”

(Angyalosi Gergely)⁴²⁶

“...jóllehet a legújabb kritika legközkeletűbb megfogalmazásai számos fontos problémát vetnek fel (...), a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus megkülönböztetése rendkívül megbízhatatlan, s ahelyett, hogy a posztstrukturalizmust részletesen tárgyalnánk, melyen belül a dekonstrukció számít az egyik legjelentősebb erőnek, alkalmasabbnak látszik egy másik megközelítés, mely a kapcsolatok gazdagabb és találhatóbb elrendezését teszi lehetővé.”

(Jonathan Culler: *Dekonstrukció*)⁴²⁷

I.

Az a kérdés, hogy “ki beszél” a versben, hogy a költeményben megszólaló “hangot” kinek vagy minek tulajdoníthatja a befogadó, illetve hogy ez a hang felfogható-e valamiféle szubjektivitás jegyeit mutató jelenségként, avagy pusztán illúzióknak kell tekintenünk, melyet gondolkodásunk egyik apriorija, az antropomorfizáló hajlam ruház fel emberi vonásokkal – ez a kérdés alighanem egyike a ma leginkább aktuális líraelméleti problémáknak. Tanulmányunkban néhány, e kérdésfelvetésre adott válasszal kívánunk röviden számot vetni.⁴²⁸

A versben megszólaló hang vagy a lírai beszédmód problémája nem tartozott sem az orosz formalista iskola, sem az amerikai Új Kritika meghatározó kérdésfelvetései közé. Annak ellenére sem, hogy a lírai alkotásokat az elbeszélő prózai művekhez képest mindkét irodalomtudományi irányzat kitüntetett figyelmében részesítette. Az orosz formalisták, közülük is elsősorban Jurij Tinyanov, Borisz Tomasevszkij és Viktor Zsirmunszkij, a verselméleti kutatás elsődleges feladataként a versnyelv – a prózaszöveg nyelvi

⁴²⁶ ANGALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez*, Literatura 1997/2, 203.

⁴²⁷ CULLER, Jonathan, *Dekonstrukció*. (ford. MÓDOS Magdolna), Budapest, Osiris–Gond, 1997. 37.

⁴²⁸ A líra fogalmának tarthatóságára vonatkozó vitába nem kívánunk belebocsátkozni. Már csak ezért sem, mert De Man megfontolandó érvelése kapcsán, mely szerint “a líra nem műnem, ha nem egy név a sok közül, amellyel a megértés defenzív mozgását jelöljük”, éppen Jonathan Culler világított rá a lírai szöveg, a lírai olvasás mozgása, valamint a lírai fordítás fogalmainak – fölöttébb termékeny – ellentmondására. Vö. CULLER, Jonathan, *Líraolvasás = Figurák*. Szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 119–132.

szerveződésétől eltérő – meghatározó sajátosságainak, Tinyanov szavával “konstrukciós elvének” működését vizsgálták. A vers általános organizációs elvét, még ha eltérő hangsúlyokkal is, valamennyien a versritmus és a szintaxis viszonyában, a versdallam, illetve vershangzás által meghatározott sajátos szövegalakulás felől látták leírhatónak.⁴²⁹ Az Új Kritika képviselői ezzel szemben vizsgálatukat a költői nyelv jelentésképzésének és befogadásának útjaira koncentrálták, kitüntetett figyelemben részesítve a vers megértésének és félreértésének lehetőségeit és akadályait,⁴³⁰ illetve a költői szöveg retorikai szerveződésének meghatározó módozatait,⁴³¹ különös tekintettel a metaforára mint a nyelv lényegi és mögékerülhetetlen működésmódjára,⁴³² továbbá más trópusokra, mint például a paradoxon vagy az irónia.⁴³³ Ugyanakkor egy olyan vers vizsgálatakor, ahol a szöveg a beszéd figurációjaként, azaz egy fiktív beszéd színreviteleként értelmezhető – például mint Keats *Óda egy görög vázához* című műve esetében –, az új kritikus nem a beszélő potenciális “személyének” megkettőződéséből fakadó ellentétet, hanem csak a “*néma beszéd paradoxonát*” (kiem. H.K.) konstatálja, s ezt “a beszélő váza eredeti metaforájá”-ra vezeti vissza.⁴³⁴

A versbeli beszélő meghatározásának és “rögzíthetőségének” nehézségei az irodalomtudományi strukturalizmusban és szemiotikában artikulálódnak az “irodalmiság” és általában a költészet megkerülhetetlen kérdéseként. Jakobson az 1933-34-ben cseh nyelven írt *Mi a költészet?* című tanulmányát nem utolsósorban arra építi, hogy kimutassa a lírai versekben, illetve a naplójában megszólaló költő (Mácha) személyének sajátos kettősségét, “aszimmetriáját”, s ezáltal fényt derítsen az “életrajzi személy”, illetve a napló elbeszéléseiben, valamint a lírai költeményekben kirajzolódó szerelmes “költő” direkt azonosíthatóságának akadályaira. A közvetlen megfeleltetés lehetőségének felfüggesztését és téves mivoltát azonban Jakobson nem az eldönthetatlenség, nem a megértés és a tudás lehetőségétől való megfosztottság jegyében konstatálja, hanem a “költészet és a magánélet közötti állandó átmenet” bizonyítékát látja benne, ami egyben arra is rávilágít, “milyen mélyen hatolnak be” az életbe az “irodalmi motívumok”.⁴³⁵ Másfelől Jakobson nem huny szemet afölött sem – s ez egyike lehet azon meglátásainak, amelyek miatt de Man nagyra értékelte irodalomtudományi munkásságát –,⁴³⁶ hogy “elkerülhetetlen ellentmondás van a költészetnek az életbe való hirtelen be- és kiáramlása között”.⁴³⁷ 1964-es *A nyelv működésben* című tanulmánya a beszélő kilétének problematikusságát eleve a verbális kommunikáció lezárhatatlan-s tegyük hozzá: szinte mindenkor manipulatív –folyamatában való szükségszerű

⁴²⁹ Vö. pl. ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В., *Стих и язык*, Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1959; ТЫНЯНОВ, Ю. Н., *Проблема стихотворного языка*, Москва, 1965; ЖИРМУНСКИЙ, В., *Композиция лирических стихотворений. Теория стиха*, Ленинград, 1975.

⁴³⁰ Vö. RICHARDS, Ivor Armstrong, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*, New York, Harcourt, Brace and Co., É.n. (első kiadás: 1929).

⁴³¹ Vö. RICHARDS, Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1950 (2. kiadás),

⁴³² Vö. pl. RICHARDS, Ivor Armstrong, *Metaphor; The Command of Metaphor* = Uő, *The Philosophy of Rhetoric*, i.m. 89–114., 115–138.; BROOKS, Cleanth, *Az irónia mint strukturális elv* = *Az el nem képzelt Amerika. Az amerikai esszé mesterei*, (Vál. ORSZÁGH László), Budapest, Európa, 1974, 617–634.

⁴³³ Vö. BROOKS, Cleanth, i.m.

⁴³⁴ Vö. BROOKS, Cleanth, *Keats erdei történetmondója* = *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 1998, 394.

⁴³⁵ JAKOBSON, Roman, *Mi a költészet?* = Uő: *A költészet grammatikája* (ford. ALBERT Sándor, szerk. FÓNAGY Iván és SZÉPE György), Budapest, Gondolat, 1982, 251.

⁴³⁶ Vö. DE MAN, Paul, *Semiology and Rhetoric* = Uő, *Allegories of Reading*. New Haven and London, Yale Univ. Press, 1979. 6.; DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory* = Uő, *The Resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1986. 8.

⁴³⁷ JAKOBSON, Roman, *Mi a költészet?* i.m.. 254.

“részvétel” felől exponálja,⁴³⁸ s a szövegelemzés során a versbeli kérdés-felelet-séma inverz folyamata, és ebből eredő ál-kommunikatív jellege felől értelmezi. A jakobsoni interpretáció tartózkodik a versbeli kommunikáció egyértelmű behatárolásától, helyett fenntartja mind a “beszélő, de nem értelmes teremtménnyel” folytatott ál-dialógusnak, mind pedig a lírai beszélő önmagával folytatott beszélgetésének, a belső monológnak a lehetőségét.⁴³⁹ A belső beszéd és a beszélgetésben résztvevő felek potenciális fiktivitása azonban nem nyer további interpretációt Jakobsonnál.

Lotman híres verselméleti munkájának átdolgozott változatában a versbeszéd kérdését a bahtyini “idegen szó” vagy “szólam” fogalma felől gondolja végig,⁴⁴⁰ részlegesen osztva az orosz kutató ama elgondolását, amely az idegen szólam működését a művészi beszéd dialogizálódásaként írja le, s magát a jelenséget a regényi műfajhoz köti. Lotman a lírai beszédként értett költészet monologikus jellegének bahtyini tételét lingvisztikai aspektusból elfogadja, ám a szöveg szemantikai egységeinek kölcsönviszonyát tekintve felülbírálja azt, s innen nézve minden költői (művészi) szöveg elvi polifonikusságát hirdeti.⁴⁴¹ Ezáltal azonban jelentősen módosítja is a bahtyini szólam konceptusát, illetve a “saját” és az “idegen szó” viszonyának interpretációját, amely eredendően kétféle (a hőshöz és környezetéhez, vagy a hőshöz és az elbeszélőhöz stb.) köthető nyelv mint kétféle gondolkodásmód találkozását artikulálja, s Dosztojevszkij regényeiben e kétféle világszemlélet összeütközését egy hős nyelvi tudatán belül tárja fel. Lotman a kérdést a lírai szöveg vonatkozásában egyfelől a versbeli beszédmódok mint korábbi szövegekre visszamenő műfaji-stilisztikai megoldások felé mozdítja el, s meggyőző erővel mutatja ki néhány versszöveg-példán, hogy még a lírai megszólalás hangvételének homogenitása sem képes elfedni a szöveg különböző irodalmi asszociációkra épülő másodlagos “hangját”: mint megállapítja, “a monológ polilógusnak bizonyul, az egység pedig a különféle hangok/szólamok [*golosz*] polifóniájából alakul ki, melyek a kultúra eltérő nyelvein beszélnek”,⁴⁴² miáltal a szöveg mint “polilógus” problémáját voltaképpen az intertextualitás, valamint a kulturális meghatározottság kérdéskörében szituálja. Másfelől Lotman elemzésében a versszöveg eleve több szemantikai rendszer kereszteződésében jön létre, s ezért rendszerint sérti hallgatójának strukturális elvárásait: a befogadó nem tudja a szöveget lefordítani a maga nyelvére, következésképp egy más nyelvű szöveg részeként fogja fel, s ennek alapján – sokszor meglehetősen önkényes módon – kísérli meg e nyelv rekonstruálását. Lotman szerint e két eszmei, kulturális, művészi nyelv viszonya (melyet időnként a közelség és összeférhetőség, néha azonban a távolság és összeegyeztethetlenség jellemez) válik az olvasóra gyakorolt új típusú művészi hatás forrásává.⁴⁴³ A versszöveg “szólamainak” vagy “hangjainak” kérdését tehát Lotman a nála megszokott információelméleti alapokon exponálja, ám magyarázatában – s ezt, bármily meglepő, ugyancsak a lotmani okfejtés bevett fogásának tekinthetjük – meghaladja, mintegy *megsemmisíti* tulajdon strukturális kiindulási elvét, miközben a művészi és ezen belül a lírai

⁴³⁸ „valóságos és kitalált feladók és vevők egész sorával állunk itt szemben: legtöbbjük egyszerű jeltovábbító szerepet tölt be, és beéri azzal, hogy (nagy részt saját jószántából) idézzon egy és ugyanolyan üzenetet, amely számára (vagy legalábbis néhányuk számára) régóta ismert volt. Ezen egyirányú kommunikációnak néhány résztvevőjét tisztán elválasztja egymástól az idő vagy a tér, és ezeket a hézagokat hídként kötik össze a vétel és a továbbítás változatos módjai. A sorozat összességében egy bonyolult kommunikációs folyamat tipikus példája. Nagymértékben eltér attól a szokványos sémától, amellyel a tankönyvek rajzban ábrázolják a beszéd körforgását: A és B egymással szemben állva beszélgetnek, oly módon, hogy egy képzeletbeli vonal indul ki A agyából, áthalad a száján, B füléhez és agyához érkezik, majd B száján át visszatér A füléhez és agyához.” JAKOBSON, Roman, *A nyelv működésben* = *Uő, A költészet grammatikája*, i.m. 143–144.

⁴³⁹ JAKOBSON, Roman, *A nyelv működésben*. i.m., 147.

⁴⁴⁰ ЛОТМАН, Юрий, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград, 1972.

⁴⁴¹ ЛОТМАН, Юрий, i.m., 109–110.

⁴⁴² ЛОТМАН, Юрий, i.m., 113.

⁴⁴³ ЛОТМАН, Юрий, i.m., 107.

szöveg polifóniájának jelenségét a lehetséges nyelvi-kulturális befogadói pozíciók felől mutatja be.

A lírai én textuális sokrétűségét elemzi Jerzy Faryno abban az 1975-ös cikkében, amely mind módszertani, mind pedig interpretációs szempontból meghatározó jelentőségűnek mutatkozik.⁴⁴⁴ A farynoi gondolatmenet egy négysoros Puskin-vers elemzése kapcsán az “én” két létformája közötti szakadás konstatálásából indul ki, és az én e két formációjának elkülönítésére bevezeti a “szöveg hordozója”, valamint a “lírai hős” megnevezéseket: az előbbi a vers szavaival úgy határozza meg, mint “én = aki beszélek és tehozzád fordulok”, míg a másikat úgy, mint “én = aki ismétellem a nevedet; bolyongtam; néztem; vártam.”⁴⁴⁵ Az elemzés ugyanakkor felfedi, hogy az én struktúrájának ez a szakadása a befogadásban jószerivel észrevétlen marad, mivel a szöveg mindkét státusz jelölésére ugyanazt az egyes szám első személyű “én” (я) névmást használja, illetve előfordul, hogy adott helyen – a vers második sorában – az “én” egyszerre nevezi meg a szöveg hordozóját és a lírai hőst.⁴⁴⁶ Az “én” effajta kontaminációja a beszélő (a lírai szubjektum, a közvetetten megnevezett “én”) és a lírai hős (a közvetlenül megnevezett “én”) azonosságának illúzióját kelti a befogadóban. Az adott lírai “én” szerkezetének megértéséhez ezért elengedhetetlennek mutatkozik a szöveg tér- és időszerkezetének vizsgálata, mivel az “én” temporális és térbeli orientációját és szituálását csak ennek eredményeként végezhetjük el.

Bár a szöveg “ott”-tal megnevezett tere első pillantásra egynemű locusként appericipiálódhat, egy figyelmesebb vizsgálódás során könnyen beláthatóvá válik, hogy a versbeli “ott” voltaképpen annyit jelent: ‘nem itt’, vagyis ‘nem a beszédaktus helyén.’ Ebből a nézőpontból a szöveg hordozója és hőse eltérő terekben helyezkednek el: az előbbi a mondás (jelen idejű) terében, míg az utóbbi “ott”, az egyedüllet és a “te”-vel való találkozásra való várakozás helyén. A lírai idő a térhez hasonló “szétretegzettséget” mutat: felszíni megközelítésben jelenre és múltra szakad szét, ahol a jelen a megnyilatkozás aktuális idejét, míg a múlt a szöveg hőséne idejét képviseli. Azonban a jelen formálisan csak a “szendereg” igében nyer megjelölést, amely pedig az “ott” locus-ához kapcsolódik a szövegben: ebből következően a szöveg jelene kettéválk a beszélő aktuális pillanatára és az “ott” helyének állandó, akronikus idejére. A múlt időt ezzel szemben a cselekvések és események ismétlődése és huzamossága jellemzi (“ismétellem”, “gyakran bolyongtam”, “néztem”, “vártam”), amely időnek minden pontja egyenértékű a többivel. Ebbe a homogén egyenértékűségbe az utolsó sor zárata azonban törést hoz, amennyiben a múlt időt egy aktuális eseménytelen és egy eljövendő (várt) időre bontja szét (a “vártam a kedves találkozást” egyes száma azt sejteti, hogy az egész megelőző időfolyamat végső, lezáró mozzanataról van szó). Végeredményben tehát a lírai én első “én”-jét, a beszélőt Faryno mint az aktuális jelenben elhelyezkedő, de emlékező, a múlt és egy másik hely felé orientálódó

⁴⁴⁴ ФАРЫНО, Ежи, *К проблеме кода лирики Пушкина*, UAM, Poznan, 1975, 121–136.

⁴⁴⁵ ФАРЫНО, Ежи, *i.m.*, 121–122.

A Puskin-vers:

Там на берегу, где дремлет лес священный,
Твое я имя повторял;
Там часто я бродил уединённый
И вдаль глядел... и милой встречи ждал.
(1824)

Nyersfordításban:

Ott a parton, hol szent erdő szendereg,
A te neved ismétellem én;
Ott gyakran bolyongtam egyedül
S a távolba néztem... és vártam a kedves találkozást.

⁴⁴⁶ Faryno megállapítása, mely szerint a “te”-hez fordulás mindig jelen időt feltételez, egybecseng Cullernek az aposztrophé kapcsán tett egyik – időben későbbi – kijelentésével, mely szerint az aposztrophé alakzata örök jelent teremt. Vö. CULLER, Jonathan, *Aposztrophé* (ford. SZÉLES Csongor), Helikon 2000/3, 383.

“én”-ként, míg második alakját olyan korábbi “én”-ként határozza meg, akire az első “én” emlékezik, aki a jövőbe és egy másik hely felé törekszik. Ebből következően az adott szöveg “én”-jének egyik formája sem azonosítható sem időben, sem térben. “Másképpen szólva az «én» nem ott és nem akkor lokalizálja magát, ahol és amikor található; az a sajátossága, hogy (az aktuálistól eltérő) hely, idő és állapot felé törekszik, azaz önmagának és másik “más-időbeli” és “más-helybeli” változata felé.”⁴⁴⁷ Ebből következően az “én” a szövegben meg van fosztva “az állandó denotátumtól”, azaz a Puskin-vers egyfajta “szétfolyó”, önmagával egyetlen pillanatban sem azonos “én”-t mutat föl nekünk. Az “én” eme tűnékenységét, folyamatos destruálódását Faryno egyenesen a puskin-i költészet tipológiájaként írja le, ahol az “én” mindig az eltékozolt múlt felé fordul, s ezért a versszüzsé a hős szintjén mindig mint önmaga szüntelen keresése épül föl. A tanulmány a mai líraelméleti kontextus felől nézve is igen érdekes következtetéssel zárul, amennyiben leszögezi, hogy a “múltbeli “én”-nek a másik “én”-ből való eredeztetése a Puskin-versekben nem elengedhetetlen, *feltétlenül szükségsszerű azonban a két “én” nem-azonossága.*⁴⁴⁸ Vagyis Faryno interpretációja elvileg még feltételez egy sajátos absztrakt “én”-fogalmat Puskin költészetében, ám ennek lényegét éppen kettéhasadtságában ragadja meg, miközben szövegelemző gyakorlatában az “én” olyan grammatikai alakzataival dolgozik, amelyek az “én” többirányú szétválására, megsokszorozódására és identifikálhatóságának lehetetlenségére mutatnak rá. Úgy tűnik azonban, a farynoi értelmezés a szöveg költői-nyelvi “én”-jét Puskinnál az “önmagaságnak” éppen a kettészakadáson keresztül megformálódás “narcisztikus” mintájával számol: mivel a versbeli én “kizárólag a megkettőződésen keresztül ismeri magát, önmagasága (*selfhood*) önmaga szakadásából ered”.⁴⁴⁹

A “hang” és a “líra” fogalmai De Man írásaiban egy olyan nyelvelméleti alapvetés felől artikulálódnak, ahol a nyelv rendszerint a kontrollálhatóság (grammatika, a későbbiekben fenomenalitás) és a kontrollálhatatlanság (retorika, illetve materialitás) apóriájában áll elénk, s jelentésképző működése a befogadói tudat hallucinatorikus, ám kikerülhetetlen konstrukciójaként tétéleződik.⁴⁵⁰ A retorikus működését (“arcát”) leginkább az irodalmi szövegben leleplező nyelv aberráns⁴⁵¹ figuralitásának egyik jellemző ismérve, hogy kivonja magát a kogníció uralma és ellenőrző ereje alól. Innen nézve a versben megszólaló (“lírai”) “hang” csak a tudat önámító játékanak produktuma, amely a nyelv embertelen hatalma⁴⁵² fölötti uralmat egy öntudatlan, erőszakos antropomorfizációval igyekszik visszanyerni. Ennek a “líraelméleti” konzekvenciának háttérnyújtó nyelvszemlélet – ezt Cynthia Chase de Manról szóló munkájában részletesen tárgyalja⁴⁵³ – a nyelvi jelölő és jelölt arbitrárius viszonyát a tudat végzetes “kijátszásaként” értékeli, s a nyelv irányíthatatlan tétélező erejében a tudat mögékerülhetetlenségét látja meg.⁴⁵⁴

⁴⁴⁷ ФАРЫНО, Ежи, *i.m.*, 125.

⁴⁴⁸ ФАРЫНО, Ежи, *i.m.*, 136. (kiem. H. K.)

⁴⁴⁹ ELLMANN, Maud, *The Spider and the Weevil: Self and Writing in Eliot's Early Poetry = Post-structuralist Readings of English Poetry*. Ed. By MACHIN, Richard, NORRIS, Christopher. Cambridge–New York–Melbourne, Cambridge University Press, 1987, 370.

⁴⁵⁰ De Man nyelvfelfogását részletesen elemzi: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Budapest, Ráció, 2007.

⁴⁵¹ DE MAN, Paul, *Semiotics and Rhetoric*, *i.m.*, 10.

⁴⁵² A nyelv nem-humánus vagy antihumánus működésének gondolatát lásd pl. DE MAN, Paul, *Task of the Translator = Uő, The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 88.

⁴⁵³ CHASE, Cynthia, *Arcot adni a névnek. De Man figurái* (ford. VÁSTYÁN Rita és Z. KOVÁCS Zoltán), Pompeji 1997/2-3, 118–119.

⁴⁵⁴ Kérdéses lehet persze, vajon a tudat nyelvi megelőzöttségének belátásából evidens módon következik-e a megelőzöttség fenyegető és romboló erejének felismerése? Ugyancsak kétségesnek tűnik, hogy Nietzsche, akire gondolatmenetének ezt a vonalát de Man erőteljesen alapozza (vö. DE MAN, Paul, *Rhetoric of Tropes (Nietzsche)* = Uő, *Allegories of Reading*, *i.m.*, 103–118.), *Retorikájában* valóban ilyen megfosztó és veszedelmes potencialitásként értelmezte-e a trópusként működő nyelvet. Vö. NIETZSCHE, Friedrich, *Retorika*, 5-91. = Az

E megközelítésben a “lira” és a “hang” fogalma tehát a (nyelvi) tudat perspektívájából nyer elgondolást, amennyiben – mint Jonathan Culler hangsúlyozza – egy “szekvenciát líraként értelmezni annyit jelent, mint megtalálni annak módjait, hogy egy beszélő hangot halljunk ki belőle, melyet a tudat megnyilvánulásának tekintünk.”⁴⁵⁵ Ugyanakkor az önkényes és “minden szemantikai referenciától mentes” lírai hang egyik legjobb példajaként az aposztrophé alakzata szolgál, mert amit a líra és a líra(i)-olvasás véghez visz, nem más, mint a leírás aposztrophévé és antropomorfizmussá fordítása. Culler de Man nyomán a lírát megalapozó aposztrophé és prosopopeia retorikai alakzatának működésbe lépését nem a – minden nyelvben meglévő –⁴⁵⁶ grammatikai személyek kategóriáinak következményeként értékeli,⁴⁵⁷ hanem ellenkezőleg, az én-te relációk tételezését és előtérbe helyezését a nyelv inherens retoricitásának tudja be, melynek eredményeként antropomorfizmusok jönnek létre.⁴⁵⁸ (Külön érdekesség, hogy híres korábbi tanulmányában Culler az aposztrophét mint a költői én megképzésének lehetőségét értelmezte, miközben implicit módon fenntartotta a költői hang *apostrophé előtti* meglétének, illetve működésének gondolatát is: “az aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet *arra használ a költői hang*, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát.”⁴⁵⁹ Ily módon az aposztrophé nem más, mint a költői jelenlétnek egy hangképen keresztüli megalkotása, “a költői igény tiszta megtestesülése” – kiem. H.K.)⁴⁶⁰

Mindezt a versbeli “beszélő”, a “lírai én” kérdésére visszavonatkoztatva az is kiderül, hogy az értelem nélküli üres, önkényes jelölőként felfogott “én” grammatikai formációi a szövegben érdektelennek minősülnek, amennyiben valamennyien a “szövegbeli én” (vagy az intencionált szerzői én) pusztá, kvázi-reprezentációs alakzataiként működnek. Ez a felfogás nem számol az én különféle formáinak szintaktikai rétegzettségével – amelyet például Faryno elemzése tárt fel Puskin versében –, illetve pusztá formalizmusnak minősít egy ilyen irányú vizsgálatot, s legfeljebb a grammatikai/szintaktikai és a retorikai működésmód feloldhatatlan ellentmondásainak fényében értelmezi azt. Ily módon kevesebb eszköz marad a kezében arra nézvést, hogy észrevételezze az én (*vers*)*nyelvi jelöltségeinek* sokféleségét és szétartását, és számoljon az én nyelvi konstrukciójának elkülönülő jelölésmódjaival. Faryno elemzése, úgy tűnik, jó példát szolgáltat arra, hogy a szövegbeli Én és a szövegén aporetikus viszonya nem feltétlenül elégséges egy versszöveg nyelvi működésmódjának feltárása és értelmezése során, mivel hogy a szövegbeli Én (a szövegben jelölt Én) többnyire maga is hasonló rétegzett és

irodalom elméletei III., szerk. THOMKA Beáta, ford. ...Pécs, JPTE, 1998., MOLNÁR Mariann, *Az olvashatatlan allegória = Keresztvezet(ő)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben.* Szerk. BÓKAY Antal–M. SÁNDORFI Edina, Budapest, Janus/Gondolat, 2003, 94–110., különösen: 97–102.

⁴⁵⁵ Így jellemzi Culler a de Man-féle lírafelfogást. CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*, i.m., 120.

⁴⁵⁶ “Figyelemre méltó tény – de ki figyel föl arra, ami ennyire természetes? – hogy a «személyes névmások» soha nem hiányoznak a nyelvek jelei közül, bármely kor és vidék, bármilyen nyelvtípus nyelvéről legyen is szó. A személy kifejezést nélkülöző nyelv elképzelhetetlen.” BENVENISTE, Émile, *Szubszektivitás a nyelvben* = BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása (Szöveggyűjtemény)*, Budapest, Osiris, 2002, 61.

⁴⁵⁷ Véleményünk szerint a leírás mint olyan harmadik személyű megszólalásformát követel, mint például a de Man által is elemzett *The Winander Boy* első részében, míg az aposztrophé és az aposztrophében beköszöntő antropomorfizmus a leggyakrabban második személyben szólal meg, ami pedig a maga részéről szükségszerűen feltételezi az első személyű megnyilatkozót (a megszólított). Ez a belátás egy olyan interpretációs viszonyulás kialakításához segíthet hozzá, amely a strukturális-szemiotikai szövegelemző tradíció grammatikai vizsgálódásait nem az értelmezésnek a grammatikára való teljes redukciójaként fogja fel (hiszen nyilvánvaló annak a de Man állításnak az igazsága, miszerint egy, a szöveg retorikai dimenzióira is figyelmes olvasó könnyen bukkanhat a versben olyan textuális instanciákra, amelyeket nem lehet a grammatikára vagy egy történetileg meghatározott jelentésre szűkíteni), hanem az interpretációban jelentős – de nem kizárólagos – szerepet juttat nekik. A grammatikai redukcióról vö. DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, i.m. 18.

⁴⁵⁸ CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*, i.m., 122–123.

⁴⁵⁹ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, i.m., 376.

⁴⁶⁰ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, i.m., 377.

aporetikus struktúrát mutat. De Man a *The Winander Boy* című Wordsworth-vers elemzésekor például elmulasztja a hasonló grammatikai struktúra vizsgálatát, amikor azt a joggal hangsúlyozott tényről, hogy a költemény első, legkorábbi változata egyes szám első személyben íródott, minden skrupulus nélkül visszavonatkoztatja a későbbi, a tanulmányban általa is közölt szöveg értelmezésére, elfedve ezáltal azt a kérdést, mi motiválhatta a “főhős” fiú nyelvi színrevitelének grammatikai alakzatában bekövetkező változást a szerző részéről, s milyen új meglátásokhoz vezethet ez az interpretációban. (De Man ezáltal az irodalomnak azt a konstitutív mozzanatát hagyja figyelmen kívül, amelyet Blanchot az “én”-ből “ő”-vé válás eseményében jelöl meg.)⁴⁶¹ E visszavetítést de Man úgy viszi véghez, hogy a versben (pontosabban a szöveg első változatában) megszólaló ént közvetlenül Wordsworth-szel azonosítja, azaz elmosza a különbséget a versben beszélő (lírai) én és a szerző (biografikus) személye / tudata / vélt intenciója között. Ez azért különösen érdekes, mert a két szövegváltozat differenciáinak tanúsága szerint a szerzőt, Wordsworth-t valószínűsíthetően éppen egy hasonló “összemosás” elkerülése készítethette a “lírai hős” grammatikai személyének megváltoztatására, miközben világossá tette a “hős” és a rá reflektáló lírai beszélő textuális prezentációja és értelmezhetősége közötti különbséget is. A de Mani értelmezői “technika” az addigi líraelméleti fejlemények fényében⁴⁶² is vitatható eljárásnak tűnik (vö. “ennek a versnek a legkorábbi változata végig egyes szám első személyben íródott, és Wordsworth fiúként utalt önmagára”; “A második részben Wordsworth saját halálán elmélkedik”; “amit Wordsworth a halálba való könyörtelen zuhanás során meg szeretne ragadni, az az idő (...) Ezt az időt a vers végén ragadja meg...”).⁴⁶³ Meglátásunk szerint ezek az “elcsúszások” a lírai beszélő/én kérdésének, és tágabban a versnyelvnek a tudat fenomenológiai kategóriája, illetve annak tagadása kettősségében mozgó megközelítés “vakfoltjaira” és elkerülhetetlen esztétikai ideológiájára mutatnak rá.

Fontos és jellemző momentum ugyanakkor, hogy a korai de Man-írások – és a tárgyalt Wordsworth-elemzés átdolgozott, ‘72-es változatában is ezek közé tartozik – láthatóan még nem állítják radikális, kizáró oppozícióba referenciát és retorikát, vagy de Man akkori szóhasználatával az empirikus tapasztalatot és a fikciót, s ebből következően empirikus én és esztétikai én kettősségét sem az eldönthetlenség jegyében látják leírhatónak. De Man itt még nem a nyelv szubverzív retoricitását,⁴⁶⁴ s ebből következően nem az ének az elkerülhetetlen multiplikálódáson keresztüli felszámolódását hangsúlyozza; ellenkezőleg, a két én viszonyát a költészetben egyfajta szintézisként értelmezi (s erre vonatkozó szavai a későbbi *Az önéletrajz mint arcrongálás* gyökeresen eltérő következtetéseinek fényében különösen izgalmasnak tűnnek): “A fontosabb művekben az empirikus tapasztalat teljes egészében beépül a fikcióba, még akkor is, ha az egész mű önéletrajzi hangnemű.”⁴⁶⁵ Ennek az ontológiai érvényű átalakulás-folyamatnak a tere és letéteményese “a *költői* nyelv, az a médium, amelyen keresztül [a romantikusoknál] a transzcendencia beteljesítette és megőrizte önmagát.” Épp ezért az “Én-központúság, amit oly gyakran rónak föl a romantikus költőknek, ennek a

⁴⁶¹ “Kafka meglepődve és elragadtatva veszi észre, hogy akkor lépett be az irodalomba, amikor «ő»-vel helyettesítette az «Én»-t.” BLANCHOT, Maurice, *A lényegi magány* (ford. NÉMETH Marcell) = Uő, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat, 2004, 13.

⁴⁶² A tanulmány 1967-ben keletkezett. Vö. DE MAN, Paul, *Idő és történelem Wordsworth-nél* (Az első változat címe: *Természet és történelem Wordsworth-nél*) = Uő, *Olvasás és történelem* (ford. NEMES Péter), Budapest, Osiris, 2002, 208.

⁴⁶³ DE MAN, Paul, *Idő és történelem Wordsworth-nél*, i.m., 218–219.

⁴⁶⁴ A de Man-féle dekonstrukció oppozicionális szemléletének sajátos ön-(de)konstruktív működésére Rodolphe Gasché mutatott rá: “Kétségtelen, hogy amint egy költemény vagy egy irodalmi darab arra szolgál, hogy leplezze a szöveg tematikus szintjének jellegzetes misztifikációit, rögvess egy új egységesítő princípiummá válik.” Ez a totalitás többé “nem a *logos*ban, hanem a *lexis*ben gyökerező totalitás.” GASCHÉ, Rodolphe, “*Setzung*” and “*Übersetzung*”: *Notes on Paul de Man*, Diacritics, winter, 1981, 43.

⁴⁶⁵ DE MAN, Paul, *Az időbeliség mintái Hölderlin Wie wenn am Feiertage... című versében* = Uő, *Olvasás és történelem*, i.m. 153.

nyelvre való kizárólagos összpontosításnak a külső megnyilvánulása.”⁴⁶⁶ De Man okfejtése ezért oda konkludál, hogy a (kantianus transzcendentális) én fogalma helyett az értelmezőnek a költői nyelv vagy a költői forma fogalmával ajánlatos dolgoznia, amiből világosan következik az a gondolat, hogy a költői (esztétikai, lírai) énről kizárólag a szöveg nyelvi szerveződésének vizsgálatával, a költői forma értelmezése során tehetünk kijelentéseket. (Ez a meglátás meglehetősen rokonságot mutat azzal a kristevai megállapítással, amely szerint a szubjektum dialektikája a költői nyelvbe van beleírva.)⁴⁶⁷

E korai előadásában tehát de Man a költői nyelv, az irodalom működését még nem referencia és retorika örületbe kergető⁴⁶⁸ és feloldhatatlan apóriájaként határozza meg, hanem – a heideggeri Hölderlin-kommentárok hatása alatt – a kettőnek a költői nyelv ontológiájában létrejövő sajátosan új minőségéről beszél: “A költői nyelv nyilván nem empirikus meglátásokra törekszik, és nem is transzcendentális abban az értelemben, hogy közelebb hozná a létet, mint olyat; szándéka szerint ontologikus, azaz saját egyéni létének tudatossága felé irányul.”⁴⁶⁹ Megjegyzendő, hogy a “tudatosság” (illetve a “tudat”) de Mannál később olyannyira gyakorivá váló fogalma itt még a megértés heideggeri értelemhorizontjában artikulálódik.⁴⁷⁰ (Mindez meglehetősen ellentétben áll a később *Az irónia fogalmában* Schlegel *Über die Unverständlichkeit* című írása kapcsán kifejtett argumentáció végkövetkeztetésével, mely a megértés felszámolására, illetve a tévedéssel, az örültséggel és az ostobasággal való leváltására irányul annak ellenére, hogy a de Man által is idézett Schlegel-részlet bonyolultabb és sajátos kölcsönösségi alapon szerveződő viszonyt árul el meg-nem-értés és megértés között.)⁴⁷¹

Paul de Man nagy hatású kései munkái a lírai szövegolvasás nyelvi mechanizmusait és a szöveg “én”-jének kérdését elsősorban a prosopopeia és az antropomorfizmus retorikai működése felől világítják meg. “A prozopopeiában de Man azt a retorikát ismerte fel, amely az önéletrajzot és a lírát megalapozza: egy olyan nyelvi alakzatot, mely ‘arcot’ kölcsönöz az élettelennek.” “A megszólítás hangot ad a megszólított holtnak és távollévőnek, a megszólaló Ént pedig beszédinstanciaként jeleníti meg, így a megszólítás szimmetrikus fordulatával egyúttal a (lírai vagy önéletrajzi) szöveg ‘Énjét’ is létrehozza, ennek következtében (...) az Én aporetikus módon megkettőződik, széthasad a szövegbeli Énre és a szöveg Énjére (vagy a szöveg ‘előtti’, a címlapon szereplő Énre).”⁴⁷² Innen nézve a prosopopeia láthatólag összekapcsolódik a referencia, azaz az (irodalmi) szöveg referenciális olvashatóságának kérdésével, egyfelől a “szöveg előtti” szerzői instanciák “szöveg szerinti” alakzatként

⁴⁶⁶ DE MAN, Paul, *Az időbeliség mintái Hölderlin* Wie wenn am Feiertage... című versében, i. m. 154–155., 156. (kiem. az eredetiben)

⁴⁶⁷ KRISTEVA, Julia, *The Ethics of Linguistics = Uő, Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. By RONDIEZ, Leon S. New York, Columbia University Press, 1980, 24. (kiem. az eredetiben)

⁴⁶⁸ Vö. DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája* (ford. BECK András) = *Az irodalom elméletei I*, Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 49–50.

⁴⁶⁹ DE MAN, Paul, *Az időbeliség mintái Hölderlin* Wie wenn am Feiertage... című versében, i. m., 159.

⁴⁷⁰ Vö. a Heidegger-kommentárokról mondottakkal, mely szerint ezek „a vers alapját képező ontológiai szándékot (a teljes önmegértés szándékát) teszik nyilvánvalóvá”. DE MAN, Paul, *Az időbeliség mintái Hölderlin* Wie wenn am Feiertage... című versében, i. m., 160.

⁴⁷¹ Vö. de Man Schlegel-idézetével: “«A meg-nem-értésnek a háttérben kell maradnia, amennyiben az egész építményt szilárdnak és rendíthetetlennek szeretnénk tudni (...); azonnal elveszítené szilárdságát, ha ezt az erőt a megértés eszközeivel felszámolnánk. Való igaz: szörnyűséges lenne, ha kérésünk teljesülne, és a világ hirtelen minden részletében és teljes komolysággal érhetővé válna. *S e végtelen világ teljessége vajon nem a meg-nem-értésből vagy káoszból emelkedik ki a megértés által?»*” És De Man értelmezésével: “Mindez nagyon szépen hangzik, de ne felejtjük el, hogy a káosz itt nem más, mint a tévedés, az örültség és az ostobaság, annak minden elképzelhető formájában.” DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Uő, Esztétikai ideológia* (ford. KATONA Gábor), Budapest, Janus/Osiris, 2000, 202–203. (kiem. H.K.)

⁴⁷² MENKE, Bettine, *Az olvasás ‘prozopopeiája’ de Mannál. Az emlékmű kiüresedése* (ford. ÁRMEÁN Otília) = *Paul de Man “retorikája”*, Szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 33.

(hangjaként) való elgondolásában, másrészt “a referenciális félreértés botrányáról” szóló fejtegetésekben.⁴⁷³

A prosopopeia mint katakrézis⁴⁷⁴ de Mannál és Bettine Menke értelmezésében is a jelentésképzés önkényességére mutat rá: “Az «ex persona» (alicuius) hang – a szöveg olvashatóságának funkciójaként – egy grammatikai instancia metaforája, amely mint olyan (szemantikailag) üres.” Vagyis “a prosopopeia, mely hangot kölcsönöz, az a retorikai alakzat, amely a beszéd szubjektumát (először) létrehozza, s aki aztán mindig már adottnak tűnik; ily módon ez az alakzat – hatása és a hatás szubsztancializálása révén – felismerhetetlenné teszi saját retorikai alakzatként való működését, és a (hang és arc) hiány(á)nak előfeltételét.”⁴⁷⁵ “A nyelvi aktus által adott arc az egyetlen arc de Man olvasatában: ez a használat megakadályozza a visszavonulást egy önállóan létező jelenségre vonatkozó szóhoz, ahhoz az archoz, aminek birtoklását mindig feltételezzük. A prosopopeia vagy az arc adása tehát azért *arcrongálás/arcatlanítás* (de-facement), mert amennyiben az arc nyelvi aktus által adott, «csak» alakzat.”⁴⁷⁶

A lírai olvasást és “arcadást”, vagyis a prosopopeia performatív trópusát az az antropomorfizmus teszi lehetővé, amely nemcsak egy trópus, hanem szubsztanciális azonosítás is: “valamit valami másnak vesz, amit aztán adottnak lehet tekinteni”.⁴⁷⁷ Az antropomorfizmus de Mani konceptualizálásában ismét az önkényesség gondolata a meghatározó: de Man az antropomorfizmust olyanként értékeli, ami a tulajdonnév létrehozásával a jelcserélgetést, a tropologikus átalakulások sorát befagyasztja. Az antropomorfizmus létesítő ereje ugyanakkor illuzórikus és hasonlóképpen hallucinatorikus, mint a prosopopeiáé: “az antropomorfizmus nem más, mint illuzórikus föltámasztása a nyelv természetes lélegzetének, amelyet a trópus szemantikai hatalma dermesztett kővé. Egyfajta figurális igenlés (*figural affirmation*), amely állítása szerint le tudja küzdeni a figurába fektetett halálos negatív erőt.”⁴⁷⁸

Mindez természetszerűleg meghatározza az irodalmi (lírai) szöveg megértésének lehetőségeit is. “Amint megértjük a prosopopeia retorikai funkcióját mint egy hang vagy arc posztulálását a nyelv által, azt is megértjük, hogy nem az élettől vagyunk megfosztva, hanem egy olyan világ formájától és értelmétől, amely csak a megfosztó megértés által válik hozzáférhetővé.”⁴⁷⁹ A megértés eszerint nem a megfosztásban, hanem a megértés

⁴⁷³ Vö. MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében* (ford. TÖRÖK Ervin) = *Figurák* i.m., 93., 99.

⁴⁷⁴ “Az arc figuralitását de Man a hang fikcionalitásaként határozza meg, amikor rámutat a prosopopeiának a megszólítással való kapcsolatára és a katakrézissel való «bomlasztó» átfedésére. A katakrézis egy névtelen dolgot ruház fel névvel a figurával való «visszaélés» által, a figura olyan használatával, amely a nevet mint nevet viszi át egy másik dologról. A megnevezés figurák létrehozásával történik, melyek figuratív volta ugyanakkor kitörölődik. (...) A *katakrézis* így figurának és névnek az «arc adása» fogalomban jelen lévő kölcsönös meghatározottságát és ellentétét írja le. A *prosopopeia* definíciója összekapcsolódik a megszólítással, mert a címzés gesztusa, amely feltételezi a válasz lehetőségét, a beszéd képességével ruház fel «egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létezőt» (RR, 75.). De Man olvasatában az egyetlen arc a katakrézis által adományozott arc, az egyetlen hang pedig a megszólítás általi hang.” CHASE, Cynthia, i.m., 115–116.

⁴⁷⁵ MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében*, i.m., 95–96.

⁴⁷⁶ CHASE, Cynthia, i.m., 112. (kiemelések az eredetiben) “A prosopopeia tehát fenomenálissá tesz egy eredetileg nem fenomenális entitást. De mivel ezt az entitást mint olyat arc nélküli állapotában előzetesen feltételezi, ezért voltaképpen az antropomorfizmus de Man-i fogalmával parallel.” Vö. MENYHÉRT Anna, *Dialógus, ideológia, perszónifikáció. Bahtyin/Volosinov és Paul de Man* = Uő, *Egy olvasó alibije*, Budapest, Kijárat, 2002, 238.

⁴⁷⁷ DE MAN, Paul: *Anthropomorphism and Trope in Lyric* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 241. Magyarul: DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő, *Olvasás és történelem*, i.m., 371.

⁴⁷⁸ DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, i.m., 378.

⁴⁷⁹ DE MAN, Paul, *Autobiography As De-Facement* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, i.m., 80–81.

megfosztásának eredményeként előálló megértés – nem szintézisalkotó, hanem aporetikus minőségében értett – lehetőségében adatik vagy nem adatik meg.⁴⁸⁰

A *prosopopeia* de mani értelmezése kapcsán egyetlen észrevételt kívánunk még tenni. Mint jeleztük, a trópus egyik lényegi vonásaként de Man az arcadás arbitrárius voltát emeli ki: “ez a *prosopopeia* alakzata, egy hiányzó, halott vagy hangnélküli entitás aposztrophéjának fikciójáé, amely posztulálja (*posits*) a későbbi válasz lehetőségét és a beszéd hatalmát adományozza neki. A hang száját, szemet, és végül arcot vesz fel (*assumes*), mely láncolat a trópus nevének etimológiájában manifesztálódik: *proso*pon *poien*, maszkot vagy arcot (*proso*pon) adni.”⁴⁸¹ Ez a magyarázat egyik argumentatív alapjául azt a *poiein* igét teszi meg, amely, mint köztudomású, a *poiesis* (*poiészisz*) alapszava, s amelyet Arisztotelész nem az ‘adás’-nak a viszony önkényességét kiemelő értelmében, hanem a ‘csinálás, készítés, alkotás’ jelentéskörében értelmezett. (Hozzátehetjük, hogy a görög szótár a *poiein* ige ‘készít, csinál, alkot’, ‘épít’, ‘teremt, létrehoz’, ‘szül’, ‘terem, termést hoz’, ‘alkot, költ’, <versben> ábrázol, bemutat’, ‘kigondol, kitalál’ stb. jelentések mellett nem is említi a de Man által kizárólagossá emelt ‘ad’ jelentést.) A különbség véleményünk szerint nem lényegtelen, mert amennyiben ‘adás’ helyett ‘készítés’-ről (netán alkotásról vagy teremtesről) beszélünk, úgy nem a jelölés önkényességének de Man számára meghatározó gondolata nyer hangsúlyt, hanem a *létesítés aktusa és a létesülés pillanata*. De Man a *prosopopeia* jelentésének értelmezésekor saját gyakorlatától eltérően nem nyit teret a nyelv retoricitásának, “a Jelölő felszabadító elméletének”,⁴⁸² hanem a figura értelmezési lehetőségét és olvashatóságának mikéntjét egyetlen jelentéshez (‘ad’) köti. Ez az eljárás azonban ellentétes a nyelv retorikai működésének végletes és feloldhatatlan apóriáit feltáró de mani gondolkodással, vagyis az elméleti konzekvencia és az elemző praxis hasonló gondolkodásbeli paradoxon szimptomájaként értékelhető, hogy de Man a nyelvi jel és a nyelvi figuráció (retoricitás) önkényességére vonatkozó tételét éppen a *szóetimologizáció* révén kívánja bizonyítani. Ismeretes, hogy ezzel az eljárással Nietzsche-től és Heideggertől kezdve Gadameren át Derridáig számos kutató élt, akik nem a szóban jelölt fogalom “eredeti” jelentése felőli értelmezésének, hanem a fogalom jelentésstruktúrája mélyebb megértésének igényével léptek fel; úgy tűnik azonban, de Man kizárásra törő jelentéstulajdonító eljárása ez esetben a szemantikai szerkezet egyneműsítését szolgálja.

Az irodalmi műben megszólaló hangnak a de Manétól bizonyos aspektusból határozottan eltérő konceptusát fejti ki egy másik amerikai dekonstruktőr, J. Hillis Miller 2002-es könyvében. Noha Miller szintén a beszélő hang fiktitivításáról és “illúziójáról” beszél, érvelésében az irodalom konstruktív erejére helyezi a hangsúlyt. Meglátásában még az olyan művek sem tudják megszüntetni és teljességgel érvényteleníteni az imaginatív belső valóság létrehozására irányuló olvasói erőfeszítést, amelyek megnehezítik szubjektív képzeletbeli előadássá való átfordításukat. “Mi több”, folytatja Miller, “még a leghomályosabb vagy idioszinkratikus irodalmi konstrukció is egy beszélő hang fiktitív illúziójának megteremtésére irányul.”⁴⁸³ Látható, hogy Millernél az irodalmi műben megszólaló hang “fiktitív” és “illuzórikus” minősítése mellett hasonló, ha nem nagyobb mértékű megerősítést kap az irodalom *teremtő* képessége (l. “irodalmi konstrukció”, “megteremtésére irányul”), ami a továbbiakban a jelenlét létrehozásaként érthető, hermeneutikai felhangú “világ” fogalmával

⁴⁸⁰ A megértés által feltárt terület illetően eldönthetlenségét több de Man-tanulmány “végkövetkeztetése” is artikulálja. Vö. DE MAN, Paul, *Semiotics and Rhetoric*, i.m., 19.; DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, i.m., 19–20.

⁴⁸¹ DE MAN, Paul, *Autobiography As De-Facement*, i.m., 76. De Man itt így, *poien* alakban írja a görög *poiein* igét. A szöveg magyar fordítása a görög szót már helyes alakban szerepelteti. Vö. DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás* (ford. FOGARASI György), Pompeji 1997/2-3, 101.

⁴⁸² DE MAN, Paul, *Trópes (Rilke)* = Uő, *Allegories of Reading*, i.m., 48.

⁴⁸³ HILLIS MILLER, J., *On Literature*, London – New York, Routledge, 2002, 18. (a műből idézett részleteket saját fordításomban közlöm, H.K.)

nyer többszörös meghatározást: “Az irodalmi mű nem valamely már eleve létező világ szavakban történő imitációja, ahogyan sok ember feltételezi, hanem ellenkezőleg, ez egy új, szupplementáris világ, egy metavilág, egy hiperrealitás teremtése. Ez az új világ helyettesíthetetlen hozzátételt jelent egy már létező világhoz.”⁴⁸⁴ E helyettesíthetetlen új “metavilág” létrejöttét pedig Miller a nyelv, és különösképpen a szavak jelölő erejével magyarázza, hangsúlyozva az irodalom ama különleges hatalmát, hogy benne a szavak *a fenomenális referens teljes hiányában is folytatják a jelölést*. “Az irodalom egész ereje ott van a legegyszerűbb, fikciós úton használt szóban vagy mondatban.”⁴⁸⁵ Az irodalom ugyanis kisiklatja vagy felfüggeszti a nyelv normális referencialitását, oly módon, hogy azt egy képzeletbeli világra vonatkoztatja. Másfelől azonban ki is aknázza a szavak referenciális jelentéspotenciálját: a műben a referencialitás sosem vesz el, s az olvasó éppen e referencialitás révén tud belépni a mű világába.⁴⁸⁶ Ebből pedig az is következik, hogy a “referencialitás” fogalma ekkor már nem valamely külső, szövegen kívüli jelöltre vonatkozásként, hanem egy belső jelölt létrehívásaként, sajátos teremtő utalásként – Ricoeur szavával “teremtő referenciaként”⁴⁸⁷ – lesz értelmezhető.

Mindezek nyomán meglehetősen világossággal körvonalazódik, hogy a versbeli beszélő kérdése a nyelvi jel, azaz jelölő és jelölt viszonyának problémájával korrelál. Mert amennyiben – Hillis Miller fent említett gondolataira utalva – a versben (az irodalmi műben) megszólaló hang fikatív, illuzórikus és hallucinatorikus, azaz jelen-nem-lévő, nem-valós mivoltával szemben a szövegnek e “hangot”, e megszólalást *megteremtő*, létrehívó erejére kerül a hangsúly, érdektelenné válik a jel és a jelölt arbitraritása mellett érvelő diszkurzus: ez esetben ugyanis nem a létrehozás “mikéntjéről” (önkényességéről, álarcszerűségéről, ál-jelenlétet kreáló antropomorfizáló gesztusáról) van szó, hanem a “hang” és a helyettesíthetetlen hozzátételt jelentő “új” világ *létrejöttéről* és e világ milyenségéről. Ricoeur szavaival: “Az, hogy «van», egyaránt jelentheti – betű szerint – azt, hogy «nincs», és – metaforikusan – azt, hogy «úgy van, mint». A kettősség, a hasadás így az értelemről áterjed a jelentésre, ez utóbbiról pedig a metaforikus igazság «van»-jára. A költői nyelv nem arról beszél, betű szerint, hogy mi van, hanem arról, hogy ami van, *miként* van. E közvetett módon szól arról, hogy mi az, ami van.”⁴⁸⁸

Amennyiben pedig a jelölő és a jelölt közötti relációt nem annyira a kontingencia és az arbitraritás, mint inkább az aszimmetria jegyében látjuk leírhatónak, abba a deklaráltan antinomikus nyelvi-textuális játéktérbe lépünk bele, amelyet Jakobson *magával a költőiséggel* azonosít: “Miért kell hangsúlyozni, hogy a jel nem tévesztendő össze a tárggyal? Azért, mert a jel és a tárgy azonosságának közvetlen tudata mellett (...) szükséges ennek az azonosságnak a hiánya is (...); ez az antinómia elkerülhetetlen, mert ellentmondás nélkül nincs mozgástér a fogalmak számára, nem lehet működtetni a jeleket, a fogalom és a jel közötti kapcsolat automatikussá válik, az események folyamata leáll és a realitás elhal.”⁴⁸⁹

⁴⁸⁴ HILLIS MILLER, J., i.m., 18.

⁴⁸⁵ HILLIS MILLER, J., i.m., 16.

⁴⁸⁶ HILLIS MILLER, J., i.m., 20.

⁴⁸⁷ A ricoeuri gondolatmenettel megmutatkozó párhuzamot Miller okfejtésében nem utolsósorban a *világ* (a szövegre és az olvasóra egyaránt vonatkoztatott) hermeneutikai fogalma is felfedi. Vö. RICOEUR, Paul, *A szöveg világa és az olvasó világa* (ford. MARTONYI Éva) = *Narratívák 2. (Történet és fikció)*, Szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 10., illetve RICOEUR, Paul, *A szöveg és az olvasó világa* (ford. JENEY Éva) = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (Vál., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály), Budapest, Osiris, 1999, 311.

⁴⁸⁸ RICOEUR, Paul, *Bibliai hermeneutika* (ford. MÁRTONFFY Marcell) = Uő, *Bibliai hermeneutika*, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 100.

⁴⁸⁹ Vö. még: “De miben mutatkozik meg a költőiség? Abban, hogy a szót szónak érezzük, s nem a megnevezett tárgy egyszerű helyettesítésének, sem pedig érzelmi kitörésnek. Abban, hogy a szavak és szintaxisuk, jelentésük, belső és külső formájuk nem közömbös mutatói a valóságnak, hanem megvan a saját súlyuk és értékük.” JAKOBSON, Roman, *Mi a költészet?* = Uő, *A költészet grammatikája* (ford. ALBERT Sándor), Budapest, Gondolat, 1982, 257–258.

II.

A magyar irodalomtudományban a lírai beszélő problémájának első meghatározó vizsgálata Németh G. Béla nevéhez fűződik, aki a versbeli én-te (grammatikai) alakzatainak elemzése során fejtette ki az ún. *önmegszólító vers* tipológiai elméletét. Ez a megközelítés, amely részben – és nem titkoltan – német filozófiai, elsősorban heideggeri hatás nyomait viseli magán, az önmegszólító verset – mely a XX. századi magyar líra, s elsősorban József Attila költészetében nyeri el esztétikailag legkiteljesedettebb formáját, de Balassitól kezdve Faludin, Kölcseyn és Vörösmartyn át Aranyig, illetve Adyig költészetünk egyik kimutatható alakzataként működik – a tudat válságának élményéből, a krízises önszemlélet tapasztalatából eredezteti.⁴⁹⁰ A válság okait Németh minden esetben biográfiaileg is adatolhatónak tekinti, a verstípus konstitutív sajátosságainak magyarázatához az életrajzi közelítést mégsem látja elégségesnek. A verstípus nyelvi-grammatikai alapismérvét, a megszólítást *önfelszólításként* határozza meg, „stilisztikai” formáját pedig a dialógusban jelöli ki. A külső, formális megközelítésre utaló „stilisztikai” jelző használata azonban ez esetben azért is problematikus, mivel a szerző rögvest kijelenti, hogy az önmegszólító verstípus olyan dialógust szolgáltató meg, „amelynek csak az egyik felét halljuk.”⁴⁹¹ Világos tehát, hogy itt nem a versbeli megszólalásmód „stilisztikai” sajátosságáról, hanem konstitutív ismérvéről van szó: egy olyan dialógusról, amely evidens módon feltételezi a másikat (vagyis a „te” prekonkondicionálja az „én”-t, mivel ez utóbbi mindig definitív, ha tetszik, transzcendentális pozíciót foglal el az „én”-hez képest).⁴⁹² A dialógusnak mint lényegi versszervező elvnek a konceptusát Németh egy másik mondatában még inkább világossá teszi, mikor kijelenti, hogy a „dialógus hallott fele azonban mindig úgy összegez, hogy a vívódás, a belső vita dialektikájának egész folyamata újra átélve, lényegében reprodukálódik.”⁴⁹³ (A „reprodukciónak” terminusának használata jól mutatja, hogy Németh a verset nem feltétlenül és kizárólag szöveggként, hanem néha egy tudat megnyilvánulásaként is értelmezi.)

A lírai én-te relációinak hazai viszonylatban egyedülálló, a grammatikai, beszédmódbeli és értelmi kapcsolódásokat feltáró elemzését nyújtja Bécsy Ágnes Berzsenyi *Horác* című költeménye kapcsán. Az elemzés a lírai én „arcát” egy olyan *én – ő* (Flaccus) – *te* relációhálóban látja megmutatkozni, amely a lotmani álláspont felől egy sajátos kulturális és intertextuális „polilógus” alanyaként is meghatározható.⁴⁹⁴ Az interpretáció alap gondolata, hogy a versben megszólaló „én” nem a Horatius verseit és életrajzát megidéző „Berzsenyi”, hanem a horatiusi tradíciót részben továbbvivő, részben azonban folytatni nem tudó lírai „hang” felől közelíthető meg (e közelítés azonban az azonosítás minden eljárásától mentes). Az „én világa” és „Flaccus világa” közé egy harmadik tag iktatódik be, a megszólított, a „te” alakzata, amely – a Németh-féle tipológia nyomán – az önmegszólításaként értelmezhető, s amelyen keresztül az „én” éppen a felszólítás ereje által tehet szert a horatiusi életideállal és költészeti tradícióval részlegesen egyenrangú pozícióra. Az interpretáció a versbeli beszédviszonylatok már-már prózaszövegre (regényre) jellemző összetettségét tárja fel, amennyiben rámutat a költemény második szakaszában beköszöntő aposztrophé intertextuális előkészítésére: „A «horáci világ»-hoz való viszonyt tekintve igen lényeges, hogy a költemény csak a 2. versszakból idézi ugyan nyíltan FLACCUS-t, de már az első szakasz első sorától kezdve utal Horatiusra (...) a mulandóság szemléleti képeiben...”⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő, 11+7 vers, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984, 5–60.

⁴⁹¹ NÉMETH G. Béla, *i.m.*, 19.

⁴⁹² BENVENISTE, Émile, *i.h.*

⁴⁹³ NÉMETH G. Béla, *i.m.*, 19.

⁴⁹⁴ BÉCSY Ágnes, *Horác* = Uő, „Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”. *Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése*, Budapest, Krónika Nova, 1998 (2., bővített kiadás), 51–64.

⁴⁹⁵ BÉCSY Ágnes, *i.m.*, 60.

Másfelől a második versszakról kezdődően a versen végigvonuló aposztrophé a szöveg utolsó két sorában *bizonytalan körvonalúvá* válik, alakilag ugyanis Flaccus, míg tartalmilag az én mondásaként határozható meg, s a közvetített egyenes beszéd e lírai formájában egy új minőséget hoz létre, amelyet egyszerre jelez a versbeszéd megszólalójának grammatikai jelölésében bekövetkező váltás, a többes szám első személy megjelenése, valamint a versszöveg addigi (horatiusi) trópusrendszerével teljes mértékben szakító metaforák: „Míg szólunk, az idő hirtelen elrepül, Mint a nyíl s zuhogó patak.”

Kulcsár-Szabó Zoltán a „te” lírai alakzatának értelmezését vizsgáló, részint Németh tanulmányától inspirált írásában az önmegszólítást maga is olyan *beszédaktusként* (megnyilatkozásként) értelmezi, amelyben „a versben beszélő hang két személyre bomlik”.⁴⁹⁶ E „személyek” kategóriáját a szerző szemiotikailag mint pragmatikus alakzatokat határozza meg. A Németh G. Béla által kifejtett tipológiát a de Man-féle prozopopeia felől továbbgondolva az önmegszólító verstípus konceptusának azon előfeltevését emeli ki, amely a versbeli megszólalást még mindig egyetlen, habár grammatikailag megosztott hangnak tulajdonítja. Persze kérdésesnek tűnhet, vajon a versszöveget lehet-e *több* megszólaló hangnak /több tudatnak/ tulajdonítani: Bahtyin nemcsak tagadta ezt, hanem éppen ebben a vonásban állapította meg líra és regény konstitutív különbségét. Käte Hamburger pedig, mint látni fogjuk, a lírai megnyilatkozás elméletét arra alapozta, hogy a lírai szöveg megszólalását antropológiailag nem tudjuk másként, mint *egy* beszélő hangjaként befogadni. De Man felől nézve pedig az önmegszólító vers „te”-je nem más, mint az””én” prozopopeiája, azaz arca, amely Kulcsár-Szabó értelmezésében a hegei *meinen* (‘vélni’) és *sagen* (‘mondani’) különbségét mutatja meg. A „kimondani szánt” én és a kimondott én eltérésében artikulálódó „hang” irodalomtudományi metaforája ebben a tekintetben a “referencia” (jelen esetben a szerzői én) és a retorika, a *vouloir dire* és a *dire*⁴⁹⁷ – a szöveget továbbra is megnyilatkozásként értő – apóriájaként mutatkozik meg. A szerző ugyanakkor joggal mutat rá az „én” és a „te” közötti megfeleltetés akadályaira, ezáltal a verstípus elnevezésének problematikusságára, s a kettő közötti elkerülhetetlen oszcillációt olvasás és szöveg mindenkor aszimmetriájának jeleként azonosítja, miközben az ebből eredő „válság” megoldását az újraolvasás rendre megújuló kényszerében jelöli meg.⁴⁹⁸ Amennyiben azonban az önmegszólítás és -felszólítás esetét nem a „te” alakzatának (pragmatikai) megjelenéseként, hanem *textuális* szerveződésként (is) értelmezzük, akkor azt mondhatjuk, az „önmegszólító” versben nem elsősorban a lírai beszédmód különös fajtájával, hanem a *lírai szöveg* szerveződésének azon válfajával állunk szemben, amikor *az én osztoottsága mintegy behatol a megnyilatkozás szerkezetébe*: ebben az esetben azonban már nem pusztán egy – pragmatikai értelemben vett – „verses” beszédalakzatról, hanem a lírai *szöveg* nyelvi szerveződésének sajátos és definitív módusáról van szó.

Kulcsár Szabó Ernő *Költészet és dialógus* című tanulmánya a kimondó és a kimondott én, az „Ich” mint a beszéd alanyának és a „Selbst” mint a beszéd tárgyának szubjektivitása közötti eltérés „első pontos szerkezeti leírására” Schiller munkáiban mutat rá, s ezért a modern líraelmélet kezdetét Schillerre, valamint arra a Hegelre vezeti vissza, aki magát a reflexivitást is egyenesen a lírai megnyilatkozásból eredeztette.⁴⁹⁹ Kulcsár Szabó a lírai műalkotásnak a humboldti-heideggeri hagyomány szerint a beszéd kölcsönösségében konstituálódó nyelv felőli felfogását szorgalmazza, amely a művet nem a „tárgyiság

⁴⁹⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Budapest, Kijárat, 1997, 41.

⁴⁹⁷ Vö. DE MAN, Paul, Jacques Derrida, *Of Grammatology* (1970) = *Critical Writing 1953-1978*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 215.

⁴⁹⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i.m.*, 46., 47.

⁴⁹⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai 1998, 32–33.

eseményeként szólaltatja meg, hanem az «egymással» világába, produkció és recepció (szöveg és olvasás) párbeszédének köztes terébe helyezi”, továbbá Jauss nyomán a lírai szöveget a „meghallandó hang olyan partitúrájaként” gondolja el, amely feltételezi és ki is kényszeríti azt a megszólaltató utánmondást, amelyben a szöveg tényleges esztétikai léthez jut.⁵⁰⁰ Érvelésében a költészet nem lehetséges beszélő alany nélkül, ám a vers grammatikai énjének mintegy az olvasó kölcsönzi a saját hangját. Ezt a megszólaltatást azonban a szöveggel mint partitúrával folytatott dialógusnak kell megelőznie, amely a „szöveg igényét” előzetesen megértő aktusként megy végbe. Az érvelés sajátos körkörösége, amely a szöveg azon meghallandó hangjáról beszél, mely hangot – az előzetes megértés nyomán – a befogadónak kell a partitúráként értett szövegnek kölcsönöznie, s amely részben a Culler-féle aposztrophikus hang hasonlóan kettős szituáltságára emlékeztet, nyilvánvalóan a megértés hermeneutikai elméletének cirkularitását juttatja érvényre a meghatározásban, miközben a „hangkölcsönzés” aktusát nem kizárólag az olvasói aktivitás, s különösen nem az olvasói önkény eredményeként értelmezi, hanem a „megértés” és a „szöveg igénye” terminusok révén implicite számol a „hang” szövegi bennfoglaltságának gondolatával. Világosan mutatja ezt az *Eszmélet* példája, amelynek híres zárlatát a tanulmány mint a tulajdon helyzetének egyszerre részeseként és értelmezőjeként megjelenő szöveg-én megtöbbszöröződését, mint az önmagára visszareflektált szubjektum multiplikációját írja le. A „meinen” és „sagen” kettősségét mint a közlés és az információ egybeesésének lehetetlenségét ugyanakkor Kulcsár Szabó Ernő egy későbbi munkájában már az irodalmi mű szubjektumának a beszéd, illetve a szöveg alanyára való szétválásaként rögzíti, s e szétválás eredőjeként „az irodalom médiumának különös, anyagtalan materialitását” nevezi meg, amelyet antropológiai aspektusból „meglehetősen fenyegető hasadás”-ként minősít.⁵⁰¹

Bókay Antal költészettörténetileg közelíti meg a lírai „én” fogalmát és funkcióját, amikor Kulcsár Szabó Ernő paradigmatisztizációja mentén különbséget tesz a szimbolizmus, a későmodern és a posztmodern szubjektum-felfogása és szubjektum-képe között. Okfejtése szerint a szimbolizmus korszakának szubjektumához képest, amely egyfelől már „tárgyiasságokban bennfoglaltan”, másfelől azonban mint demiurgikus pozíciójú alkotó ént ismerte föl magát,⁵⁰² „igazi újdonságnak” az én-nek az a későmodern absztrakt felfogása tekinthető, amelyben a szubjektum *szubjektivitássá* válik, mely eseményt Bókay angolszász terminológiával *self*-ként nevez meg. A *self* lényegét tekintve nyelvi természetű, s ez a – magyar költészettörténeti aspektusból József Attila művészetében kiteljesedő – későmodern líra azon poétikai elve mentén is megfogalmazható, miszerint „nem a vers szól a selfről, hanem a vers maga a self”.⁵⁰³ A posztmodern fordulatot Bókay a lírai hang retorizálódásában, aposztrophikusssá vagy prozopopeiává válásában látja. A nyelv tropologikus működése felől leírt líratörténeti paradigmatisztizáció azonban annyiban kérdésesnek mutatkozhat, amennyiben a nyelv *inherens* retoricitásának (vagy poétikai potenciáljának?) érvényesülését végső soron egyes irodalomtörténeti korszakokra korlátozza: e megközelítés szerint ugyanis a nyelv elementáris működésmódja egyes paradigmákban nem, másokban pedig csak részben fedi fel

⁵⁰⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus*, i.m., 35., 37.

⁵⁰¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi” líra vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolás a későmodern költészetben*, Alföld 2005/2, 56.

⁵⁰² BÓKAY Antal, *A líra öndestrukciója. (A líra mint a belső kódolásának stratégiája) = Keresztvez(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, i.m. 68.

⁵⁰³ „...a self univerzális konstruáltságának végső elve a nyelvi struktúrában fedezhető fel”. BÓKAY Antal, i.m. 69. A *self*et másutt Bókay pszichoanalitikai aspektusból határozza meg: „Ez a self, a Selbst, a tényleges ember teljes személyessége, a «személyén». (...) A személyén alapvetően önismereti (önintegratív), de egyben az önismereti folyamatban önmagát felbontó, vagy még pontosabban, saját belső artikuláltságát megmutató és megélő entitás.” BÓKAY Antal, *A szelf tárgyiassítása – az én mint centrum és probléma* = Uő, *József Attila poétikái*, Budapest, Gondolat, 2004, 103.

magát, míg ismét más esetben (a posztmodern fordulat után) immár a nyelvi figurációs mechanizmus teljes érvényesülésével (és lelepleződésével) szembesülhet az értelmező.

III.

Käte Hamburger híres 1957-es könyvében külön fejezetet szentel a lírai én természetére vonatkozó kérdésnek,⁵⁰⁴ ahol a lírai én és a költői (empirikus) én megfeleltethetőségének kritériumait teszi mérlegre. Mert míg meglátása szerint a régi irodalomtudomány a költői és a versbeli én azonosítására törekedett, „manapság” azon munkálkodunk, hogy mindenféle kapcsolatot felszámoljunk az „én” e két formája között. Hamburger érvelésében a lírai megnyilatkozás alanya logikai értelemben azonos ugyan a költővel, ám ez nem jelenti azt, hogy egy vers minden kijelentése a valóságra vonatkoztatható lenne, vagy hogy a mű mint olyan a szerző egy valódi élményének megfelelőjeként, reprezentánsaként volna értelmezhető. Egy Goethe-vers kapcsán pedig arra a következtetésre jut, hogy „költészetlogikai” szempontból éppoly megengedhetetlen biografizmus a versbeli „én”-t nem Goethével és a versbeli „te”-t nem Friderikével azonosítani, mintha véghezvinnénk az identifikáció ilyen műveletét. Ha pedig a lírai beszélő identifikálhatósága ilyen mérvű akadályokba ütközik, előáll az a probléma, hogy a lírai megnyilatkozás (Aussage) semmilyen relációba nem lép a valósággal. Ez azonban ellentmondana a megnyilatkozás létmódjának: „A nyelv ugyanis kizárólag (az őt megvalósító) konkrét megnyilatkozásokon keresztül lép be az életbe, mint ahogy az élet is csak hasonlóképp konkrét megnyilatkozásokon keresztül lép be a nyelvbe” – írja Bahtyin 1953-ban, kevéssel Hamburger könyvének megjelenése előtt.⁵⁰⁵ Ehelyett Hamburger az élmény – hangsúlyozottan nem Dilthey biografikusnak és pszichológiaiának minősített megközelítése, hanem a husserli fenomenológia *ismeretelméleti* értelmében vett fogalma – felől látja értelmezhetőnek a lírai mű és a valóság viszonyát, amennyiben a lírai alany nem élménye tárgyát, hanem *a tárgy élményét* (vagyis a *tapasztalatot*) teszi meg a megnyilatkozás tárgyává. Ez az élmény lehet fiktív (kitalált), de az élmény alanya, s vele együtt a megnyilatkozás alanya csak valódi lehet. Így tehát Hamburger a lírai beszélő referenciális identifikálhatóságának kettősségét és eldönthetetlenségét sajátos módon feloldja ama megállapításában, mely szerint a versben megszólaló *én mindig a nyelvi megnyilatkozás alanya marad*. (Az az okfejtése persze, amely szerint a lírai megnyilatkozás szubjektuma a kijelentés tárgyához való érzékenyebb és differenciáltabb viszonyában különbözik a nem-lírai megnyilatkozás alanyától, ma már vitathatónak tűnik.) Igen lényeges továbbá, hogy a lírai én fenti meghatároz(hat)atlan karakterének (a lírai én és a költői én azonosságának vs. különbözőségének) dilemmáját Hamburger *a vers struktúrájára és interpretációjára nézvést a legkevésbé releváns kérdésnek* tekinti, s e tény jelentőségét mindössze abban látja, amennyiben az bizonyítékként szolgál a vers mint “valóságos”, egzisztenciális érvényű megnyilatkozás konceptusának igazolásához.

A lírai megnyilatkozás – a valóság felől meghatározhatatlan – szubjektumának „realitása” mellett a maga eldologiasodás-elméletének jegyében érvel 1958-ban Adorno, aki azonban a megnyilatkozás kategóriájának helyébe a nyelvet lépteti. Angyalosi Gergely Adorno-interpretációja szerint „ha a lírai alany – mintegy az én-feledés állapotában – teljesen ráhagyatkozik a nyelvre, megmerül abban, ez még nem jelenti megszűnését vagy felszámolódását. A filozófus paradox megfogalmazása szerint «amikor az én elfeledi magát a nyelvben, ugyanakkor totálisan jelen van»; ha ugyanis nem így lenne, akkor nem lírai műalkotással, hanem valamilyen eldologiasodott nyelvhasználattal lenne dolgunk.”⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ HAMBURGER, Käte, *Die Beschaffenheit der lyrischen Ich* = Uő, *Die Logik der Dichtung*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag GMBH & Co. K. G. 1987 (első kiadás: 1957), 241–257.

⁵⁰⁵ BAHTYIN, Mihail, *A beszéd műfajai* (ford. KÖNCZÖL Csaba) = Uő, *A beszéd és a valóság*, Budapest, Gondolat, 1986, 363.

⁵⁰⁶ ANGYALOSI Gergely, *i.m.* 205.

A megnyilatkozásnak, mint Bahtyin leszögezi, mindig van „szerzője”, van szubjektuma: éppen ebben különbözik a nyelv részét képező mondatról, amely pusztán grammatikai-szintaktikai alakulatként sem megnyilatkozó, sem válaszoló alanyt nem feltételez. A megnyilatkozás a beszédkapcsolat egysége, mivel határait a beszédalanyok megváltozása és cserélődése jelöli ki. „A beszéd formája mindig valamilyen megnyilatkozás, amelyben meghatározott beszédalany ad jelt magáról, és ilyen forma nélkül beszéd egyáltalán nem létezhet.”⁵⁰⁷ A megnyilatkozás e fogalmának a lírai versbeszédre vonatkoztatása Hamburgernél nyilvánvalóan olyan speciális helyzetet eredményez, amikor a megnyilatkozás szubjektivitása annak ellenére is fennmarad, hogy – látszólag – elveszíti azt biztosító feltételeit: a másik szubjektumot, amely megszólalásával lezáráshoz juttatja az „én” megnyilatkozását és a beszédhelyzetet, amely megteremti a beszéd valóságra (az életre) vonatkozásának lehetőségét.

Egy ilyen megközelítés alapjául a nyelv és a beszéd viszonylatának másfajta elgondolása kell, hogy szolgáljon, mint a bahtyini vagy a Hamburger-féle megnyilatkozás-elmélet. Olyan szerzők, mint például Blanchot vagy Ricœur valószínűleg a nyelv humboldtíanus, beszédként értett felfogására alapoztak – amelyet idézett tanulmányában Kulcsár Szabó Ernő is a lírai műalkotás alapjaként nevezett meg –, amikor ahhoz képest az *írást* a nyelv és a költői én (a megnyilatkozás alanya) *újabb transzfigurációjaként* gondolták el, mely átalakulásfolyamat szükségszerűen az „én” egyfajta megsemmisüléséhez, nem-énné, más-énné, azaz „ő”-vé válásához vezet: „Írni annyi, mint széttörni azt a köteléket, mely a beszédet hozzám fűzi – mondja Blanchot –, széttörni azt a viszonyrendszert, mely miközben «hozzád» beszélget, abban az értelemben juttat szóhoz engem, melyet e beszéd tőled kap, mert megszólít téged: ő az a megszólítás, mely bennem kezdődik, mert benned végződik. Írni annyi, mint széttépni ezt a köteléket. S túl ezen annyi, mint visszavonni a nyelvet a világ folyásából...”⁵⁰⁸ Ez a tapasztalat az alkotók előtt természetesen nem ismeretlen. Elég most csak Pilinszky szavaira utalnunk: „Van még egy nagy «evangéliumi titka» az írásnak, hasonló az előbbiekhöz. A költő «menet közben» valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. «Amíg a mag meg nem hal...» Furcsa módon enélkül az átmeneti kudarc nélkül – amit írás közben az ember mindig véglegesnek érez – nincs autentikus «alkotás». A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek.”⁵⁰⁹

Ezek a fejtegetések – bizonyos aspektusból a hamburgeri elgondoláshoz hasonlóan – az alkotás/írás során egy olyan új típusú szubjektivitás kialakulását konstatálják, amely paradox módon éppen a valósághoz való viszonyától meghatározott énjét veszíti el, miközben nem neutralizálódik és nem semmisül meg teljességgel, hanem egy sajátos, a személytelenségén keresztül is perszonális, új létmódhoz jut.⁵¹⁰ A szöveg és az én (legyen az az alkotó vagy az olvasó éne) viszonyát a *Hermeneutika és fenomenológiában* Ricœur akként írja le, hogy a „szubjektivitásnak mint eredetnek meg kell szűnnie ahhoz, hogy ismét megtaláljuk, noha sokkal szerényebb szerepben, mint a radikális eredeté” (kiem. az eredetiben).⁵¹¹ Eszerint a szubjektivitás a megértés elméletében olyan *végző* kategóriaként értendő, amely a megértés bevégzésében, elsajátításában konstituálódik. Ricœur hangsúlyozza, hogy a szövegnek ez az „elsajátítása kizárólag az ének az önmagától való eltávolodásán keresztül mehet végbe, amely egyben a kezdeti én, az *ego* megszűnését eredményezi, s ezen keresztül vezet egy

⁵⁰⁷ BAHTYIN, Mihail, *i.m.*, 376.

⁵⁰⁸ BLANCHOT, Maurice, *i.m.*, 13.

⁵⁰⁹ PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából (1971)* = *Uő, Publicisztikai írások*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris, 1999, 639.

⁵¹⁰ Vö. Blanchot szavaival: „Írni annyi, mint belépni a magány igenlésébe, ahol az elragadtatás fenyeget. Mint átadni magunkat az idő hiányában rejlő kockázatnak, ahol az örök újakezdet uralkodik. Mint «Én»-ből «ő»-vé válni, valahogy úgy, hogy ami velem történik, nem történik senkivel, névtelen azáltal, hogy engem érint, és végtelen szóródásban ismétlődik a végtelenségig.” BLANCHOT, Maurice, *i.m.* 19.

⁵¹¹ RICOEUR, Paul, *Fenomenológia és hermeneutika* (Szerk. és ford. MEZEI Balázs), Budapest, Kossuth, 1997, 29.

„szerényebb” szubjektivitás létesüléséhez.⁵¹² Ricœur ezt a gondolatmenetet a megértés hermeneutikai teóriájának keretében fejti ki, ám ez nem jelenti azt, hogy meglátásának érvényessége pusztán a szöveg és az olvasó viszonyára korlátozódjék: a megértés hermeneutikai szituációja áll elő író és szövege viszonylatában is. Ezt mi sem példázza jobban, mint egy másik Ricœur-tanulmányban a szerző státuszára vonatkozó okfejtése, amely egyben világos megkülönböztetést tesz a nyelv megnyilatkozásként, illetőleg szöveggént értett konceptusa között, s éppen a kettő közötti *váltáshoz* köti a szerzői én, az alkotói szubjektivitás létrejöttét: „Tudni véljük, hogy «mi» a szöveg szerzője, mert fogalmát a beszéd (*parole*) megnyilatkozójából (*locuteur*) származtatjuk: a beszéd (*parole*) alanya az – állítja Benveniste –, aki önmagát «én»-ként jelöli meg. Mikor a szöveg elfoglalja a beszéd (*parole*) helyét, többé már nem beszélhetünk tulajdonképpen értelemben megnyilatkozóról (*locuteur*), legalábbis nem beszélhetünk annak az azonnali és közvetlen önmegjelölése értelmében [vö. Hamburger megközelítésével a líráról mint megnyilatkozásról!], aki a megnyilatkozás (*discours*) instanciájában szól. A beszélő alany saját beszédéhez (*parole*) való közelségének helyére a szerző és a szöveg bonyolult kapcsolata lép, mely lehetővé teszi azt mondanunk, hogy *a szerzőt a szöveg létesíti*, s hogy maga a szerző is az írás kijelölte és előírta jelentés terében tartózkodik. *A szöveg maga az a hely, ahol a szerző megtörténik.*” (kiem. H. K.)⁵¹³

Idézett tanulmányában Ricœur világosan elkülöníti a beszédként értett nyelv és a szöveg státuszát, s ez utóbbi kapcsán ontológiai státuszváltás eredményeként, *létesülésként* határozza meg a szerző kategóriáját. Gadamer ezt a különbséget hangsúlyozottan a *szó* státuszváltásaként írja le („csak az íráson átmenve transzfigurálódik a szó, s ez igazsága”).⁵¹⁴ Érvelése szerint „a nyelv azon különös esetében is, melyet az ember költészetnek” hív, érvényben van a beszélgetésnek nevezett nyelvi kommunikációs folyamat, ugyanakkor azt is szükséges belátnunk, hogy itt egy egészen más hermeneutikai szituációval van dolgunk.⁵¹⁵ Ez a szituáció a valóságos beszédhelyzettől és -partnerektől való függetlenedésben, mi több, a szövegnek az (empirikus-biográfiai értelemben vett) szerzőjéről való leválásában áll elő. A nem-biográfiai értelemben vett „költő” fogalma Gadamer-nél minden szöveg előtti intenciótól függetlenül, csakis mint a szöveg nyelviségében teremtdő szerző gondolható el: „a költő és a költemény, ha ezt a nevet valóban megérdemlik, függetlenek a motivált beszéd minden formájától. *Egy költeményt olvasva senki sem törekszik annak a megértésére, hogy ki akar itt mondani valamit és miért. Itt az ember teljes egészében a szóra figyel, ahogy az ott áll, és nem egy közlést fogad, mely ettől vagy attól, ilyen vagy olyan formában eljuthat hozzánk.* A költemény nem úgy áll előttünk, mint olyasvalami, amivel valaki mondani akar valamit. Magában áll ott. Azonos módon áll szemben mind alkotójával, mind befogadójával. Eloldva minden szándéktól, csak és kizárólag szó!”⁵¹⁶

A *Mi a szöveg?* című tanulmányban azonban Ricœur, noha, mint láttuk, erőteljesen támaszkodik a benveniste-i nyelvi szubjektivitás elméletére, hajlamos „összecsúsztatni” a beszédként értett, Saussure-i *parole* és a megnyilatkozás aktusaként funkcionáló benveniste-i *discours* fogalmát. Benveniste a beszédhez (*parole*) köti a kommunikáció cserealapú megvalósulását, „ide-oda mozgását”, ugyanakkor a beszéd alkalmasságát e feladat betöltésére a nyelvben rejlő „szubjektivitás” felől látja megalapozottnak. Ez a „szubjektivitás” nem más, mint „a beszélőnek az a képessége, hogy «szubjektumként» tételezi magát”, amely eljárást a személy nyelvi kategóriája tesz lehetővé (olyan kategóriáról van szó, hangsúlyozza

⁵¹² Uo., 30–31.

⁵¹³ RICOEUR, Paul, *Mi a szöveg?* (ford. JENEY Éva) = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (Vál. és szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály), Budapest, Osiris, 1999, 14.

⁵¹⁴ GADAMER, Hans-Georg, *A szó igazságáról* (ford. POPRÁDY Judit) = Uő, *A szép aktualitása* (Vál. és szerk. BACSÓ Béla), Budapest, T-Twins, 1994, 124.

⁵¹⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez?* (ford. TALLÁR Ferenc) = Uő, *i.m.*, 143–144.

⁵¹⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez?* (kiem. H. K.), *i.m.*, 144–145.

Benveniste, amelyet egyetlen nyelv sem nélkülöz).⁵¹⁷ A személy létrejöttét ugyanakkor Benveniste kizárólag egyfajta sajátos, hermeneutikailag is értelmezhető dialógusban, az „én”-nek a „te”-hez való interszubjektív viszonyulásában látja lehetségesnek, s teóriája itt válik rendkívül aktuálissá a lírai beszélő kérdését illetően. „A dialógus feltétele a *személy* létrejöttének, mivel kölcsönösségében magával vonja, hogy én is *te* leszek majd egy olyasvalaki beszédében, aki szintén én-nek nevezi magát. (...) az „ego” mindig transzcendentális pozíciót foglal el a te-hez képest, de egyiket sem képzelhetjük el a másik nélkül: komplementer viszonyban állnak egymással a «belső/külső» ellentét mentén, de az ellentétpár két tagja bármikor megfordítható.”⁵¹⁸ „Én” és „te” viszonya a nyelvben eszerint olyan alapvető reláció, melyet tévedés lenne egyetlen tagra redukálni.

Különösen fontos számunkra, hogy Benveniste az „én” és a „te” kategóriáját nem alakzatokként, azaz nem retorikai alapon értelmezi, hanem a «személy» kategóriájára utaló, s ilyen értelemben „szemantikus” nyelvi formákként. Meglátásában az „én” – üresnek tűnő – „jelölete” a nyelvben nem egy nyelven kívüli létező, s nem is egy puszta figura, hanem az egyedi beszédaktus, amely ezt az ént nyelviileg létrehozza. „A realitás, amelyre az *én* utal, a diszkurzus realitása.”⁵¹⁹ Az én temporális meghatározottsága ezért mindig *a diszkurzuson belül* értelmezhető: „az egyetlen kritérium annak eldöntésére, illetve annak a kifejezésére, hogy mi az az idő, «amiben éppen benne vagyunk», az «az idő, amikor éppen beszélünk». Az örök «jelen» pillanata ez (...) A nyelvi idő *önreferenciális* (*sui-réferentiel*). Végső soron az emberi temporalitás a hozzá tartozó nyelvi apparátuson keresztül felfedi a nyelvhasználathoz sajátosan hozzátartozó szubjektivitást.”⁵²⁰

Amennyiben pedig a benveniste-i szubjektum nyelvi-temporális meghatározottságát „keresztüljuttatjuk” a szövegi transzformáción, a szó írásos transzfigurációján, azt láthatjuk, hogy a szövegbeli „én” aktuális és „örök” jeleneként immár nem a megnyilatkozás eseményeként értett diszkurzus temporalitása, hanem *az írásaktus jelene* lép elő. Egybehangzóan Culler azon megállapításával, mely szerint az aposztrophé „időtlen jelene” valójában az „írás temporalitásaként”⁵²¹ – s az olvasás aktusának jelöléseként (csak) ezen keresztül – értelmezhető. Valahogyan úgy, ahogyan a Berzsenyi-vers *én, te, ő* hármas viszonyrendszeréből. megszülető, a nem-tulajdonképpen egyenes beszéd sajátos lírai alakváltozatoként megszólaló zárlat többes szám első személye jelöli:⁵²² a (többféle egyéni) szólás ideje a „mi” általános érvényű jelenét, vagyis az írásaktus pillanatának, a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítő szöveg és olvasás „örök jelenének”, időtlenségének diadalát jelzi az idő feltartóztathatatlan, gyors folyásával szemben: „*Míg szólunk az idő hirtelen elrepül, / Mint a nyíl s zuhogó patak.*”⁵²³

⁵¹⁷ BENVENISTE, Émile, *i.m.*, 60., 61.

⁵¹⁸ BENVENISTE, Émile, *i.h.*

⁵¹⁹ BENVENISTE, Émile, *i.m.*, 61.

⁵²⁰ BENVENISTE, Émile, *i.m.*, 62. (kiem. az eredetiben)

⁵²¹ CULLER, Jonathan, *Az aposztrophé, i.m.*, 383.

⁵²² BÉCSY Ágnes, *i.m.*, 62–63.

⁵²³ Kiem. tőlem, H. K.

12. Kísérlet egy líriko-epikai műfaj újratemtésére: Dante, Szabó Lőrinc, Petri György

„...az legalább olyan rossz, ha az ember
ön maga epigonja, mintha másé volna.”⁵²⁴

(Petri György)

Amikor e fejezet címében egy talán erőteljesnek tűnő kronológiai ugrással Petrit Dantéval kapcsoltam össze, elsősorban arra a hagyományvonalra gondoltam, amelyet Dante részéről a *Vita Nuova*, a későbbi magyar költő esetében pedig annak első kötete, az 1971-es *Magyarázatok M. számára*, illetve a benne foglalt versekhez írt későbbi szerzői kommentárok képviselnek. E tradícióvonulatba természetesen más alkotókat is be lehet léptetni, különösen azt a Szabó Lőrincet, aki *Vers és valóság* címmel valamennyi költeményének szövegmagyarázatát elkészítette, s e tekintetben egyedülállót alkotott a magyar líra történetében. Szabó Lőrinc említése Petri kapcsán ugyanakkor azért is indokolt, mert mikor az utóbbinak a *Magyarázatok M. számára* kötet verseihez írt kommentárjai – *Magyarázatok P. M. számára* címmel (ahol a P. M. Petri utolsó élettársára, Pap Marira utal) – a Holmi 2007/4. számában napvilágot láttak, a hozzájuk fűzött szerkesztőségi jegyzet éppen a *Vers és valóság* 1990-es megjelenésében vélte fölfedezni a Petri számára a kommentárok írását illetően meghatározó motiváló tényezőt. Az első közleményhez a szerkesztőség ezt a jegyzetet fűzte: »1990-ben jelent meg a *Vers és valóság* című kétkötetes gyűjtemény, amelyben Szabó Lőrinc versről versre haladva egész költői életművét ellátta – elsősorban a versek keletkezéstörténetét megvilágító – kommentárokkal. Alighanem ez ösztönözte Petri Györgyöt, amikor – élettársa, Pap Mária emlékezete szerint 1992-ben – nekilátott, hogy lediktálja neki, amit a verseiről fontosnak tartott elmondani. Ő is úgy tervezte, hogy minden versét sorra veszi. A kommentárok terjedelme egyre nőtt, de a munka az első kötet első ciklusának utolsó verse előtt elakadt. Az alábbiakban a teljes elkészült anyagot közreadjuk. Jegyzeteket nem fűzünk hozzá, a tárgyi pontatlanságokat nem javítottuk, a személyes utalások magyarázata kiolvasható számunk egyéb írásaiból. A címet mi adtuk.« Később a számítógépből előkerült a korábbi, gépelt anyag folytatása, további hét vers önelemzése, az első kötet sorrendjében haladva.»⁵²⁵

Nem feledkezhethünk meg azonban Petrinek az egyik vele készített interjúban mondott szavairól, melyek szerint első verseskötetét már a kezdetekkor Dante művének hatása alatt, s szándékoltan annak mintájára kívánta megírni: „Akkoriban olvastam Dante *La vita nuova*-ját,⁵²⁶ ezeket a kommentárokkal ellátott verseket, és tulajdonképpen a *Magyarázatok*...-

⁵²⁴ Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog = PETRI György *Összegyűjtött Munkái III*, Magvető, Budapest, 2005, 230.

⁵²⁵ Holmi, 2007/4. [*Magyarázatok P. M. számára*] = PETRI György *Összegyűjtött Munkái IV*, Magvető, Budapest, 2007, 680.

⁵²⁶ Megjegyzendő, hogy az olasz cím előtt nem minden kiadásban szerepel a *La* névelő. Vö. például Dante Alighieri, *Vita Nuova*, introd. Di Giorgio PETROCCHI, commento di Marcello CICCUTO, Rizzoli, Milano, 1984. Ennek megfelelően a Dante-kutatók nagyobbik része csak „*Vita Nuova*”-ként emlegeti a művet (pl. Domenico DE ROBERTIS, *Introduzione a Dante Alighieri* = *Vita Nuova*, Rizzoli, Milano, 1994⁵, 39–41; Franco, FERRUCCI, *Il libro del desiderio*, Leonardo, Milano, 1990; Maria CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante*, Einaudi, Torino, 1993, 39–42.); KELEMEN János, *Dante commentatore di se stesso* = *Quaderni danteschi* [Periodico della Società Dantesca Ungherese], 1/2010, N. 6, 1–20.). A Dante-mű egyik legújabb olasz értelmező-filológusa pedig a diftongus nélküli címet tekinti autentikusnak („anche se ha avuto corso la dizione *Vita Nuova*, col dittongo, è *Vita Nova* il titolo autentico, come attestano in maniera esplicita il codice Martelli 12,

at úgy kezdtem el írni, hogy egy egységes mű lesz, versek filozófiai kommentárokkal, egy vers, egy kommentár, és így tovább. Később aztán kiderült, hogy *annyiban valóban lírikus alkat vagyok, hogy nem tudok nagy kompozícióban gondolkodni*, de nyilvánvaló az egyetemi évek hatása ezeken a verseken. Nekem filozófiai problémák váltak életproblémákká, illetve élményekké.”⁵²⁷ (kiem. H. K.) Másfelől Szabó Lőrinc a *Kiadatlan verssorozathoz* írt kommentárjaiban egyéb irodalmi példái mellett Dante Beatricéjét is említi;⁵²⁸ a magyar és az olasz szerző közötti párhuzamot pedig a neves Szabó Lőrinc-kutató, Kabdebó Lóránt „egy élet szexuális és poétikai tapasztalatainak összegzéseként” határozza meg.⁵²⁹

Érdekes összevetni az említett három alkotást, mivel ezek ugyanazt a műfajt látszanak megvalósítani. E sajátos műfaji-szövegformai konstrukció egyik lényeges ismérve a meghatározó szerelmi tematika, mely a versek nagy részét irányítja, s ami ezáltal a kommentároknak is elengedhetetlen része lesz. Ám a műfaj valóban konstitutív elemét a lírai versek prózai formájú szerzői szövegmagyarázata jelenti, ahol a kétfajta beszédmód és szövegtípus együtthatása egy sajátos szerzői *élettörténetet* rajzol ki a szó ricœuri értelmében, amely szerint önmagunk történetét kizárólag nyelvi közvetítéssel, az elbeszélő funkció révén alkothatjuk meg. A művekben (meg)formálódó szerzői identitás annyiban is megfeleltethető a Ricœur-féle narratív azonosság fogalmának, hogy mindhárom esetben hangsúlyosan az *olvasás* aktusán, illetve aktusain keresztül elsajátításról van szó, hiszen mindegyik szerző *tulajdon költeményeit olvasva* dolgozza ki a maga prózai én-narratíváját.⁵³⁰ A magyarázat megalkotása így minden esetben a temporális távolság leküzdésére irányuló kísérletként működik: a versek kontextusát kibontó prózai szövegek nemcsak Szabó Lőrinc és Petri, de Dante esetében is jó néhány évvel vagy évtizeddel a költemények megírása *után* keletkeztek: Szabó Lőrinc 1955-től haláláig írta kommentárjait; Petri feltételezhetően 1992-ben fogott hozzá az 1971-es *Magyarázatok M. számára* című kötetének versmagyarázataihoz, s tervei szerint minden költeménye sorra került volna, Dante pedig magukon a lírai szövegeken 10 éven keresztül dolgozott, míg a keletkezésüket ismertető elbeszélés még később készült el, mikor a szerző már a „nagy”, verses formában írt epikus – egyes értelmezői szerint

il più antico e vicino per assetto all'originale dantesco, e il manoscritto Toledano 104.6, di mano del Boccaccio.” Vö. Guglielmo GORNI, *La Vita Nova di Dante Alighieri – 1. Il titolo*, Vö. http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=libri&scheda=dante_il_titolo (Letöltés ideje: 2009. 10. 20.)

⁵²⁷ *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog*, i. m., 224.

⁵²⁸ „...Dante Beatricéje, a tisztos, többgyermekes családanya, a *Vita Nuova* szerelmes verseinek, és őt [Dantét] a paradicsomba kalauzoló alakja – bár élt, mégis csak – képzeletbeli eszmény.” SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, szöveggond. és jegyz. Szabó Lőrinc Kutatóhely, vez. KABDEBÓ Lóránt, Osiris, Budapest, 2001, 280.

⁵²⁹ KABDEBÓ Lóránt, *Utószó* = SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, i. m., 358.

⁵³⁰ Vö. Paul RICŒUR, *Az én és a narratíváé azonosság* (ford. SEREGI Tamás) = *Narratívák* 5, szerk. LÁSZLÓ János és THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2001, 15–26, különösen 15, illetve 23–26. Ugyanakkor hozzátehetjük, hogy a Dante-mű esetén a kritikusok nagyon is eltérően ítélik meg a verses és a prózai szövegek viszonyát. Croce például azon az állásponton volt, hogy a költemények képezik a mű alapját, a szöveg fennmaradó része csak az elbeszélés bizonyos elemeit, felvillanásait hordozza. A *Vita Nuova* egyik XX. századi kiadója, Domenico De Robertis szerint is a „rímek” (ez olaszul a vulgáris, vagyis az olasz nyelvű költészet megjelenését jelöli, szemben a korábbi, latin nyelvű, nem rímelő költéssel) jelentik Dante alkotásának valódi szereplőit. Elena Landoni is, egy 1995-ös tanulmányában úgy fogalmaz, hogy a versek nem változtak, nem különböznek attól, amik voltak: csak a jelentésük mélyült el azon eseményeknek köszönhetően, amelyek ebben a műben egy történetet alkotnak. Másfelől például Giorgio Favati – Crocéval és David Singletonnal szemben – határozottan a prózának ad prioritást a *Vita Nuova*-t illetően, s ebben Danténak az olvasó felé nyújtott segítségét látja meg. Vö. CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1966, 37; DE ROBERTIS, Domenico, *Il libro della «Vita Nuova»*, Sansoni, Firenze, 1961, 11.; LANDONI, Elena, *Da Guittone a Dante: storia di una rivoluzione semantica non annunciata*, testo, XVI gennaio – dicembre, 1995, 21.; FAVATI, Giorgio, *Inchiesta sul dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1975, 299.

határozottan *regényszerű*⁵³¹ művére, az *Isteni Színjátékra* készült.⁵³² S e tekintetben egy sajátosan új műfajforma magyar költői újrateremtésének kísérletéről lehet szó.

A Dante-alkotás kapcsán ugyanis számos szerző kiemelte ezt a műfaji újszerűséget, Benedetto Croce-tól kezdve az orosz Lozinszkijon keresztül Maria Cortiig, illetve legújabbán Saverio Bellomóig. Croce szerint „ez egy összehasonlíthatatlan, műfajában unikális, egyedülálló, meghatározhatatlan könyv”; Lozinszkij „újdonságokkal teli könyvként” jellemzi, míg a hermeneutikai-poétikai közelítésmódot képviselő Maria Corti egyértelműen kijelenti, hogy a *Vita Nuova* nem hagyományos egzisztenciális prozimetrikus napló.⁵³³ Dante egyik legújabb, nemzetközileg elismert értelmezője, Saverio Bellomo pedig a következőket írja a *Vita Nuova* műfajára és szerkezetére vonatkozólag: „Formális szempontból a *Vita Nuova* egy prosimetrum, vagyis egy részben prózából, részben versekből összeállított mű. [...] Dante a költeményeket több részre osztja, ezt nevezik *divisionének* [...] Ennek okán a *Vita Nuova*-t egy kommentárokkal ellátott személyes költői antológiának is nevezhetjük. De ez a meghatározás is reduktív lenne, mert a mű egy történetet, Dante Beatrice iránti szerelmének történetét is kirajzolja, Beatrice halála előtt és után, valamint ezzel párhuzamosan Dante költői stílusának fejlődésének történetét [...]”.⁵³⁴

Látható, hogy ez a sajátos műfaj különleges erővel veti föl élet és irodalom, valóság és költészet (jakobsoni kifejezéssel a referenciális és poétikai funkció) viszonyának, s ebből következően a szerzői én identifikálhatóságának kérdését. Meglátásom szerint ez a kérdés Dante műve kapcsán artikulálódik a legerőteljesebben. S itt most nem elsősorban a Beatrice személyének azonosíthatóságára, illetve referencializálhatóságára vonatkozó esetleges problémára gondolok (élő személy volt-e, valóban szerette-e őt, illetve *őt* szerette-e Dante, vagy minden csak a szerzői imagináció eredménye, s Beatrice maga lenne a tiszta „idea”, az „idea-világ”, „a minden földiségtől megtisztulni vágyó lélek aspirációjának anyagi képen” való rögzítése, s a hozzá kapcsolódó szerelemnek nevezett érzés „valami nagy szellemi

⁵³¹ Vö. pl. HOFFMANN Béla, *Benedetto Croce e l'Ulisse dantesco* = Uő, *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana*, Università degli Studi di Udine – Berzsényi Dániel Főiskola, Udine – Szombathely, 2005, 24–46, különösen: 36–46. Mint ismert, ezt a gondolatot először Schelling vetette föl. Vö. F.W.J. Schelling, *Frühschriften. Philosophie der Kunst*, Akademie – Verlag, Berlin, 1971 II, 1188–1206. Idézi: KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest, 2002, 177. Továbbá Croce, noha nem kifejezetten műfajelméleti értelemben, mégis „teológiai regénynek” nevezte a *Színjátékot* (vö. CROCE, i. m., 56). S Lukács György híres ifjúkori munkájában a *Színjátékot* több aspektusból is az epepeia és a regény közötti sajátos és egyedülálló történeti átmenetként határozza meg. (Vö. LUKÁCS György, *A regény elmélete* = *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1975, 524–525.) Lukács eme megállapítását teszi sajátjává az 1980-as évek egyik legjelentősebb Dante-kutatója, John Freccero, aki éppen a Pokol híres Ulysses-epizódjában látja leginkább megnyilvánulni a dantei mű regényszerűségét. Vö. John FRECCERO, *L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo*, In Uő, *Dante. La poetica della conversazione*, Mulino, Bologna, 1989, 195–210. (különösen: 161–162). Mindezek nyomán az *Isteni Színjáték* regényként vagy regényszerű műként való értelmezésének lehetősége a hazai szakirodalomban is megjelent. Vö. Például: HOFFMANN Béla, *Poézis és/vagy interpretáció. Benedetto Croce és Dante Ulyxese*, = A.A.V.V., *Benedetto Croce 50 év után*, Acquincum, Budapest, 2004, 369–377. Hasonló vélekedés a *Vita Nuova*-ról is napvilágot látott, vö. KELEMEN János, „Komédiámat hívom tanúmul.” *Az önreflexió nyelve Danténál*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2015, 24., illetve jelen szerző tollából: Kornélia HORVÁTH, *Poesia e prosa, epepeia e romanzo: altre questioni di forma e genere* (*Vita Nuova, Commedia*) = Uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Gondolat, Budapest, 2015, 26–36.

⁵³² Vö. KABDEBÓ, i. m., 357., *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog*, i. m., 230, FÜLEP Lajos, *A Vita Nuova és a mai olvasó* = DANTE, *Az új élet*. [Kétnyelvű remekművek], szerk. HALÁSZ Gábor, ford. JÉKELY Zoltán, Franklin Társulat, Budapest, é. n., XII.

⁵³³ Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza&Figli, 1966, 35.; М. ЛОЗИНСКИЙ, *Данте Алигьери*, Д. АЛИГЬЕРИ, *Божественная Комедия*, Москва, «Эксмо», 2005, 22.; Maria CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, 76.

⁵³⁴ Saverio BELLOMO, *Vita Nuova* = Uő, *Filologia e critica dantesca* (Nuova edizione riveduta e ampliata), Editrice La Scuola, Brescia, 2012, 55–56. (55–89., saját fordításom, H.K.)

szenvedély az intellektuális, a plátóni Erósz” fajtájából?).⁵³⁵ S még csak nem is azért állítom ezt, mintha Dante direkt módon exponálta volna költészet és valóság dilemmáját. Ellenkezőleg, Dante a lírai és a prózai szövegrészek egy kompozícióba történő összedolgozásával mintegy beszédesen elhallgatja a fenti kettősséget, amelynek feszültsége az egy szövegkorpuszon belüli egymásra-vonatkozás következtében csak felerősödik, s ez a kettős hatás feltehetően a dantei fikció egyik fő intenciója. Egyszerűen arról van szó, hogy a *Vita Nuova* prózai szövegrészei önmagukban is két műfajt és funkciót valósítanak meg: a prozimetrum műfaját reaktiváló dantei autokommentárokat, amelyek elsődlegesen a költemények felosztását (*divisione*) tárgyalják (nem véletlen, hogy Kelemen János a *Vita Nuova* kapcsán hangsúlyozza a metanyelv jelentőségét),⁵³⁶ valamint a Dante-narrátor elbeszélését, aki saját verses lírai szövegei alapján egy fiktív történetet, egy a szó *irodalmi értelmében vett önéletrajzot* alkot. Mindezekből két alapvető különbség körvonalazható a két XX. századi magyar költő szerzeményei és a középkori olasz szerző műve kapcsán: Danténál a versek és prózai „magyarázataik” nem kettős, hanem triadikus szerkezetet képeznek, amennyiben a dantei szöveg a lírai költészet, a narratív próza és az ugyancsak narratív kommentár hármasságából épül föl, míg a két magyar szerző esetében a prózai szövegek a kommentár (néha az értelmezés) funkcióját töltik be, de minden törekvésük ellenére sem rajzolnak ki egy egységes fiktív szerzői élettörténetet.

Mindez leginkább onnan látható be, hogy Szabó Lőrinc és Petri esetében a prózai magyarázatok *nem alkotnak a versekkel közös szövegegységet* (nem véletlen, hogy publikációjuk a kommentárok elkészülte után is szeparált maradt), így náluk nem valósul meg az a nagyívű szövegkompozíció, ami a *Vita Nuova* célja volt, s ami az *Isteni Színjáték* mint verses narratíva vagy verses „regény” előkészületeként fogható fel. A vágyott élettörténeti narratíva a kétféle, időben is szétszakított beszédmód kontaminációja következtében egyik magyar szerző esetében sem képes egy egységes szerzői/beszélői önazonosság felépítésére, hanem evidens módon *kettősségekre épülő*, végérvényesen és megnyugtatóan sosem azonosítható identitást rajzol ki.

A Dante-mű kapcsán tehát nem csupán egy vers + prózai kommentár alapszerkezetre épülő, s egy költői élettörténet-konstrukció létrehozására irányuló kísérletről beszélhetünk, hanem olyan kompozicionális és műfaji innovációról,⁵³⁷ amelyet Petrinek saját bevallása szerint lírai alkata miatt 1971-ben nem sikerült megalkotnia (s talán azért sem, mert eleinte nem ismerte föl a Dante-mű valódi, egységes műfaját, másképpen fogalmazva, s Petri szavait kölcsönvéve azt, hogy a *Vita Nuova* nem írható le a „versek filozófiai kommentárokkal” megjelöléssel),⁵³⁸ s amelyre később már, akárcsak Szabó Lőrinc, nem is törekedett. Mindez egy olyan technikainak tűnő részlet felől is belátható, hogy a két magyar költő nem saját maga írta, hanem *diktálta* versmagyarázatait.

Másfelől úgy gondolom, Dante művének prózai szövegrészeit nem is nevezhetjük kommentároknak, talán még magyarázatoknak sem, mert azok nem alárendeltjei a költeményeknek, hanem *egy egységes történet és szöveg részei*. Bahtyin kifejezésével élve, Danténál a prózai „betétek” nemcsak ábrázoló, hanem ábrázolt szóként is viselkednek,⁵³⁹

⁵³⁵ FÜLEP Lajos, i. m., IX. Hozzátehetjük: ezt a kérdést a szakirodalom mára többé-kevésbé megoldotta, vö. KELEMEN János, „*Komédiámat hívom tanúmul.*” i. m., 27.

⁵³⁶ Vö. KELEMEN, *Dante commentatore di se stesso*, i. m., 7.

⁵³⁷ Ezzel kapcsolatban l. CORTI, i. m., 42., PETROCCHI, i. m., 13, 17.

⁵³⁸ Vö. ismét: *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog*, i. m., 224. Nem véletlen, hogy Petri, mint ezt maga is reflektálja, drámát sem tud írni: „Kiderült, hogy nagyon jó monológokat tudok írni, viszont a dialógusok mindig laposra sikeredtek, és a cselekményvezetés nagyon csenevész és ügyetlen volt.” *A pátosz rejtekutakon lopakodik*. Kérdező: Forgách András = PETRI György *Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 162.

⁵³⁹ Vö. Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A regény nyelv előtörténetéhez* = Uő, *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1984, 217–256, különösen 220–227.

szemben a másik két szerző prózájával, ahol a „magyarázatok” nem, vagy csak igen csekély mértékben válnak az ábrázolás tárgyává (mondhatni szépirodalmi szöveggé), mivel funkciójuk a versek – változó aspektusokból történő – megvilágításában merül ki.

Különböző tehát a „magyarázat” funkciója és működése a három esetben. Danténál, bár a narratív prózai szövegrészek először mindig a verset kiváltó eseményt részletezik (ez lehet egy találkozás, Beatrice üdvözlő szava, mások vélekedése a dantei elbeszélő-hősről, valakinek a halála, valamint sokszor egy álom vagy vízió), ez az esemény és annak kontextusa olyannyira általános és eltávolított, hogy nyilvánvaló a fikcionált mivolta.⁵⁴⁰ Ezzel szemben a két magyar költő kommentárjaiban sokkal inkább a versek „hagyományos értelemben vett” keletkezéstörténetének bemutatásával találkozunk. Szabó Lőrinc „megfigyeléseiben” az irodalmi-közéleti kapcsolatok megvilágítása és a költemények szövegére vonatkozó reflexiók mellett a legerőteljesebbek a személyes biográfiai és keletkezéstörténeti magyarázatok (különös tekintettel az „empirikus” szerző szerelmi viszonyaira, érzéseire és percepcióira),⁵⁴¹ míg Petri esetében az életrajzi mozzanatok fölött a szövegekhez fűzött filozófiai magyarázatok és a szövegek nyelvi-poétikai sajátosságaira irányuló „szakmai” reflexiók dominálnak.⁵⁴² Szabó Lőrinc tehát a kommentárok irányultságával mintegy kétpólusú

⁵⁴⁰ Fülep Lajos szavaival: „Az olvasót az zavarja meg, teljes megfordulását a vélt megértéstől a nem-értés kényszerű elfogadásáig az okozza, amiben a legbiztosabb volt, a legbizonytalanabbá az teszi, hogy ő szerelmi lírát olvasott, szerelmes verseket, ifjúkori szerelem történetét...” FÜLEP, *i. m.*, VIII. Fülep szerint az olvasó azt kérdi, „hogyan amit olvasott, mind csak szimbólum, vagy az is? (...) a valóságosként, megtörténtként, szinte életrajzi adatként megírt események?” FÜLEP, *i. m.*, X. „Mégis az olvasó »impressziójának« is igaza van. Szerelmi líraként olvasta és értette. S ezt a lírai matériát sehogyan sem lehet föloldani vagy mássá minősíteni. Az analógiák, szimbólikus értelmezések mind egybevághatnak, mégsem vonják el merő jellé.” FÜLEP, *i. m.*, XII.

⁵⁴¹ Álljon itt erre négy kiragadott példa a *Vers és valóság*ból:

„*Semmiért egészen* – Azt hiszem, a legismertebb versem. Az első két sorát éjjel gondoltam el, reggel megfogalmazva találtam a fejemben, a többit még aznap délután írtam hozzá, az egykori Lánchid kávéházban. Egy utcai ablaknál ültem tehát a Clark Ádám téri oldalon. Hogy kényelmetlenül ültem, arra még most is emlékszem, és csodálkozom, hogy ez a testi kényelmetlenség nem akadályozott meg, illetve nem késleltetett az írásban. Isten bizony, mondom, hogy közben csodálkoztam magamon, hogy tudom folytatni és emelni ezt a nagyon magasról indult témát. Hogy mi váltotta ki? Tízévi házassági és tizenégy-tizenöt évi szerelmi tapasztalat. Azonkívül az a helyzet, amelyben Erzsikével voltam. Évtizedekig úgy gondoltam, hogy ez a vers kizárólag Nagyklárának szól; újabban azonban azt látom belőle, hogy Erzsikének is üzen valamennyire. Úgy látszik, mindkettőjüknek ragaszkodtam a hűségéhez.”

„*A homlokodtól fölfelé* – Dugott erotizmussal rendkívül telített versnek tartom. Részletezés nélkül csak megemlítem a ki nem fejtett, második értelmét az első versszak néhány szavának. Ha jött érzékiség *akármí*; egész testedben *mindenütt*; jó cinkos; más húsok *ajkai* között; – ez az utóbbi másképpen is kétértelmű. Kétségbeesve tiltakoztam a nők ereje ellen, amely úgy eláradt rajtam, és a nekik hízogató saját önzése ellen. Örültem, hogy intellektuálisan független tudtam maradni tőlük az én rettenetes életemben, még akkor is, ha teljesen dekadens önvádak folyton rontották egészséges élvezőképességemet.”

„*Szeneka halála* – A latin bölcselő tudvalevőleg forró fürdőben felvágta az ereit; időnkint én még azt az állapotot is jobbnak hittem akkoriban a magaménál, és persze erotikus és halállelképzésekkel kapcsoltam össze (víz = nő). »Trükkös« kifejezés, hogy a »víz ilyen ki«.”

„*Ramszesz kolosszusán* – Kairótól vagy 30-35 km-re délre, bérelt autón kirándultam annak az újságírónak a kíséretében, akivel Velencében már lefénnyépeztettük magunkat. Az ismert kisváros nevét már nem tudom, és fő attrakciójáról, vagyis az ott lábatörten heverő II. Ramszesz-szoborról a minap olvastam, hogy beszállították a kairói múzeumba, és ott fölállították. Az óriási szobor akkor még a földön feküdt, térd táján kettétörve, én felmásztam rá, uzsonnáztam rajta, le is fotografáltak és a kép nemrég még megvolt. [...] (itt még további három mondat következik a nevezetes utazásról – H. K.)] A *Pesti Napló*ban három cikket írtam az utazásomról, lehet azonban, hogy *Az Est*ben és a *Magyarországban* is. A vers végén a »Gyerekek gyerekeskedése« utalás a régi latin hexameterre: »Sunt pueri pueri, pueri puerilia tractant.«” SZABÓ LŐRINC, *i. m.*, 61., 62., 130., 131.

⁵⁴² Ezt a beállítottságot jól szemléltetik például az *Improvizáció* vagy a *Csak egy személy* című vershez diktált Petri-magyarázatok, melyeknek hely híján csak az első mondatait idézem (de amelyek mellett Petri autopoétikus és önelemző beállítódására kommentárjaiból jóformán bármelyiket citálni lehetne): „Erről a versről elég nehéz beszélnem, részben mert nagyon zenei, részben mert nagyon személyes. Tudod, hogy ez a vers rólad szól, de most újraolvasva meglep a versnek a majdhogynem tragikus befejezése. A kötet kontextusában az, hogy »Tekintsd végső dolognak / nincsen rá magyarázat«, ez akkoriban számomra a lehető legsúlyosabb ügy volt,

oppozícióba állítja költészet és élet, ahogy a címben nevezi, „vers és valóság” viszonyát, míg Petrinél a prózai szövegekben jóval erőteljesebb a versek *irodalmi* (retorikai, verstani, tropológiai) és *egzisztenciálfilozófiai* elemzésére irányuló tendencia, amelyhez képest az életrajzi alapú jelentésadás másodlagos és esetleges szerepet tölt be. Vagyis ily módon Petrinél rendre kiemelt hangsúlyt kap az a – ritmikai, hangzásbeli, grammatikai-szintaktikai, beszédmódbeli, műfaji stb. – *közvetítettség*, amely az *életbeli* megnyilatkozást a költői, nyelvileg/kompozicionálisan/műfajilag megformált megnyilatkozástól elválasztja.

Közös vonás ugyanakkor, hogy a prózai magyarázatokban mindhárom szerzőnél helyet kap a versekre vonatkozó *poétikai reflexió*: Szabó Lőrincnél ez egyes metaforák megfejtésében, a vers esztétikai minőségének vagy sajátosságának kiemelésében és más saját költeményeivel mutatott hasonlóságokra való utalásokban érhető tetten,⁵⁴³ Danténál az előadott vers – számos esetben autopoétikus megjegyzésektől sem mentes – kompozicionális elemzésében (a megszólalás irányultságának és tárgyának változásai szerint Dante különböző szakaszokra osztja fel – ez az ún. *divisione* – saját lírai verseit),⁵⁴⁴ míg Petrinél kifejezetten olyan költői-nyelvi megoldások analízisében, mint az állítmány szintaktikai kétértelműsége, az enjambement szemantikai szerepe,⁵⁴⁵ a rímszerkezetbeli változások hatásmechanizmusa, a rím hangzásának, grammatikájának és szemantikájának összefüggései,⁵⁴⁶ a poétikus és apoétikus témák viszonya, vagy a ritmus és a versmelódia értelemképző lehetősége.

hiszen mindenre magyarázatot kerestem, tehát ezt a nem létező kapcsolatot én a magam számára nagyon is létezőnek fogtam fel. Sőt a megformálás szembeötlő zeneisége rivalizálás volt Szabolccsal [Várad Szabolcs költővel – H. K.]. Szinte ez az egy majdnem kötött formájú vers az egész kötetben. Ez talán vicces, de így van, hogy a »Lágy szürke csillogás / eső-dorombolás« ez a Szabolcsra vonatkozó metafora, és én volnék ironikusan »a költői elem / mély s mélyebb értelem«. [...] Az első két sor rímzavai – »csillogás«, »dorombolás« – lágyak és tompák, az »elem-értelem« rímpár az viszont agresszíven az én rímescsményemet példázza, az egymástól tartalmilag és grammatikailag is idegen motívumok összecsengését.” PETRI György, *[Magyarázatok P. M. számára]* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, LAKATOS Szabolcs, Magvető, Bp., 2007, 628.

„A vers trükkje az, hogy valamiképpen a melodikussága adja a lendületét. A »Ha lehetnék Neked / csak egy személy« hat plusz négy szótagos tördelésű sorpár: tititá tátitá titátitá. A második sor megismétlődik a második strófában, viszont a két sor a harmadik strófában úgy, hogy hat sor ékelődik a »Ha lehetnék Neked« és a »csak egy személy« közé. Ez a melodikusság feledteti azt, hogy a személy szó nyelvünkben inkább bürokratikus, rendőri hangzású, vö. személyi igazolvány, előállítandó személy stb. Mégis a dallamtól valami Schubertes érzelmi telítettséget kap ez a szó. Mellesleg két rím is dúsitja a zenei effektust, a viszonylag eredetinek mondható »neked – görbe szeg« rímpár, és a nagyon banális »időben – eltűnőben« ragrím. Plusz egy harmadik, a »fokhoz ér – csak egy személy« asszonánc.” PETRI György, *[Magyarázatok P. M. számára]*, i. m., 670.

⁵⁴³ Például *A kimondhatatlan* kapcsán: „Fogaid közül»: a homéroszi »fogak ösvénye« = »száj.«; az *Istenről*: „Panteista fantazmagória, Rimbaud *A részeg hajójának* helyenkénti hatása alatt”; a *Még egyszer*ről: „Az előzőnek testvérdarabja, szinte variációja. És csakugyan: egyszerre írtam őket.” SZABÓ Lőrinc, i. m., 141, 28, 126;

⁵⁴⁴ Egyetlen példa: „Ez a ballada három részre oszlik: az elsőben megmondom, hová menjen, bátorítom, hogy nagyobb bizakodással menjen s azt is megmondom, kinek társaságába szegődjék, ha biztonságosan s veszedelem mentesen akar járni; a másodikban megmagyarázom neki; hogy miként is kell eljárnia; a harmadikban felhatalmazom, hogy akkor menjen, amikor akar, s indulását a szerencse karjaiba ajánlom. A második rész itt kezdődik: *S ha elnyeréd*; a harmadik itt: *Menj balladácskám*.” DANTE, *Az új élet*. [Kétnyelvű remekművek], i. m., 35.

⁵⁴⁵ Vö. „Az enjambement miatt a sor kicsengése egészen fenyegető, nevezetesen, hogy nem lehet élni, de utána grammatikusan szorosan kapcsolódik a »másképpen, mint«, innentől kezdve arról van szó, hogy mégiscsak lehet élni. Egyébként ebben a versben jöttem rá, hogy egy olyan poétikai fogásnak, mint egy sorátvetés, szemantikai jelentősége van. Az ilyen enjambement-ok akkor igazán erősek, ha az előző sor grammatikailag befejezettnek látszik, és aztán a meglepetés az, hogy az adverbium szorosan köti a folytatáshoz...” PETRI György, *[Magyarázatok P. M. számára]*, i. m., 626.

⁵⁴⁶ Például: „az elem-értelem rímpár az viszont agresszíven az én rímescsményemet példázza, az egymástól tartalmilag és grammatikailag is idegen motívumok összecsengését”. *Uo.*, 628.

A Petri-féle kommentárok határozott poétikai irányultsága Petri prózai szövegét és a *Magyarázatok M. számára* című kötetet⁵⁴⁷ meglátásom szerint erőteljesebben köti Dante művéhez, mint a költészet és valóság viszonyának Szabó Lőrinc-i reprezentációjához. (Itt jegyzem meg, hogy a kritikai recepcióban nem találkoztam a Petri-kötet címében jelölt „M.” értelmezhetőségének kérdésével. Hipotézisem szerint az *M.*-et, noha az például Hajnóczyra való utalásként is felfogható, a ’magam’, ’én magam’ literális nyelvi jelölőjeként is interpretálhatjuk mint bármiféle magyarázat szükségszerűen *önértelmező* természetének metaforáját.) A *Vita Nuova* – a szöveg tradicionális, azaz nem az újabb, Gorni-féle tagolás szerint,⁵⁴⁸ mely harmincegy bekezdésre (*paragrafo*) osztja a Dante-művet – negyvenkét számozott fejezetből épül fel, ezek közül tizenhárom csak prózai szöveget tartalmaz. A többi rész felépítése hármas tagolású: a dantei narrátor először a verset kiváltó okot beszéli el, azután közli a versszöveget, végül a téma- és a beszédirányultság szempontjai alapján szerkezetileg elemzi a költeményt.⁵⁴⁹ S hogy a kompozíció retorikája mennyire fontos Dante számára, azt az *egész mű* felépítése is mutatja: Beatrice halálát (XXIX. és XXX. fejezet) követően a XXXI. részben az említett *önéletrajzi jellegű próza – versszöveg – kompozicionális elemzés* triadikus elrendezése *megváltozik*: innen kezdve a prózai keletkezéstörténetet a vers elemző felosztása (*divisione*) követi Danténál, míg a költemény szöveggözlésére ettől fogva mindig a fejezet végén kerül sor. *A változást maga a dantei beszélő explikálja, s jelzi annak intencionált következetességét is*: „S hogy az ének a végén még özvegyebbenek hasson, felosztom, mielőtt idézném; s ezentúl már ezt a módot fogom

⁵⁴⁷ S itt talán érdemes röviden reflektálni a Petri verseiben föllelhető Dante-utalásokra, illetve –áthallásokra. Ilyen a *Magyarázatok...* kötetből *A szerelmi költészet nehézségeiről*, amely világosan a provanszál trubadúrlíra és a dolce stil nuovo szerelem-felfogásának és lírájának tematizálására épül (vö. „Mért nem lehettem régi költő: / Nem volna kérdés, hogy szeretlek-e.”), s ugyaninnen a *Megvilágosul* című költemény, amely evidens Dante-utalással indít: „Kín városa, te, / helyrehozhatatlan, roppant nehézkes!” S a második, 1974-es *Körülírt zuhanás* kötet koncepcióját is nehéz lenne Dante *Poklától* és az ehhez tapadó alászállás képzetétől elvonatkoztatva értelmezni. De találhatók Dante-reminiscenciák a későbbi kötetekben is, így például az 1989-es *Valahol megvan A séta* című versében, amely végig a séta, a lépés, a leállás, az út, a járás és végül a lélegzés tematikus-metaforikus, Dante *Színjátékának* első énekével ugyancsak könnyen kapcsolatba hozható motívumaira épül: elegendő itt az első ének híres lépés-metaforáját idéznünk (mely után közvetlenül jelenik meg a dantei szövegben a hegyen való feljutást szimbolikusan akadályozó három vadállat): „Már fáradt testemet kissé kifújva / megint megindulék a pusztá lejtőn, / mindég alsóbb lábam feszítve súlyra.” (Babits Mihály ford., kiem. H.K.). Ezt az egész Dante-művön végigvonuló lépés-metaforát Oszip Mandelstam tárta fel a leginkább lényeglátó módon: „A pokol, de különösen a Purgatórium dicsőíti az emberi járást, a lépések nagyságát és ütemét, a lábfejet és alakját. A lélegzéssel összekapcsolódó, gondolatlan teli lépést Dante a prozódia forrásaként fogja fel. A járás megjelölésére tömördek pompás fordulatot használ.

Danténál a a filozófia és a költészet mindig talpon, úton van. Még a pihenő is a felgyülemlett mozgás válfaja: a beszélgetés színhelyét hegymászó erőfeszítésekkel alakítja át. A versláb – belégzés és kilégzés – lépés. Örökké éber, következtető, szillogizáló lépés.” Oszip MANDELSTAM, *Beszélgetés Dantéről*, ford. MAKAI Imre = Uő, *Árnyak tánca. Eztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992, 86.

S végül, utolsó, de nem egyetlen példaként a *Sár* kötet (1993) második versének (*Őszi nagytakarítás*) zárlatát idézném:

*Az emberélet útjának
kétharmadán – minimum – túl
mind nehezebben tulajdonítok túl nagy
jelentőséget annak, hogy úgy vannak-e
a dolgok, ahogy lenniük kellene.
(kiem. H.K.)*

⁵⁴⁸ A Gorni-féle tagolás filológiai és kompozicionális indokairól, illetve megválaszolatlan kérdéseiről vö. HORVÁTH Kornélia, *Kötetkompozíció és versszerkezet. Filológiai és strukturális fordulat Dante Az Új Élet című művének kutatásában*, Irodalomismeret, 2015/2, 76–84.

⁵⁴⁹ Ezt az izgalmas felépítést méltatja Fülep Lajos: „Mert nem különösen érdekes-e (...), ahogy a költő olyan nagymúltú, mégis modern formában, amilyen az önéletrajz vagy vallomás, elmond eseményeket prózában, azután megírja őket versben, s végül még a verseket is taglalja?” FÜLEP Lajos, *i. m.*, IX.

követni.”⁵⁵⁰ Innentől a beszélő több alkalommal szándékoltan elhagyja vagy csak vázlatosan rögzíti a vers tagoló magyarázatát, kijelentve, hogy a költemény „értelme éppen elég világos.”⁵⁵¹ Ez a váltás a verses forma hangsúlyossá tételeként, domináns pozícióba emeléseként, s közvetve a *Commediára* való előreutalásként értelmezhető, amit a könyv vége nyilvánvalóan megerősít.⁵⁵² Mindez újfent kiemeli a *Vita Nuova* konstruált és fikcionális mivoltát.⁵⁵³

Itt nincs mód érdemben kitérni a *Vita Nuova* rendkívül izgalmas és kifejezetten modernnek ható poétikai vonásaira, ezért csak néhány olyan jellegzetességét említem meg, amelyek kapcsolatba hozhatók Petri korai költészetével. Ezzel összefüggésben elsődlegesen Petrinek a neoplatonista filozófiai és lírai hagyományhoz való viszonyára utalnék, ami határozottan kettős arculatúnak mutatkozik: e tradíció egyfelől mint a vágy és a vonzódás tárgya, illetve mint hatás vitathatatlanul jelen van mind Petri lírai szövegeiben (pl. „Miért nem lehettem régi költő? / Nem volna kérdés, hogy szeretlek-e” *A szerelmi költészet nehézségeiről*ben, illetve jó példa erre a *Csak egy személy* szövegének egésze, mely verset Petri maga az olasz „bel canto” ösztönzéseként s megvalósulásaként jellemez),⁵⁵⁴ mind a kommentárokból s az interjúkból.⁵⁵⁵ A jelzett lírai-bölcseleti tradíció ugyanakkor rendre az elhatárolódás gesztusát s a hagyomány nyelvi iróniáját váltja ki mindhárom említett műfajban.

Ez a kettős viszonyulás a dantei kompozicionális retorika és narratívaeremtő filozófiai világlátás Petri-féle recepciójában is megmutatkozik: „Amikor én a *Magyarázatok*...-at írtam, akkor én még nagy filozófiában, nagy elméletben gondolkodtam, azután rájöttem, hogy ilyen nincs. Nincs semmiféle összefogó elmélet, vannak a szaktudományok, a módszertani problémák, ezekkel lehet foglalkozni. Ez költőileg nyilvánvalóan azt jelentette, hogy feladtam a magyarázat adására való igényemet, így bizonyos értelemben maradt az élet pillanatainak a rögzítése, és nem tartottam igényt arra, hogy belehelyezzem valami nagy keretbe,

⁵⁵⁰ DANTE, *Az új élet*. [Kétnyelvű remekművek], i. m., 105.

⁵⁵¹ Például: „Ezt a szonettet nem magyarázom, mert értelme éppen elég világos” (XXXIX); „Ezt a szonettet nem magyarázom, mert éppen eléggé világos.” (XL); „Elképzelhető ugyan ennél tüzetesebb felosztás és magyarázat is, de úgy vélem, boldogulni lehet ennyivel is, ezért nem bajlódom további felosztással.” *Uo.*, 133., 135., 139.

⁵⁵² „E szonett után oly csodálatos látomásom támadt, hogy a benne látott dolgok arra az elhatározásra bírtak, hogy erről az áldotról mindaddig, amíg méltóbban nem szólhatok róla, többet ne beszéljek. [...] ...remélem, úgy beszélhetek majd róla, ahogy hölgyről még sohasem beszéltek. S majd megengedi tán a könyörületesség ura, hogy lelkem végtére hölgye, az áldott Beatrice dicsőségének látására járulhasson (kiem. H. K.), aki megdicsőülten csodálkozik annak arculatjába, Aki örökre áldott.” (kiem. az eredetiben) *Uo.*, 141. *Uo.*, Ám nem ez az egyetlen szöveghely, amelyik viszonylag nyíltan anticipálja a későbbi nagy művet: a XIII. rész egyik mondata a *Színjáték* első sorainak és alapszituációjának parafrázisát adja: „barátomnak ezeket mondtam: »lábam az életnek már ama határát súrolta, amelyen túllépni, a visszatérés reménységével lehetetlen.«” *Uo.*, 41.

⁵⁵³ A Dante-alkotás reflektáltan nyelvi konstrukció voltát világosan jelzi a kezdés („incipit”) is, mely az egész művet saját emlékezetének „könyvből” származó „szavak egybegyűjtéseként” határozza meg: „In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubbrica la quale dice: *Incipit vita nuova*. Sotto la quale rubbrica io trovo scritte le parole le quali é mio intendimento d’assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.” Jékely fordításában: „Emlékezetem könyvének ama részében, amely előtt keveset lehetne olvasni, található a következő kezdetű fejezet: Kezdődik az új élet. Ebben a fejezetben találok azokat a szavakat, amelyeket ebbe a könyvecskében szeretnék, ha nem is mind, legalább lényegük szerint egybegyűjteni.” *Uo.*, 2., 3. Ismert, hogy Maria Corti épp ezért szentel kiemelt figyelmet a dantei emlékezet „könyvének”, amelyet határozottan a szerzői képzeletből és poétikából eredeztet: „In altre parole il libello non è trascritto da un’autentica memoria esistenziale, ma da una memoria che si innesta sulla immaginazione e sulla poetica dell’autore.” [Más szavakkal a könyvecskét nem egy autentikus egzisztenciális emlékezet, hanem egy a képzeletben és a szerző poétikájában bennfoglalt emlékezet írta át – saját fordítás, H. K.] *CORTI*, i. m., 41.

⁵⁵⁴ Vö. „A versnek nincs címzettje. Tulajdonképpen egy poétikai kísérlet arra, hogy megírjak egy olyan igazán bel canto szerelmes verset, aminek a megírhatatlanságáról a *Szerelmi költészet nehézségeiről* panaszkodom” (kiem. az eredetiben). PETRI György, [*Magyarázatok P. M. számára*], i. m., 670.

⁵⁵⁵ Vö. *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog*, i. m., 241.

világképbe.”⁵⁵⁶ Ezt a Petri-állítást azonban fenntartásokkal kell fogadnunk: lehet, hogy Petri szándéka szerint valóban „feladta” a bölcséleti magyarázat lehetőségét, ám aligha számolt le egy „poétikai magyarázat”, vagy inkább értelmezés lehetőségével: egy ilyen feltevésnek nagy mértékben ellentmond lírai életművének megkomponáltsága (elegendő itt az első kötet első, *Reggel* című versére és az utolsó kötet *Már reggel van* című záródarabjára utalni, hogy felfedezzük a költői pálya megkonstruálásának poétikai gesztusát). Továbbá Petri jóval későbbi költeményei sem írhatók le „az élet pillanatainak rögzítéseként”, vagyis ennél az önminősítésnél a szerző filozófiai és költői (poétikai) meggondolásai mintha némi ellentmondásba kerülnének. Amennyiben nem poétikai, s nem is fogalmi, hanem hermeneutikai aspektusból vizsgáljuk a Petri-féle *magyarázat* fogalmát, legalább kétféle jelentéslehetőséget tárhatunk fel: részint a ’megfejtés’ értelmű magyarázatét, amely a gondolkodás, s még inkább a költészet működése („logikája”, lásd József Attila) felől nézve kevésbé tűnik tarthatónak, másfelől a hermeneutikai értelemben vett ’értelmezés’ jelentését, amely bár tisztában van a megértés totális betetőzésének lehetetlenségével, mégis folytonosan él a reflexió, a parafrázis (vö. *Körülírt zuhanás*) interpretatív eljárásaival. Másfelől feltételezhető, hogy Petri mint költő bizvást észlelhette a *magyarázat* szó latin (*explanatio* mint ’egy terv, egy adottság kibontása’) és magyar (*magyaráz*, tehát ’magyarul beszél, a magyar nyelvet használja, magyarul érthetővé teszi’) szemantikája közötti különbséget, mely a fogalom magyar nyelvű „elgondolásmódját”⁵⁵⁷ a nyelv kitüntetett szerepe okán inkább az értelmezés, az interpretáció aktusa felől engedi megközelíteni. S amennyiben kifejezetten a költészetről mondott szavait tekintjük, azok Petrit a forma mint konstrukció és mint költői mesterség iránti elkötelezettsége okán inkább „régí”, ha tetszik, „konzervatív” költőnek mutatják. Mindez Petri interjúbeli szavaiva is összevethető: „Fellazultak a szakmai kritériumok, elfelejtődött, hogy az ars nemcsak művészetet, hanem mesterséget is jelent, pedig a locsogásnak egy dolog vethet gátat csupán, a forma.”⁵⁵⁸

Ami a Petri-féle ironia és olykor groteszk távolságtartás ellenére is dantei alapokra megy vissza, az a *szerelmi téma és a nyelv evidens egymásrautaltsága*, a szerelem és az *anyanyelv mint „köznyelv”* szétválaszthatatlansága a költészetben. Dante ezt a *Vita Nuova* egy szinte irodalom- és nyelvelméleti értékű passzusában ekképp fejti ki: „Mindenek megértéséhez – ha ugyan nem felesleges itt a magyarázat [vö. a magyarázat érvénytelenségének körülírásával Petri első verseskötetében]⁵⁵⁹ – először is tudni kell, hogy a hajdani költők Ámorról nem köznyelven énekeltek; ellenben énekelt róla némely költő latinul; tehát nálunk [...] nem köznépi, hanem tudós költők tárgyaltak erről a dologról. S nem is sok esztendő telt el azóta, hogy ezek a köznépi költők először bukkantak fel, s azóta köznyelven rímet írni annyi, mint latinul verset írni, különféle mérték szerint. [...] Az elsőt, aki köznyelvű költőként kezdett verselni, az indította, hogy szavait hölgyével, akinek keserves volt latin versekkel bajlódnia, meg akarta értetni. Ez pedig azok ellen szól, akik másról is rímelnék, mint szerelmi tárgyról, amikor való, hogy a költészetnek ezt a módját eredetileg azért fedezték fel, hogy segítségével Ámorról énekeljenek.”⁵⁶⁰ Petri kapcsán a szerelem és költészet egymást-feltételezettsége

⁵⁵⁶ *Uo.*, 228–229.

⁵⁵⁷ Walter Benjamin kifejezése Tandori Dezső fordításában. Vö. „Hogy ezt a törvényt, a nyelvfilozófia egyik alapvető törvényét pontosan megragadhatnánk, meg kell különböztetnünk az elgondolt dolog és az elgondolás módjának intencióját. A »Brot« és a »pain« szóban ugyanazt gondoljuk, ám az elgondolás módja máris különbözik. Az elgondolás módja teszi ugyanis, hogy németek és franciák számára mást-mást jelentenek ezek a szavak; hogy kicserélhetetlenek; hogy végső soron egymás kizárására törekszenek. Az elgondolt dolog eredményezi viszont, hogy – abszolút értelemben – mind ugyanazt jelentik [...]” Walter BENJAMIN: *A műfordító feladata* = *Uő, Angelus Novus*, Magyar Helikon, Bp., 1980, 77.

⁵⁵⁸ PETRI György *Összegyűjtött Munkái III*, i. m., 451.

⁵⁵⁹ Néhány példa: „Véget nem érő magyarázatok” (*Az álmatlanság dalaiból*), „nincsen rá magyarázat” (*Improvizáció*), „Magyarázkodni kéne...” (*Történet*)

⁵⁶⁰ *Vita Nuova*, i. m., 89.

vonatkozásában itt talán elegendő a híres parafrázisra, a Pilinszky-féle „A költészet nem tűri az alapok bonyolultságát” formula helyébe illesztett „A szerelem nem tűri az alapok bonyolultságát” (*A szerelmi költészet nehézségeiről*) mondatra hivatkozni, s jelezni a középkori misztikus (neoplatonista gyökerű) irodalom meghatározó jelentőségét Pilinszky vonatkozásában.

S végezetül említésképpen néhány olyan további poétikai motívum, mely Dante művét és Petri első kötetét rokonítja: a beszélő kreált, konstruált személyiségének megléte; a „magyarázat” mint alkalmazott, ám bizonyos értelemben megkérdőjelezett „műfaj” (mint láthattuk, már Danténál is); az *élettörténet* elgondolásának tematizálása és értelmezése (például Petri *Történet* című versében, másfelől magában a *Vita Nuova*-ban); a hosszú narratív elemző versek Petri két első kötetében, amelyek összefüggésbe hozhatók a Dante-műnek a lírából narratívát konstruáló tendenciájával; a *szem*, a *szív* és a *száj* mint a dantei és az (új)platonikus költészet visszatérő és lírai narratívaképző elemei, amelyek, köztük is elsősorban a szem, Petrinél is meghatározóak; az első Petri-köteteket erősebben, a későbbi verseket kevésbé érzékelhetően, ám nem szűnően átszövő pátosz (lásd a Dante-műben ábrázolás tárgyává tett *dolce stil nuovo* beszédmódját és hangnemét), s a mindezek mellett jól működő ironia, mely szintén erőteljes szöveghelyekkel bír *Az Új Életben*.⁵⁶¹

További párhuzamok helyett álljon itt Petri Györgynek az első, 1971-es verseskötet „beszédes” megnevezésű *Belső beszéd* című ciklusában megjelent *A költészetről* című verse,⁵⁶² mely közvetve a dantei inspirációhoz való viszonyáról is tudósít:

A költészetről

Mikor helyzetek és gondolatok
világosan egymásra utalnak,
de anélkül, hogy vissza lehetne
vezetni egyiket a másikára:
s ha szó sincs
következtetésről, se szükségszerűségről,
mint fák a gyökereikre
mégis úgy utal
egyik a másikára

– megfoghatatlanul:
akkor a költészet elérte célját.

⁵⁶¹ Az ironia legjobb és legerőteljesebb példáját a *Vita Nuova*-ban az ún. álcázott hölgyek („donne-schermo”) nyújtják, akik a Dante-hős úgymond valódi, Beatrice iránt érzett szerelme leplezésére szolgálnak. Az ezt tárgyaló részekben a dantei szerzői ironia nagyon is kitapintható. Erről vö. Kornélia HORVÁTH, *Osservazioni a margine della poetica dantesca nella Vita Nuova*, In *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convegno Internazionale 24-26 Giugno 2010*, Roma, Accademia d’Ungheria in Roma, a cura di Éva Vígh, 103–110, különösen: 108–109.

⁵⁶² PETRI György *Összegyűjtött Munkái I*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Bp., 2003, 59.

13. Hagymánytör(tén)és, avagy egy poétikai (anti)kapcsolat (Petri és Kosztolányi)

„[...] el kell szakadni a hagyománytól ahhoz,
hogy az igazán termékenyen hatni tudjon.
Akkor, amikor már nem kötelező.”
(Petri György)⁵⁶³

Petri György:

Kosztolányi-parafrázis

Én csodálkoztam: akár mint
egy ékszer a csorba Hold –

emberarc
mit nem vertek szét elégszer.
Az élet
az egy unalmas vendégség,
ahol megesik pár undok kedvesség,
és sok rokon förtelmes
arca ásít.
Halálmami motyog
ocsmányul veszekszik Halálpapával,
mondjátok, ez volt az életi időm,
hogy nyugodtan beszélgetni se hagytak,
mondjuk, például, a nyelv természetéről?

Ezért van Isten, és ezért
van ember? És ezért van
Kérdőmondat?

Petri György:

Kosztolányi

Hol megjelentél porlepett ebeddel,
hajnaltájt valahol, tán Umbriába,
akik rád néztek, azt mondták: „Hiába...”
S te búsan álltál behegedt sebeddel.
Kódisnak néztek, s pénzt kínáltak: „Vedd el.”
S te álltál némán, mint a kő, a Kába,

⁵⁶³ „Az utókornak nem üzenek semmit.” A kérdező: KERESZTURY Tibor = PETRI György *Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 452.

s mint kinek agyába száradt a lába,
mint ki a sívó homokban gebedt el.

Kosztolányi Dezső:

Őszi reggeli⁵⁶⁴

Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,
megannyi dús, tündöklő ékszerét.
Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyóról,
és elgurul, akár a briliáns.
A pompa ez, részvételen, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezükkel intenek nekem.

Petri György:

Kert⁵⁶⁵

Pottyánó gyümölcsök:
körték, maradék diók
nem érzik súlyukat
a puha hóban.
Hirtelen tört a tél ránk.
Fél, nagyon fél
a szőrtelen élőlény.
Piros alma
himbálódzik a tar gallyak közt.
Mint akasztott csecsemő.

A kortárs recepcióban általánosan elfogadottnak mondható az a megállapítás, mely szerint Petri György viszonya a magyar irodalmi szöveghagyományhoz sokrétű és alkotó jellegű. Mint Keresztury Tibor jelzi, Petri „benne áll a hagyományban, s miközben kritikai revízió alá veszi, folytonosan újraírja azt.”⁵⁶⁶ Maga Petri is rokon módon értelmezi az irodalmi tradícióval való kapcsolatát: „Ezzel a hagyománnyal szerintem kétféle kötelességem vagy elvégzendő feladatomban van: az egyik az, hogy megpróbálok számot vetni ezzel a múlttal, egy racionális, sőt, amennyire lehet, tudományos kritika alapján. Megpróbálom megérteni, mint egy anyagot. A másik az, hogy választanom is kell bizonyos értelemben a múltat, a saját

⁵⁶⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső *Őssze gyűjtött Versei*. Szépirodalmi, Budapest, 1975, 407.

⁵⁶⁵ PETRI György *Munkái I. Össze gyűjtött versek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2003, 177.

⁵⁶⁶ KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998, 15.

érzelmi szükségleteim, ha úgy tetszik, önkényeim szerint. Kiszedem belőle azt, ami énnekem kell, amit hasonítani tudok magamhoz.”⁵⁶⁷

Az idézett megszólalás nem egyszerűen Petri közismert szakmai profizmusára mutat rá, hanem azon intenciójára is, amely mintegy figyelmezteti az irodalomkutatót: Petri orientációját az intertextualitás felfokozott versbeli működtetése ellenére sem írhatjuk le a szövegek végtelen kapcsolatrendszerének olyan felnyitásként, amelyben az egyes mű – vagy éppen a szerző – csak a szöveguniverzum sajátos rezonanciájaként funkcionál. S azért nem, mivel Petrinél a szövegválogatás intencionált tevékenysége világos módon az én textuális megalkotásának lesz a(z egyik) nyelvi előfeltétele (vö.: „Kiszedem belőle azt, ami énnekem kell, amit hasonítani tudok magamhoz”). Innen nézve megelőlegezhető az az állítás, ami szerint a Petri-féle lírai dikció nagy valószínűséggel nem a posztmodern decentrált és polilogikus szövegfelfogása felől lesz érvényesen megszólaltatható.

Az is erre utal, hogy költészetének sokoldalú textuális kapcsolathálójából egyes erővonalak határozottan kiemelkednek. Margócsy István például Petőfi lírájának pozitív hatását, s a “Sándort” közvetlenül megszólító versek mellett a szabadság-szerelem témájának még a felbontásokon keresztül is megvalósuló egymásrautaltságát, illetve a politikus költő “magánemberi” megszólalását emeli ki mint a két lírai szövegtörzset erőteljesen rokonító tematikus és modalitásbeli mozzanatokot, míg Adyban a negatív ható, mindig kontrapunktuált “mintát” látja.⁵⁶⁸ József Attila feloldhatatlan poétikai ereje Petri számára pedig nemcsak a szakirodalomban értelmeződik evidenciaként, hanem maga a szerző is több alkalommal explicitté tette a reflektáltan megélt, az elutasítás korszakán keresztül átsajátított József Attila-i hatást. Mellette jelzi Berzsenyi, Csokonai, Baudelaire, sőt Babits költészetének számára egyre növekvő jelentőségét is.⁵⁶⁹ Egy interjúban pedig a kései Arany töredékes lírájában jelöli ki azt a költői aktivitást, mely a szegény anyag “végérvényes” poetizálására nyújt mintát.⁵⁷⁰

Ugyanakkor feltűnő, hogy az elismertnek mondható poétikai kapcsolódások között a potenciális Kosztolányi–Petri hagyományvonalat jószerivel szóba sem hozza a kritika, s prózai szövegeiben Petri is alig reflektál Kosztolányira, miközben más szerzőknek cikkeket, sokszor egyenesen műértelmezéseket szentel (ennek érzékeltetésére egy jelzésértékű névsor: ír Petőfiről, József Attiláról, Adyról, Tóth Árpádról, Szabó Lőrincről, Várady Szabolcsról, Baudelaire-ről, Brecht-ről, Apollinaire-ről, sőt még Agatha Christie-ről is).

Költeményeiben azonban már megenged magának némi reflexiót a nyugatos előd kapcsán, ám az itt megmutatkozó viszonyulásmód éppen nem a rokonság, hanem az eltávolító ironia, sőt a paródia jegyeivel írható le. Talán nem véletlen, hogy egyik szöveg sem jelent meg kötetben a szerző életében. A *Kosztolányi-parafrázis*,⁵⁷¹ melyet Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs a *Petri György összegyűjtött munkái* 4. kötetében a “Versek, töredékek, vázlatok” temporális tekintetben meghatározatlan elnevezés alatt közölt, a kritikai recepció egy részének vélekedését látszik alátámasztani, mely szerint Petri a Kosztolányi–Juhász

⁵⁶⁷ *Beszélgetések Petri Györggyel*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 28.

⁵⁶⁸ MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek* = Uő, „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 161–162. Petri maga is úgy jellemzi a Petőfi-versbeszédet, mint amiben „olyan közvetlenség, olyan személyesség jelenik meg, ami példátlan volt korábban, nemcsak a magyar, hanem, azt hiszem, az európai költészetben is”, miközben ezt a személyességet világosan a „verstanilag sordó lendület, a szellemes rimelés és a szellemes forma” következményeként, azaz nem pusztán, s nem elsősorban modalitásbeli, hanem a vers formai-poétikai megalkotottságából eredő ismérveként értékeli. „A forradalmat nem lehet jegelni”. A Nemzeti dalról. Kérdező: KISBALI László = *PETRI György Munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 296., 303.

⁵⁶⁹ „Az én szemem száraz, nézni akarok vele”, Kérdező: VICZKÓ Árpád = *Petri György Összegyűjtött munkái IV*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 715.

⁵⁷⁰ *Beszélgetések Petri Györggyel*, i. m., 42.

⁵⁷¹ *Petri György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 814.

Gyula-féle “míves” lírai beszéd lerombolását tűzte volna ki célul maga elé.⁵⁷² Az esztétista dikciót és Kosztolányi jellegzetes szavait (*ékszer, Hold, élet, vendégség*) a vers első részében még csak kisebb mértékben kérdőjelezi meg – az önmagában drasztikus – “mit nem vertek szét elégszer” fordulat, ám a szöveg felétől részben köznapi, részben parodisztikus-groteszk szóhasználat veszi át az uralmat (*Halálmami, ocsmányul veszekszik, Halálpapa*). A vers végén a Kosztolányi nyelvi érdeklődésére utaló két mondat (“hogyan nyugodtan beszélgetni se hagytak, / mondjuk, például, a nyelv természetéről?”) pedig nyíltan véglegesíti és, tegyük hozzá, “nyelviesíti” az iróniát, azaz túllépve a költő-előd kifigurázásán az ironikus beszédmód nyelvi természetére és előfeltételezettségére mutat rá. A vers zárata pedig az ironikus távolságtartás interpretációjaként működik, amely a szemlélődésből levont tanulságizű kijelentések Kosztolányi-féle költészeti felfogásának helyébe a folytonos kérdezés szükségességének felismerésén alapuló lírai attitűdöt állítja.

Nyilvánvalóan látszik a két lírai korpusz közötti ritmikai, stilisztikai-lexikális és beszédmódbeli különbség. A nyugatos költőre jellemző “tökélyre törekvő” versritmust, az esztétizáló dikciót és szóhasználatot, a nyugodt szemlélődés és a rezignált következtetés modalitását Petrinél a ritmus háttérbe szorulása, a köznapi próza felé tendáló versbeszéd, a mindennapi, gyakran vulgáris lexikának is teret adó költői nyelv váltja fel, mely bizonyos esetekben blaszfemikus témák exponálását eredményezi (noha meglátásom szerint messze nem ez képezi a Petri-líra központi problematikáját).

Petri Kosztolányihoz való viszonya azonban az eddig mondottaknál jóval árnyaltabb képet mutat. A *Kosztolányi-parafrázis* végén az irónia “nyelviesítése” például annak a kérdésnek is felveti, nem éppen ebben, a nyelviileg értett és működtetett irónia gondolatában érintkezik-e mégis Petri felfogása Kosztolányiéval? Ami pedig a vers arányos struktúráját illeti, azt akár magát is a Kosztolányi-paródia részének tekinthetnénk, ha nem számolnánk a Petri-lírára sokszor nagyon is jellemző kiegyensúlyozott, ahogy Margócsy mondja, már-már klasszikusnak ható propozicionális versszerkezetekkel.⁵⁷³ Nem véletlen, hogy Petri sem találta érvényesnek a maga számára azt a beállítást, mely szerint a “rút esztétikáját” igyekszik megvalósítani, s hangsúlyozta, hogy még a “legbrutálisabb” *Örökhétfő* című kötetében is találni szép, gyengéd és emelkedett (!), azaz pátosztól fűtött sorokat.⁵⁷⁴ (Ilyen vonatkozásban tehát a maga részéről megkérdőjelezte azt a beállítást, amely a témát és a nyelvet depoetizáló és deretorizáló aktusban ismerte fel dikciójának egyik jellegadó vonását.)⁵⁷⁵ S e véleményét alátámasztják azon ismert versei, melyeknek éppen a végén, egyfajta hangzó “tanulságként” a versritmus hirtelen hallhatóvá, mértékessé, sőt tökéletessé válik (ismert példa erre az *Erotikus* című vers az *Örökhétfő*ből, a *Hogy elérjek a napsütötte sávig a Valami ismeretlenből*, vagy a *Maya emlékére* az utolsó kötetből).

Az eddigiek nyomán úgy vélem, e kettős viszonyulás értelmezése a Petri-dikciót jól felismerhetően meghatározó *irónia* nyelvi működése felől kísérelhető meg, afelől a modalitás felől, amely csak ritkán és nyomokban irányítja Kosztolányi lírai megszólalását. A Petri-féle irónia természetét meglátásom szerint de Mannak a trópus működését Baudelaire költészetében elemző korai elméleti írása világíthatja meg a leginkább, – mely egyfajta szakadást is sejtet az európai későromantika és a Kosztolányi által is reprezentált Nyugat költészetfelfogása között, s innen nézve Petrit inkább az előbbi tradícióhoz közelíthetjük –,⁵⁷⁶

⁵⁷² Danilo Kiš nyomán állítja VICZKÓ Árpád. „Az én szemem száraz, nézni akarok vele”, 715.

⁵⁷³ MARGÓCSY István, i. m., 165.

⁵⁷⁴ Vö. „Az én szemem száraz, nézni akarok vele”, i. m., 715–716.

⁵⁷⁵ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993, 176.

⁵⁷⁶ De Man, Paul, *Allegory and Irony in Baudelaire* = Uő, *Romanticism and Contemporary Criticism, The Gauss Seminar and Other Papers*, Baltimore and London, 1993, 101–119. E korai de Man-cikk tehát revelatívnek mutatkozik a Petri-líra iróniája és a későromantika irodalmi nyelve közötti paralelizmus vonatkozásában, mely érintkezésre a Petri-szakirodalomban MARGÓCSY István mutatott rá. Vö. Uő, *Petri és az irónia = Az örökhétfőtől a napsütötte sávig, Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2004,

amennyiben a szubjektum megkettőződéséből következő viszonylagos elszemélytelenedés mindkét szerzőnél – Baudelaire-nél és Petrinél is – egy *önmagán kívüli megfigyelő* nézőpont kialakítását teszi lehetővé,⁵⁷⁷ amely nem destruktív erőként funkcionál, hanem egy magasabb látószög kialakítását eredményezi. Ennek célja Baudelaire-nél de Man szerint egy ironián túli, *metaironikus* látásmód és költői modalitás megteremtése. Ez a teória a szubjektumnak egy magasabb pozícióban történő újraszituálásában gondolkodik, mely önújraalkotás a baudelaire-i „tisztá költészet” nyelvi terében megy végbe.⁵⁷⁸

S ha innen nézzük, Petrinek több köze lehet Kosztolányihoz, mint azt a korábbiakban gondoltuk volna. A pátozra, az *életnek a művészetben, művészetként* történő átminősítésére a metaironikus perspektíva felől a két költészetfelfogás érintkező vonásaira nyílik rálátás. S ezt megerősíti Petri szövegeiben a *hangzósság* kitüntetett szövegszervező szerepe, ami a másik „nevesített” Kosztolányi-versében is tetten érhető.⁵⁷⁹ A *Petri György összegyűjtött munkáiban* a *Hátrahagyott versek* szerkesztői cím alatt szereplő *Kosztolányi* egyfelől nyilvánvaló parodisztikus rájátszás *A szegény kisgyermek panaszai* Kosztolányijának beszédmódjára. Másfelől azonban úgy tűnik, ez a paródia inkább a Karinthy-féle *Így írtok ti* („Mint aki halkan belelépett...”) nyelv- és költészetszemléletének jegyében íródott: noha nyilvánvaló a Kosztolányi-versnyelv kijátszása, egyben érezhető a Kosztolányi-féle bravúros rímjáték átsajátítása és ennek az átsajátításnak az öröme is. S innen nézve úgy tűnik, e szövegben a rímpárok közötti, többféle módon keletkező szemantikai távolság (pl. az *ebeddel* – *behegedt sebeddel* esetében a hívó rím szó köznapi és a válaszirím szakrális használata alkot kontrasztot; vagy az *Umbriába* – „*Hiába...*” esetében Kosztolányi Olaszország-kultusza és az olasz kultúra mint a telítettség szimbóluma kerül „párba” a megfosztottság, a hiány jelével), mely a paródiát szolgálja, *másodlagos* erejű a szöveg rendkívül feszes rímes és hangzásbeli szervezettségével szemben.

Ezek után vizsgáljunk meg két olyan művet, amelyek evidensnek látszó intertextuális kötődést mutatnak: Kosztolányi *Őszi reggeli* és Petri *Kert* című versét.

Arra, hogy a Petri-szöveg erőteljesen megidézi, s egyben el is utasítja a Kosztolányi-vers meghatározó motívumait, aligha szükséges hosszasan kitérni: Kosztolányi „nehéz”, „dús” gyümölcsseit itt „pottyánó”, súlyukat vesztett („nem érzik súlyukat”) termések váltják föl, miközben a *körte* explicit szövegszerű kapcsolóelem-szerepét a „*maradék dió*” szerkezet rögtön negligálja is. Ami Kosztolányinál az élet (utolsó) telítettségeként reprezentálódik, az a Petri-versben a megfosztottság attribútumát nyeri el; ami ott – a paratextus és a kezdősor képviselésében – *ősz* volt (vö. „*Őszi reggeli*”, „*Ezt hozta az ősz.*”), az itt *télként*, kvázi már az *ősz*től, a Kosztolányi-féle halálképzettől is megfosztottan jelenik meg („a puha hóban”). A *Kert* aktivizálja továbbá a félelem szemantikáját („*Fél, nagyon fél / a szörten élőlény*”), amely az „akasztott csecsemő” referenciálisan hátborzongató, egyben provokatív képében kulminál.

Ismeretes, hogy a Kosztolányi-vers különböző értelmezői (pl. Kiss Ferenc, Németh G. Béla, Király István) az *Őszi reggeli* formai „tökélyét” (mely ritmikailag a legtisztábban a „magába forduló tökéletesség” sor valóban tökéletes, még semleges verslábát sem tartalmazó ötödféles jambusában szólal meg) a versvégi „*Jobb volna élni*” kijelentésnek és az „aranykezükkkel” integető fák halál-allegorizálásának sajátos poétikai kompenzációjaként

55–72., különösen 56–61. A rokon vonások legfontosabbika – az *önértelmezés ténylegesen befejezhetetlen aktusán, a nosztalgia negligálásán, az életmű sokszor felerősödő narratív jellegén, az univerzálék demisztifikálására törő attitűdön* túl – az ironikus tudat és dikció, ami mindkét lírában egyfajta „személyes depersonalizációként” működik.

⁵⁷⁷ De Man, Paul, *Allegory and Irony in Baudelaire*, i. m., 111.

⁵⁷⁸ Innen nézve Petri ironiája valóban közel kerül a baudelaire-i „metaironikus” pozícióhoz, amennyiben e metaironikus tendencia felől értelmezhető a Petri költészetében néha fölerősödő pátoz, a váratlanul méltóságteljessé váló dikció és a költői nyelv harmonizálódása.

⁵⁷⁹ *Petri György Munkái I, Összegyűjtött versek*, i. m., 562.

interpretálják. Molnár Gábor Tamás tanulmányának központi gondolata ezzel szemben éppen a Kosztolányi-szöveg belső „széttartására” irányul, mikor az önmagára záruló hermetikus versben a „lírai polifónia” működését igyekszik kimutatni.⁵⁸⁰ Amennyiben elfogadjuk az *Őszi reggeli* belső osztatóságát hangsúlyozó interpretációt, amely feltárja a vers eleji természeti kép és a halál-téma mint „szubjektív jelentésalkotás” direkt megfeleltetésének akadályoztatottságát, akkor a Petri-versben mint e kettősség fölerősítőjében a Kosztolányi-szöveg poétikájának folytatását is felfedezhetjük.

A *Kert* a „szétírás” költői eljárását valósítja meg, mikor az alapvetően jambikus (ilyen értelemben tehát Kosztolányira utaló) ritmusát provokatív módon anaklázisokkal tűzdeli meg: ilyen mindjárt a verskezdet trocheusa („Pottyánó”), s ez a ritmikai elkülönböződés ismétlődik a „Hirtelen”, a „Fél nagyon”, az „alma” és a „Mint akasztott” szavakban, melyek egyszersmind a Kosztolányi-szövegtől való nyomatékos lexikai-tematikus eltérést is hangsúlyozzák. Míg az *Őszi reggeli* autopoétikus metaforájaként az ékszerként tündöklő gyümölcsök azonosíthatók, addig a Petri-vers önleíró trópusának az „akasztott csecsemő” verszáró képét tekinthetjük. S végül a Kosztolányinál a már megrendült, grammatikailag csak egy dativusi alakban megjelenő, ám a verszáró pozíció okán mégis hangsúlyos szubjektivitást a *Kert* minden „énszerűséget” nélkülöző, az embert egyfajta kiforgatott platoni meghatározásban („szörtelen élőlény”) antropomorf mivoltától is megfosztja.

Azonban – paradox módon – minél inkább eltávolítja magától a Petri-vers a Kosztolányi szöveg által reprezentált világlátást, azaz ideologémát, annál erőteljesebben hangsúlyozza a vele való *szövegszerű* kapcsolatát. Az *Őszi reggeli*től látszólag tematikus és motivikus eltávolodást megvalósító „Hirtelen tört a tél ránk” sor a *Hirtelen* és a *tél* szavak révén József Attila utolsó verseit evokálja, a *Talán eltűnök hirtelent* és az *Íme hát megleltem hazámat* kezdetű szövegeket (lásd az utóbbit: „Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az őszi s legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot, / már végképp másoknak remél.”), s ezáltal közvetve azt a József Attila-cikket is megidézi, amelyik az *Őszi reggeli* recepciójában az *első, s egyben megalapozó értelmezés* státuszát mondhatja magáénak.⁵⁸¹ A „Piros alma / himbálódzik a tar gallyak közt” sor egyfelől elutasítja az „aranykéz”-féle stilizált esztétizmust, közvetve mégis visszautal rá, működésbe léptetve azt a Nemes Nagy Ágnes-intertextust („Piros alma szivem ágán, / kivirító koronáján...”), amely címében megismétli a Kosztolányi-vers záró fordulatát: *Arany ágon ül a sármány*. Végül a *tar gallyak* szókapcsolat közvetlen szemantikájában egyfelől „elhatárolódik” a sárga leveles ágakként referencializálható „aranykezü” fáktól, másfelől evidensen folytatja is azt, s ezzel a magyar lírai szöveghagyomány egyik nagyívű metafora-vonulatába írja bele magát.

Az *ág-gally* és a *kéz* mint az *írás*, a költői alkotás ágense (s ennek megfelelően a *fa*, a *levél* és a költői mű) közötti metaforikus párhuzam líránkban *paradigmákon átívelő motívum*. „Gyökerei” alighanem jóval messzebbre nyúlnak vissza Arany Jánosnál, akinél például a *Letésem a lantot* egész szövege az *élő fa-bokor-ág-friss zöld levél-babér* és a *reves fa-fonnyadó virág-kihaló törzsök* kettős tropologikus struktúrájára épül. Ezt a metaforát viszi majd tovább Babits is az *Ősz és tavasz között*-ben: „Ami betűt ágam irt a porba, / a tavasz sárvize elsodorja.” E szöveghagyomány felől nézve a Kosztolányi-vers zárlatában nemcsak a

⁵⁸⁰ MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció. (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli) = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 189. Jelezni szeretném azonban a tanulmány értelmezési stratégiájával szembeni fenntartásomat, mely elsődlegesen arra az eljárásra irányul, amellyel a szerző egyfelől a költőiséget és a „referenciális kényszert”, azaz a „költői” és „köznap” nyelvet, másfelől a „nyelv fölcsúszni (hangzó) rétegét” és a „tulajdonképpen jelentésfolyamatot” merev és ideologikusnak tűnő oppozícióba állítja, miközben a halálközelség biográfiai élményét és az arról alkotott filozofémát egyaránt a versbe visszairódott referenciaként értelmezi. I. m., 189., 190., 196.

⁵⁸¹ József Attila eme tanulmánya értelmezésünk több észrevételét is megtámogatja. Vö. <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portek/jozsefa/kosztola.htm> (2008.10. 07.)

halál-témának a *fa/ág* jelölővel való összekapcsolása válik – mondhatni irodalomtörténetileg – motiválttá, hanem a lírai tradícióban felhalmozódott költői szemantika az *Őszi reggeli* autopoétikus önreprezentációját egy újabb jelentésmozzanattal erősíti meg.

A *fa-ág-levél* motívuma József Attilánál is sokszor explicit módon kapcsolódik a költői aktus és a vers létrejövésének poétikai témájához: elegendő itt például *A fán a levelek*⁵⁸² című versre utalni, illetve a *Talán eltűnök hirtelen...* befejezésére, amely hasonló értelmezésre nyújt lehetőséget: „Ifjuságom, e zöld vadont, / szabadnak hittem és öröknek, / s most könnyezve hallgatom, a száraz ágak hogy zörögnek.” (kiem. H. K.)⁵⁸³ A Petri-vers „tar gallyai” alakzata így nem csupán e József Attila-versekre utalnak vissza, hanem e lírai metaforát aktivizáló minden korábbi szövegre is. Petri Kertje ily módon, belépve az irodalmi szövegtradíció meghatározott nyelvi-tropologikus vonulatába, *költészettörténeti paradigmáktól és ideológiáktól függetlenül* Kosztolányi szövegének is folytatójává válik.

S hogy ez nem tarthatatlan megállapítás, azt alátámaszthatja az 1985-ös *Azt hiszik* kötet *Elégia* című verse is, mely a világos József Attila-motívumok mellett számos Kosztolányis fordulattal él, például az incipitben: „Jó volna hosszabb, embermentes ősz”, de különösen a „Dió koppan a háztetőn, alágurul / az ereszcsonnába” kettős verssorában. S az utolsó, a vége felé egyre erősebben patetizálódó hangvételi Petri-kötet – vélhetőleg a halálközeli „számadás”-helyzet okán is – felerősödő Kosztolányi-reminiszcenciái is egy jóval mélyebb, rejtett, de erős kapcsolatra utalnak, mint amelyet a tanulmány elején idézett ironikus-parodisztikus, vagy éppen groteszk „kifordítások” mutatnak első olvasásra. Legjobban az *Amíg lehet* utolsó előtti *Búcsúzás* című verse példázza ezt az *Őszi reggeli* nyílt parafrázisaként, immár az *Örökhétfő* Kertjének groteszk-szatirikus, vagy a másik két Kosztolányit megidéző szöveg gúnyos-komikus modalitása nélkül. Ellenkezőleg, az egy-két köznapi fordulat („belátom”, „mint ínycsokor a húsos cubákokat”, valamint az első sornak a páros rím megképzését elősegítő szóátvágásos – a szövegben egyedüli – enjambement-ja) csak kiemeli a letisztult és átesztétizált megszólalásmód méltóságát, amelyet a tárgyyszerű beszéd és a feszes shakespeare-i szonettforma mellett a Kosztolányi-vers ékkő-motívumainak explicit, minden ironikus átértelmező felhangtól mentes megszólaltatása juttat érvényre:

⁵⁸² E tekintetben különösen a Stoll Béla által [I]-gyel jelölt szövegváltozat sokatmondó:

A fán a levelek
lassan lengenek.
Már mind görbe, sárga,
s könnyadt, puha.

Egy hallgatag madár
köztük föl-le jár.
Mintha kalitkája
volna a fa.

Igy lépdél, ül fakón
bennem is dalom
s véle rezge árnya,
a némaság.

József Attila *Összes Versei II. 1927-1937* (Kritikai kiadás), Közzéteszi STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005, 268. A befejezést érdemes összevetni a [II] számú változat 3. versszakának szövegével is:

Akárhogy rejtem is
jár-kel bennem is,
ágról-ágra lépked
egy némaság.

József Attila *Összes Versei II.*, i. m., 269.

⁵⁸³ Vö. HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában, (József Attila: Talán eltűnök hirtelen...) = Uő, Tühegyen, Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 17–46.

Búcsúzás

Ég veletek, barátaim, vége a dal-
nak. Engem most már vár a ravatal.
Lehettem volna jobb, szorgalmasabb,
de sajnos ennyire futotta csak.
Kár, hogy így van, jó volna élni még,
másrészt, belátom, ennyi is elég,
nincs rá okom – nem elégedetlenkedem:
tartalmas és szép volt az életem.
S mint bársonyon smaragdok, jáspisok,
drága hónapok ékköve ragyog
még káprázó, boldog szemem előtt,
ajándék minden reggel, délelőtt,
kiélvezem a maradék időt,
mint ínycsók a húsos cubákokat
– csontig lerágom végnapjaimat.

S végezetül röviden szeretnék kitérni arra, hogy Kosztolányi és Petri, minden modalitás- és világlátásbeli különbség ellenére, a költészetről vallott nézeteikben rokon vonásokat mutatnak. Míg Kosztolányi a szóvarázásban, a szó és a hangzás teremtettségében látja a költészet generatív potenciálját,⁵⁸⁴ addig Petri a költészet alapját a „nyelvileg preformált igazság” gondolatával azonosítja, s a költői tevékenységet a szóval folytatott sajátos játéknak minősíti. A versírás hasonlóan „létszerű” szemlélete olvasható ki Kosztolányi esszéiből, mint Petri *Nomen est omen. A líra általános természete*⁵⁸⁵ című munkájából, amelyben egyebek között a lírai én ontológiai státuszáról és a költészetnek a létezés univerzáléit tárgygyá tevő karakteréről beszél. Befejezésként tehát álljon itt két idézet a két szerző ars poeticájából, Kosztolányi *Gyermek és költő* című írásának egyik jól ismert passzusából és egy Petrivel készített 1995-ös interjúból. Kosztolányi:

„Ki a költő? Az az ember, akinek a szavak fontosabbak, mint az élet.

Ezt a költők gyakran szégyellik és letagadják. Túlságosan szeretik mesterségüket, semhogy be is merjék vallani. Sőt regényes túlzással azt hangsúlyozzák, hogy csak az élet fontos számukra, és az írás jelentéktelen mellékterméke ennek. De akkor miért áldozzák föl életüket a kifejezés örömeinek és gyötrelmének? Miért nem sietnek élni? És miért írnak?”⁵⁸⁶

És Petri:

„– *Ki vagy te, Petri György?*

– Mindenekelőtt költő. Úgy gondolom, hogy az összes egyéb funkcióim költői mivoltamtól függenek. Érthető, ha azt tapasztalom, hogy tartós nehézségeim vannak a

⁵⁸⁴ Lásd például KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hogy születik a vers és a regény?* = Uő, *Nyelv és lélek*. Vál., s. a. r., RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 453–459.

⁵⁸⁵ Petri György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek, i. m.*, 227–236.

⁵⁸⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő* = Uő, *Nyelv és lélek, i. m.*, 451.

költészettel, akkor felbomlik a lelki egyensúlyom, akkor kezdek szétesni. Egyébként sok minden vagyok még, persze – férj, választópolgár, nagypapa, valamennyire filozófus, de ezek a funkciók akkor működnek normálisan, hogyha az írás megy. A költészet valamilyen módon az életem kizárólagos centrumát képviseli. Ezért azt kell mondanom, hogy én költő vagyok.”⁵⁸⁷

⁵⁸⁷ „Az én szemem száraz, nézni akarok vele”, i. m., 730.

14. A versbeszéd egzisztenciál-ontológiai elköteleződéséről (József Attila – Pilinszky János – Petri György)

Szitár Katalin emlékének

Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem.
Tepsi? Széttapadó por? Önfegyelem?

(Petri György: *Sáráról, talán utoljára*)

Talán első pillantásra furcsának és egy-két vonatkozásban alaptalannak tűnhet az alcímben felállított összefüggéssor. Mert míg a József Attila és Petri, illetve a József Attila és Pilinszky között működő hatáskapcsolatról szinte evidenciaként beszélhetünk, addig ez aligha mondható el Pilinszky és Petri vonatkozásában (s nem is ismerek olyan szakirodalmi munkát, amely e két költői beszédmód és líranyelv közötti rokonságot tanulmányozta volna). Ugyanakkor József Attila meghatározó ereje a két másik lírikus viszonylatában e kettő szembe- vagy éppen párhuzamba állításának lehetőségét is erőteljesen veti fel, mi több, meglátásom szerint irodalomtörténeti problémaként is „artikulálja”.

Kezdjük a kronológia szerinti első két szerzővel. Pilinszky korai lírai munkássága, mint azt Szegedy-Maszák Mihály professzor úr is kiemelte,⁵⁸⁸ gyakorlatilag értelmezhetetlen József Attila költészetének, különösen kései lírájának figyelembe vétele nélkül. A bűnhődés, büntetés és szenvedés szinte könyörtelen módon megszólaltatott tematikája (l. Pilinszky első kötetében a *Halak a hálóban*, a *Késő kegyelem* vagy a *Gyász* című verseket); a keresztállású én-te konstrukciók, amelyek olyannyira jellemzőek József Attila szerelmi költészetére, például az 1937-es *Flóra* ciklusban, s amelyek Pilinszkynél a *Trapéz és korlátban* a *Távozó sereg*, a *Tilos csillagon*, a *Ne félj* vagy a *Miféle földalatti harc* című versekben köszönnek vissza; az önmegszólító vers, amelyet annak idején Németh G. Béla „fedezett fel” mint a magyar irodalomban ugyan előzményekkel bíró (l. Balassi, Kosztolányi), ám éppen József Attilánál kiteljesedő és megújuló verstípust⁵⁸⁹ (Pilinszky első kötetében a *Stigma* és *Mondom neked* című versek realizálják ezt a lírai megszólalásmódot); a Kosztolányitól (l. *Ősz, Őszi reggeli*) átöröklött József Attila-féle egzisztenciális „tájéleíró” költemények (József Attilánál itt számtalan verset említhetünk a *Nyártól* a két *Őszig*, a *Külvárosi éjtől* a *Határon*, a *Holt vidéken át* a *Nyári délutánig*) és a radikális önelemzés művei, mint a Pilinszky-féle *Magamhoz*, a *Téli ég alatt* (amely címében visszhangozza is József Attila *Téli éjszakájának* megnevezését): ezek mind a lírai problematikában, a műfajban, a filozófiai és önelemző-pszichológiai attitűdben érvényesülő, meglehetősen közvetlen József Attila-hatást demonstrálják.⁵⁹⁰ Függetlenül persze attól, hogy Pilinszky már ebben az első, *Trapéz és korlát* című 1946-os kötetében egyedi, önálló, és a későbbiekben épp ezért is jól azonosítható

⁵⁸⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály szóbeli megjegyzése. A professzor emléke előtt ezúton is tiszteleg a dolgozat szerzője.

⁵⁸⁹ NÉMETH G. Béla, *Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról*, In *11+7 vers*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984, 241-277.

⁵⁹⁰ Schein Gábor is elemzi József Attila hatását az Újholdas költő lírájában, különös tekintettel a *Te győzz le* című Pilinszky-versre. Vö. SCHEIN Gábor, *József Attila kései költészetének hatása Pilinszky János korai lírájában* = *Uő, Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998, 163-178.

versnyelvi beszédmódjával tűnt ki. (S hogy némiképp előre “szaladjak”: hasonlóan önálló, érett és sajátosan jellemző költői megnyilatkozásmódot szolgáltatót meg Petri az első, *Magyarázatok M. számára* című 1971-es kötetében – persze Pilinszkyétől egészen eltérő módon.)

Másfelől a József Attila és Petri közötti művészi hatáskapcsolat is evidensnek, mi több, dokumentáltnak mondható. Petri több interjújában kifejti, hogy fiatalkori versei után szembesült József Attila meghatározó hatásával, s akkor évekig nem írt és nem publikált verset, hogy ettől a lírai megszólalásmódtól megszabadulhasson. Későbbi állítása szerint ez sikerült is, s kétségtelenül igazat adhatunk neki az általa létrehozott versnyelvi formációk és lírai beszédmód tekintetében. Ám Petrinek a József Attilával való kapcsolata jóval ambivalensebb, minthogy egyszerűen a “leszámolás” címkéjével illethenénk ezt a költői viszonyt.

Nézzünk meg néhány Petri-nyilatkozatot a József Attila-i lírai hagyománnyal kapcsolatban. Az első egy 1971-ből, a *Magyarázatok...* kötet megjelenése után készült interjúból származik:

“Lehet, hogy az én verseim nagyon ideologikusak. Tényleg magyarázatok, és ez nem tesz jót a lírának. Persze, mi az, hogy lírának? Egy olyan típusú lírának, mint József Attiláé, nem tesz jót.

De miért ne lehetne más típusú lírát csinálni? Sőt, nekem úgy tűnik, hogy ma éppen József Attila-típusút nem lehet csinálni. Ezt sajnálom is, mert tulajdonképpen konzervatív vagyok.”⁵⁹¹

Megjegyzendő, hogy az idézetből legalább annyira kiolvasható Petrinek a József Attila költészete iránti mély rokonszenve (amit az itt nyilvánvalóan poétikai értelemben használt *konzervatív* szó fémjelez), mint folytathatatlanságának hangsúlyozása.

Még inkább érdekes egy húsz évvel későbbi, Kisbali Lászlóval készített interjú Petri-féle megnyilatkozása a saját költői életútjáról: “Nézd, én 13 éves koromban kezdtem verset írni, azután szünet következett, majd 26 évesen kezdtem újra. Az első kötetem 28 éves koromban jelent meg, és amit korábban írtam, azt teljesen elvetendőnek tartom. Ezek a versek egy posztnyugatos, József Attila-s, pilinszkys tradícióhoz kapcsolódtak, s mára tökéletesen idegenné váltak a számomra. Nekem olvashatatlanok, és olvasatlanul is porosodnak egy vastag dossziében. Állandóan készülök arra, hogy egyszer megsemmisítsem őket. Nem szeretném, hogy túl sok csámcsognivalója maradjon rajtam az irodalomtudósoknak; nem akarom, hogy az úgynevezett fejlődésemet rekonstruálni lehessen.”⁵⁹²

Ez az önreflexív nyilatkozat Petri részéről azért is lehet jelentős, mert Petri itt mintegy maga állítja fel a József Attila – Pilinszky – Petri- költészettörténeti irányvonalat, miközben rögtön és radikálisan el is határolódik tőle. A Petri-féle viszonyulást ehhez az egyszer(re) vállalt és aztán elutasított tradícióhoz, illetve e viszonyulás ambivalenciáját nagyon is jól jelzi az akaratlannak tűnő kitétel: “Állandóan készülök arra, hogy egyszer megsemmisítsem őket.” Állandóan készülni a megsemmisítésre? Vajon bekövetkezett-e ez? Nagy valószínűséggel nem, vagy legfeljebb részben, hiszen a Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs által szerkesztett *Petri György Munkái* sorozat első kötete, mely a szerző lírai darabjait adja közre, mintegy hetven oldal terjedelemben közli a *Hátrahagyott verseket* (1966-tól 2000-ig),⁵⁹³ amelyek között legalább tíz (ha nem több) 1971, azaz Petri első kötetének megjelenése előtt született.

⁵⁹¹ *Játék nincs, élmények viszont vannak.* (A kérdező: ALFÖLDY Jenő) = *Beszélgetések Petri Györggyel*, Bp., Pesti Szalon, 1994, 8. (Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom*, 1971. szept. 11.)

⁵⁹² „Én nem az ellenzék bárdja voltam” = *Beszélgetések Petri Györggyel*, Bp., Pesti Szalon, 1994, 69–70. (Eredeti megjelenés: *Beszélő*, 1991. július 20.)

⁵⁹³ *Petri György Munkái I. Összegyűjtött versek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2003, 509–585.

Az 1993 decemberi, a Parti Nagy Lajossal a Beszélő számára készített beszélgetésben a József Attilával való „leszámolás” kérdéskörébe ugyanakkor Petri költői kibontakozása kapcsán mintegy újra „bekúszik” Pilinszky neve is: „Viszont rengeteg verset olvastam, amikor még jó volt a memóriám, rengeteget tudtam kívülről is; Pilinszkyt, több ezer sort József Attilától. Nagyon sokáig József Attila abszolút vonzásában éltem. Ady később vált élményemmé. Radnótit, Kosztolányit, Tóth Árpádot olvastam, nagyon hatottak rám a francia szimbolisták, Baudelaire elsősorban. De a legerősebb és a legnyomasztóbb a József Attila-hatás volt. Ugyanakkor József Attila egy ilyen normatív költő volt a kultúrpolitika szempontjából is. Nem véletlen, hogy amikor a már saját verseimnek érzett *Magyarázatok*...-at írtam, akkor első ÉS-beli nyilatkozatomban szükségesnek tartottam, hogy »leszámoljak« József Attilával. Azt mondtam, hogy József Attila folytathatatlan hagyomány, nem a kezdete valaminek, hanem a Nyugat korszakának betetőzése. Mint ahogy úgy gondolom, hogy József Attila művészileg alapvetően konzervatív költő volt. Nem véletlen az ingerült elutasítása – saját rövid avantgárd kalandozásai után –, mondjuk, Kassákkal szemben. Na most, az avantgárd énrám sem hatott egyáltalán, bennem is inkább ingerültséget váltott ki, tudniillik zavart, hogy túl sok a program, és túl kevés a mű. Nem szeretem, ha előbb egy kiáltványt kell elolvasnom, amiben megmagyarázzák, hogy azt a keveset, amit olvasok, azt miként olvashatom.”⁵⁹⁴

Ha most Petri lírai szövegkorpuszára fordítjuk figyelmünket, az előző Petri-nyilatkozatok után némi meglepődéssel konstatálhatjuk József Attila és Pilinszky költői fordulatainak jelenlétét és meghatározó erejét Petri életművében – persze az egyes kötetekben és az életmű szakaszaiban változó mértékben. Lássunk erről egy rövid, de talán megvilágító áttekintést.

Petri első kötete (*Magyarázatok M. számára*, 1971) kifejezetten sok, a második, az 1974-es *Körülírt zuhanás* már kevesebb, mégis markáns József Attila- és Pilinszky-motívumot vonultat föl. Az első kötetből *A szerelmi költészet nehézségeiről* című verset említhetjük, amely a *pupillák*, a *szem*, a *csillag*, az *úr* és a *némaság* szó-motívumain keresztül Pilinszky költészetének legmeghatározóbb nyelvi szimbólumait elevenítik meg és teszik versszerző erővé. Ugyanez a helyzet az *Összeomlás* vagy az *Éjszaka I.* című költemény esetében (utóbbiban a *hal* és a *lépcsőház* idézi különösképp Pilinszky első verseskönyvének első ciklusát */Halak a hálóban/* és egész lírájának meghatározó Pokol-térlelmény képzetét (l. például az 1969-es *Harmadnapon* kötet *Senkiföldjén*, vagy a *Kráter Terek* című alkotását). S Pilinszky *Senkiföldjénjét* hívja elő a befogadói tudatból a szóalak háromszori alkalmazása Petri kötetében: az *Egy öngyilkos naplója* második sorában, a Radnótit is idéző *Töredék* című vers végén és a *Történet és elmélkedés* címűben a József Attila-i *Óda* parafrázálásához (”kéz lecsüngött”) hat sorral később kapcsolódó ”pillanat senkiföldje lesz” szerkezet.

Petri második kötetében (*Körülírt zuhanás*, 1974) kevesebb, de a József Attila-féle motívumokkal talán szorosabban összekapcsolódva jelentkezik a Pilinszky-versnyelv hatása. A *V. Sz.-hoz* (a cím ”megfejtése”: ”Várad Szabolcsához”) ”homokszínű napsávja” valamely titokzatos módon Pilinszky *Négysorosát* juttatja az értelmező eszébe (”Alvó szegek a jéghideg homokban”), vagy akár *A szerelem sivatagát*. *A sertés énekeiből* pedig József Attila *Eszméletének* XI. versszakát – vagy más meglátás szerint: versét –⁵⁹⁵ hívhatja elő a befogadó emlékezetéből (”Láttam a boldogságot én, / lágy volt, szőke és másfél mázsa.”). A *Lépcső* a ”körülírt zuhanás” kötet cím-ismétlő alakzatával ismét Pilinszky – természetesen Dantéig visszamenő – ”Pokol-térlelményét” hívja elő, a *Novella* ”előlhagyott pohár”-ja újfent a *Négysorost* idézheti (”Égve hagyta a folyosón a villanyt”), míg az *Öt szerelmes vers* közül a 2. befejezése József Attilát (”előlt ölelések”), az utolsó, az ötödik vége pedig egyértelműen

⁵⁹⁴ Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog. (A kérdező: PARTI NAGY Lajos) = *Beszélgetések Petri Györggyel*, i. m., 142.

⁵⁹⁵ Vö. TVERDOTA György, *Tizenkét vers*, Budapest, Gondolat, 2004, 62.

Pilinszkyt (“jelenlétem a világba mered”). S végül jellegzetesen pilinszkys a jelenlét problémájának megszólaltatása és tematizálása a *Felirat* című vers zárlatában: “Jelen van – jelt nem ad.”

Ezek a József Attila- és Pilinszky-motívumok ha nem is nagyon sűrűek, de rendkívül erőteljesek, gyakran egy versszövegen belül jelennek meg – ily módon egymást is erősítik –, s ami még fontosabb: sok esetben az egyes költemények végén, tehát az értelmezés, az olvasói jelentésalkotás szempontjából kiemelt textuális pozícióban szerepelnek. Ráadásul a második Petri-kötetben (*Körülírt zuhanás*, 1974) határozottan sűrűsödnek a verseskönyv zárlatához közeledve. Mindez nem pusztán arról tanúskodik, hogy Petri távolról sem tudta olyan mértékben levetkőzni a József Attila-i és a Pilinszky-féle líra hatását, mint azt állította az idézett interjúban (ez a meglátás önmagában igencsak kevés lenne az interpretátor részéről), hanem jóval inkább arról, hogy bár Petri kétségtelenül egy önálló, sajátos és “személyes” versnyelvet és lírai megszólalásmódot alakított ki már első kötetétől kezdve – mint ismert, Petri költői indulásának “érettségében” a szakirodalom teljes egyetértést mutat, beleértve a kötet 1971-es megjelenését közvetlenül követő kritikákat is –, szemléletében mégis nagy mértékben rokonítja valami József Attilával és Pilinszkyvel. S ez a szemlélet véleményem szerint egyfelől a létezéshez és az élethez való egzisztenciális-ontológiai viszony felismerésében és felvállalásában ragadható meg, ami közös mindhárom költőnél – függetlenül az eltérő lírai megszólalásmódoktól. Mondhatnánk, ebben talán fontos tényező a közép-kelet-európai történelem és az egyén sorsa az itteni régióban, de ez aligha lehetne elegendő közös vonás, mivel – noha József Attilánál és Petrinél időről időre előbukkan és lényegesnek, ha nem is meghatározónak mutatkozik –, Pilinszkynél egyedül a háborús tematikájú versekben, s így elsődlegesen a *Harmadnapon* kötetben tapasztalható költészetformáló problémaként. Sokkal valószínűbb, hogy a három költő között eddig felvázolt gondolkodásbeli rokonság – ismétlem, a lírai megszólalásmód markáns eltérései ellenére –, amit egzisztenciál-ontológiai beállítódásként neveztem meg a tanulmány címében, szoros összefüggést mutat a költészetről, a versalkotásról, a költői nyelvről és a költői “létállapotról” elgondolt felfogásukkal.

Mielőtt azonban erre részletesebben kitérnék, folytatnám Petri verskötetjeinek áttekintését a József Attila- és Pilinszky-allúziók, illetve általában a hatáskapcsolat szempontjából. Petri harmadik kötete, az 1981-es *Örökhétfő* (amely csak cenzurális tiltás után, késleltetve jelenhetett meg), mind a költő, mind a kritikusok szerint a beszédmód tekintetében Petri legradikálisabb könyve, sokan láttak benne váltást a szerző költői pályáján. S kétségtelenül sok igazsága volt ezeknek a meglátásoknak: a drasztikusabb, néha vulgáris kifejezőmód, a hétköznapi beszédszerűség abszolút előretörése, s ezzel komplementer módon az addig (és később is visszatérő) ironikus-halvány, de jól kitapintható Petri-féle pátosz visszavonása, valamint a politikai költemények sokasodása mind jelzi a költői megszólalásmód irányváltását. Felvetett kérdésünk szempontjából ez evidensen azt mutatja, hogy Petri ebben a kötetében áll a legtávolabb az – interjúiban és más prózai megnyilvánulásaiban részlegesen amúgy is elutasított – József Attila-i és Pilinszky-féle versbeszéd hagyományától. S főként Pilinszkyétől, akinek versbeszédétől szinte mindenkor idegen volt a “játékosság”, különösen a hang- és szóviccek, az artikulációs-mimikai gesztusok, amelyek József Attilánál ha nem is gyakoriak, de jellegzetesek – s itt most nem elsősorban az avantgárd hatása alatt született verseire gondolok, hanem például a *Születésnapomra* “polgárpukkasztó” játékos versformájára (amely a 2000-es évektől kezdve nem véletlenül a kortárs magyar költészet folyamatos, átírásokban és versformai parafrázisokban bizonyította kreatív és “költészet-beindító”, azaz poézist létrehozó erejét) vagy éppen a paronomázia alakzatának költészetgeneráló működésére, amelynek

kérdéskörében nem olyan régen, 2014-ben Osztroluczky Sarolta jelentetett meg egy új József Attila-monográfiát.⁵⁹⁶

Az említett egzisztenciál-filozófiai elköteleződés a beszédmódbeli és versformai változások ellenére nagyon is mélyen áthatja Petri egész líráját, s éppen ez rokonítja leginkább a másik két szerzővel. S ez az olykor parodisztikusan ható posztmodern jellegű megoldások és az ironikus beszédmód ellenére is felfedi a vers lényegi szemantikai témáját: a hiányt, a félbehagyást, a megfosztottságot. Jó példa erre az *Örökhétfő Büszkélkedés* című darabja:

Nézz szét ezeken a.
Ezt mind én hagytam abba.
Amikor a legkevésbé szerettek volna abbamaradni.

Hozzátehető: ez a szöveg, ugyan egészen másként, de szintén a dadogás, a megszakítás és a csönd felé tendál, mint Pilinszky költői nyelve. Továbbá a Kepes Sára-versek tragikuma is a József Attila- és a Pilinszky-művek lemondó, tragikus hangoltságához hasonlítható (mint például az *Örökhétfő Kepes Sára* című versében (“Az a halott nő, / az a tizennégy éve halott / ifjú nő / átjárkál a szobánkon éjszaka / szórakozottan ki-becsászkál / ezt-azt felemel elemel / reggel nem találom...”), ami összevethető Pilinszky *Napokra elfeledtelek...* vagy *Miféle földalatti harc* című verseivel az első kötetéből.). S teljesen világos, kettős József Attila-utalással indít a *Születésnap előtt* című vers (“Én voní- és tanítanék”), egyszerre parafrázálva a *Születésnapomra* és az *Ős patkány terjeszt kórt* című szövegeket, míg a kötet vége felé olvasható *Cím nélkül* a pokol, az elhagyás és a felelősség-felelősség-nélküliség (l. ismét a *Senkiföldjént*) témájában Pilinszkyt szólaltatja meg újra (“Egy jó csipetnyi fűszeres pokol / marad az ember után mindenhol. / Mindenünnen elillanunk. S felhőtlen / mosolyunkat otthagyjuk felelőtlen / mint avas zokniban a lábszágot.”)

Az 1985-ös *Azt hiszik* kötet érdekes módon inkább csak József Attilát idézi meg néhány alkalommal, például az *Elégia* vagy az *In memoriam Hajnóczy Péter* című alkotásokban (ez utóbbi a *Magányt* és a *Ki-be ugrált* parafrázálja a 3. rész zárlatában), az 1986 és ’89 között született műveket összegyűjtő *Valahol megvanban* pedig még a József Attila-inál is erősebb a Kosztolányi-hatás, noha a *Februári hajnal* világos módon játszik rá a *Hexaméterekre*. Az 1989-es *Mi jön még?* nagyon kevésbé, legfeljebb a *por* elmúlást idéző költői témája révén kapcsolódik közvetve a tárgyalt két előd-költőhöz, közülük is inkább Pilinszkyhez.

Ezek után a *Valami ismeretlenben* (1990) váratlanul ismét felerősödik a József Attila- és a Pilinszky-hatás: a *Mayának* a *Reménytelenül* kezdetét imitálja, majd később a *Klárissokkal* “játszik” (“szárnyacsakáját lebbenti – / szoknyacsakáját emeli – “); az *Elégia*, mely címében, chorijambusaival, a “Jaj, miért hagytál ilyen egyedül” felkiáltásában és a “Konzisztens vagyok, mint egy farakás” kijelentésében egyértelműen az időben első költő-elődöt idézi meg, addig az “Üresség vagy űr?”, valamint a “Horgon, önmagam nehezekeül, / nagy halra várok. [...]” sorokban nyilvánvaló módon Pilinszky “szólal meg”. S ez a Pilinszky a *Körül-belül* című Petri-szövegben immár a hangzás szintjén, a *Senkiföldjéből* jól ismert, az emlékezés, a keresés, a név, az identitás, s nem utolsósorban a *semmi* és a *minden* témáját metaforizáló -em- / -me- hangkapcsolatok⁵⁹⁷ sokszoros ismétlődése révén tér vissza a szonett két quartinájában az *emelet*, *emlékezni*, *emelet*, *mindent*, *elértem*, *végemet*, *nem*, *minden*, *eszemet* szavakban. (Jellegzetes, és poétikai aspektusból aligha motiválatlan azonban, hogy a szonett két záró versszakában ez a hangkapcsolat-ismétlődés teljességgel megszűnik, mintegy ezen a

⁵⁹⁶ OSZTROLUCZKY Sarolta, „Veszem a szót...” *A keletkező szó poétikája József Attila költészetében*, Budapest, Ráció, 2014.

⁵⁹⁷ Vö. HORVÁTH Kornélia, *Szem, csillag, éjszaka. (Pilinszky János: Senkiföldjén) = Uő, Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova, 1999, 47–76.

nyelvi szinten is demonstrálva a szándékolt szakítást a vers első felében megidézett szerzővel és írásmódjával). S ugyancsak ebben a kötetben olvasható a híres *Hogy elérjek a napsütötte sávig...* költemény, melyet a szakirodalom is előszeretettel idéz és elemez, s amelynek témája mélységesen egzisztenciál-ontológiai: az egész versbéli narratíva egy alászállás (pokol) – bűnbeesés – felemelkedés (megváltás, újjászületés) – parabolaként olvasható, a hagyományokhoz híven az “elbukás” történetének részletes és fokozatos elbeszélésével és a sok lépcsőn való felemelkedés (a vers szavával: “mínusz-emeleteken”), a napfénybe jutás áhításának és majdnem–bekövetkeztének patetikus leírásáig. (Petrire jellemző módon, de ezúttal a megnyilatkozás–téma változásával tökéletes összhangban a versritmus is teljességgel szabályossá és hangzóvá válik, s a korábbi narratív szabadvers-formával szemben itt még a rímelés is a XIX. századi költészet “klasszikus” megoldásait realizálja. S talán némiképp Kosztolányi virtuóz rímelési gyakorlatára is “hajaz” a költemény felfelé törekvést és eljutást demonstráló utolsó 8 sorában: “[...] és botorkáltam el a lépcsőn. / Hogy elérjek a napsütötte sávig, / hol drapp ruhám, fehér ingem világít, / csorba lépcsőkön föl a tisztaságig, / oda, hol szél zúg, fehér tajték sistereg, / komoran feloldoz, közömbösen fenyeget, / émelygés lépcsői, fogyni nem akaró mínusz-emeletek, / nyári hajnal, kilencszázhatvanegy.” Ez a Petri-vers a közvetlen megnyilatkozás-témája ellenére (szerelmi aktus egy szinte hajléktalan, öregedő, alkoholista kvázi-prostituálttal) – amely egyébként éppen hogy azt az archaikus alapokon nyugvó középkori irodalmi hagyományt idézi meg, amelyet Rabelais vagy Boccaccio nevével és műveivel azonosíthatnánk – nagyon is Pilinszky világ-, szerelem- és költészet-felfogásával rokonítható. (Hogy Pilinszky számára a versírás az Istenhez való közel kerülés, a vele való találkozás lehetőségét jelenti, azt a költő a naplóiban többször kifejti; szerelmi költészete pedig igencsak “beilleszthető” ebbe világ-, illetve létszemléletbe,⁵⁹⁸ éppen a szerző erős középkori (Szent Bernát, Avilai Szent Teréz) és legújabb kori (l. Simone Weil) misztikus kötődésével magyarázhatóan.

Ugyanebben a *Valami ismeretlen* elnevezésű Petri-kötetben a *Valamit valamiért* és a kötetzáró *Passz* befejezése újfent József Attilát idézi: az előbbi a “[...] hiszen a / lira – végső soron – minden, csak nem logika” kitételrel a “Kertemben nyílik a leveles dohány, / a lira: logika, de nem tudomány” híres fordulatát evokálja és utasítja el (látszólag!), míg az utóbbi a *Talán eltűnök hirtelen...*-t szólaltatja meg szinte a teljes elfogadás modalitásával (“majd úgyis eltűnünk a sűrű semmiben.”). S végül részint József Attilát, de talán még inkább Pilinszkyt artikulálja a kötet utolsó előtti darabjának, a mottóban már citált *Sáráról, talán utoljára* című versnek az utolsó két sora: “Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem. / Tepsi? Öntapadó por? Önfegyelem?”

Az áttekintés lezárásaként feltűnőnek minősíthető, hogy Petri két utolsó verseskönyvében mindkét vizsgált előd-szerző poétikai jelenléte visszaszorul: az 1993-as *Sárban* egyedül az *Adjátok meg az adott pillanatot* utolsó előtti versszakában idéződik meg József Attila *Nyárjának* egyik híres sora ekképpen: “Ezüstös fejszemosolygás játszik a nyárfa levelén.” A *Petri György Munkái I*-ben külön ciklusként feltüntetett *Vagyok, mit érdekelne?* verscsoport – amelybe számos, a korábbi egy-két kötetben már megjelent verset is beválogattak Réz Pálék, s nem rendeltek évszámot a ciklushoz –⁵⁹⁹ a cikluscím evidens József

⁵⁹⁸ Erről és Pilinszky szerelmi költészetéről a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen készülöben van egy PhD-disszertáció Varró Annamária doktoranda tollából. A szerző az elmúlt években több tanulmányt is megjelentetett ebben a témában, vö. VARRÓ Annamária, *Metafora–metafizika–mitológia: a költői nyelv működése Pilinszky János A szerelem sivataga című versében*, In “Az ideál mindazonáltal megőrződik”. *Tanulmányok Bécsey Ágnes tiszteletére*, szerk. HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Budapest, Gondolat, 2013, 327–338.; VARRÓ Annamária, „A néma tenger arcomba világít”. *Pilinszky János „arc-kép-verseiről”*, In *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, VARRÓ Annamária, ZSUPPÁN Klaudia, Budapest, Gondolat, 2014, 167–176.

⁵⁹⁹ *Vagyok, mit érdekelne* = *Petri György Munkái I. Összegyűjtött versek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2003, 345–374.

Attila-i indíttatása mellett csupán a *Ringató* “holott – holott”-jának jellegzetes szerkezetét eleveníti föl a *Csak a Mari maradt* című költeményben (“holott pimasz harkály, holott ázott veréb”). Végül az utolsó, az 1999-es *Amíg lehet* kötet jóval inkább Kosztolányit, a klasszikus XIX. századi szerzőket, köztük is elsősorban Madáchot és persze, mint mindig, Aranyt, valamint Shakespeare-t “juttatja szóhoz”, s mellettük elenyésző Pilinszky vagy József Attila lírai fordulatainak jelenléte. Előbbi közvetve a *Slágerben* hallható vissza, “a megvénülés sivataga vár” kifejezésben (l. Pilinszky: *A szerelem sivataga*), illetve a félelem és a feladat témájában (l. ismét a *Senkiföldjént*) az *És persze dolgozom*ban (“Közben fél is, amolyan / fedett félelem ez, elfedik / feladatuk, közeli célok, mert az ember / tervező állat.”); utóbbi a “holott-holott” újbóli megjátszásában (“holott élek / holott halok / halott élő / élő halott” – *Halálomba belebotlok*), továbbá a kötet utolsó előtti versében, a *Best before end*ben a *Reménytelenül* újabb evokálásában (“No dehát jöjj / és nézz szét / szobámban könnyed / pillantással [...]”), illetve a kötetzáró *Már reggel vanban* a *Csak az olvassa versemet...* kezdősorának átírásában (“Én csak írjam versemet”).

A Petri-életmű áttekintése után összességében elmondható, hogy a József Attila- és Pilinszky-motívumok szerepe az első két kötetben kétségtelenül jelentős, s ezek a kapcsolódások, szöveg-utalások, poétikai szó-motívumok meglepő módon az igencsak radikalizálódó beszédmódú *Örökhétfő*ből sem tűnnek el. Az ezt követő kötetekben kisebb a szerepük, vagy éppen jelentős mértékben visszaszorulnak, azonban az 1990-es *Valami ismeretlenben* legalább olyan hangoltság- és versszervező erőként térnek vissza, mint az első kötetekben. Végül az életmű utolsó szakaszában újabb visszaszorulást tapasztalhatunk, különösen a Pilinszky-líra vonatkozásában.

Ha most megpróbálunk “mögétekinteni” e változó intenzitású, de többé-kevésbé folytonosan jelenlévő kettős hatás-mechanizmusnak Petri esetében, különös tekintettel a Pilinszkyvel való poétikai kapcsolatára, érdemes megfontolni Szitár Katalin a *Dolgok – jelen – jelenlét. Az írás az Apokrifben* című tanulmányának⁶⁰⁰ azon megállapítását, miszerint Pilinszkynél “a műalkotás létrehozása végső soron gondolkodásforma. Ám nem filozófia, hanem a megértés olyan módozata, melynek tulajdon organonja, a nyelv a forrása. Pilinszky írásmódja a *jel elsőbbségére* alapozódik, abban az értelemben, hogy a szó (a hangalak) lényegében megelőzi – és megelőlegezi – a jelentést.”⁶⁰¹ Mit is jelent ki ez a két mondat? Azt, hogy Pilinszkynél nem a jelentés irányítja a versszöveg létrejöttét. Ne feledjük, még a ’80-as években is érték a költőt olyan kritikák, hogy lírája túlságosan elkötelezett a vallás (azaz egy meghatározott, lezártként felfogott értelemvilág) irányában, viszont nem hajlandó nyitni egy másik jelentésvilág, az adott kor (a ’60-as, ’70-es évek) társadalmi kérdéseire, illetve hogy vallásos világlátása és tematikája elavult és anakronisztikus. Amennyiben a Pilinszky-recepiótörténet e meghatározó pontjai felől olvassuk újra Szitár Katalin gondolatát, ráébredhetünk állításának újszerűségére, s talán merészségére is, amely nem mond kevesebbet, mint hogy Pilinszky költészete nem elsősorban jelentésekből, jelentésvilágokból, hanem sokkal inkább hangokból, hangalakzatokból, szóalakokból, azaz végső soron hangzástmetaforákból építkezik. Hozzátehetjük: ezt a költő naplókban és interjúkban megfogalmazott megjegyzései is megerősítik.

Amennyiben elfogadjuk – márpedig saját kutatásaim szerint is úgy vélem, el kell fogadnunk – ezt az állítást, ez azt is jelenti, hogy Pilinszky a költői jelnyelvhez és a hangzáshoz való viszonyában is tökéletesen “beilleszthető” a József Attila és Petri fémjelezte XX. századi magyar lírai vonulatba: e két utóbb említett szerzőnek a vers- és szóhangzásra orientáltságot aligha vonhatnánk ma kétségbe. Másfelől úgy gondolom, József Attila és Petri

⁶⁰⁰ SZITÁR Katalin, *Dolgok – jelen – jelenlét. Az írás az Apokrifben* = *Apokrif. A 12 legszebb magyar vers 2.*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2008, 106–116.

⁶⁰¹ *Uo.*, 106.

kapcsán is érvényesnek mondható az, amit Pilinszky “a teremtés realitásaként”⁶⁰² nevez meg és ekképpen értelmez. Szitár meglátása szerint a teremtő képzelet “a költészetet nem fikcióteremtésként (képzeletbeli világteremtésként) határozza meg, hanem épp ellenkezőleg: mint a teremtett világ realitásának hozzáférhetővé tételét.”⁶⁰³ S itt emlékezhethetünk József Attila észrevételére a művészi világ kapcsán: noha az képzeletbeli, alkotói és résztvevői között mégis a valóságnak megfelelő viszonyok uralkodnak. Vagyis a ló a mesében táltos és repülni tud, de ugyanazon vonásokkal bír, mint az életbeli ló, csak éppen a mesebeli viszonyokhoz igazítva: a mesék lova nem zabot, hanem parazsat eszik (de eszik!), nem vas-, hanem gyémántpatkót visel (de patkóra ugyanúgy szüksége van, mint bármely közönséges lónak).⁶⁰⁴

S a Szitár-idézet így folytatódik: “Mit nevez Pilinszky reálisnak? Azt, amit személyes reális egzisztenciális részvételünk útján tapasztalunk meg – szemben azzal, amihez az ismeret elvontsága vezet el.”⁶⁰⁵ A személyes reális egzisztenciális részvételt és tapasztalatot mint a lírai alkotás és megértés megkerülhetetlen, egyedüli lehetőségének felismerését a másik két költőnél fölösleges is hangsúlyoznunk. S bár József Attilánál és Petrinél ez az egzisztenciális, személyes részvétel rendszerint hétköznapi, köznyelvi, sokszor az élőbeszédet imitáló módon szólal meg, míg Pilinszkynél néha eltávolítottabb, biblikus, máskor – s ez a domináns – lecsupaszított, szikár, már-már dadogó, szándékoltan “életképtelenné” tett nyelven jut hanghoz, azért a személyesség ugyanúgy Pilinszky versnyelvének jellemzője, mint a másik két alkotóé. Pilinszky hermetizmusa úgy eltávolított, hogy közben a lírai beszélő a legteljesebb mértékben kiteszi magát a versbeli egzisztenciális események súlyának. Gondoljunk csak az *Apokrif* eme négy sorára: “Látja Isten, hogy állok a napon. / Látja árnyamat a kerítésen. / Lélegzet nélkül látja állani / árnyékomat a levegőtlen présben.” Hogyne lenne itt személyesség? Minél erőteljesebb a grammatikai-szintaktikai elszemélytelenítés, az *én* nyelvtani tárgyá tétele, annál erőteljesebb a perszonális versmegszólalás. Mindössze arról van szó, hogy nem a lírai beszélő “személyessége” (s persze végképp nem a költő biográfiai énje) nyilatkozik itt meg, hanem valamilyen, a megszólalás többszörös eltávolítottóságán és univerzálissá tételén keresztül megnyilvánuló – új? – személyesség. (Hiszen az idézett verssorok is világossá teszik, hogy itt nem Pilinszkyről magáról, mégcsak nem is a versbeli beszélő szenvedéséről, hanem valami általános, univerzális kinnról és léthelyzetről van szó – amit aztán a vers zárata az egyes számból a többes számba váltással, s ez utóbbi végérvényes kiterjesztésével eléggé világossá is tesz).⁶⁰⁶

⁶⁰² Vö. PILINSZKY János, *A „teremtő képzelet” sora korunkban* = PILINSZKY János, *Összegyűjtött versei*, szerk. JELENITS István, Budapest, Szépirodalmi, 1987, 75–76.

⁶⁰³ SZITÁR, i. m., 107.

⁶⁰⁴ Vö. „A táltosparipa parazsat abrakol. Ez olyan tényállás, amelynek semmiféle valóságos tény a megfelelője nem lehet. A mű egész. Az egész pedig az, ami meghatározza a részeket. [...] az állításból, hogy az a táltos paripa parazsat uzsonnázik, művészileg szükségszerűen egész, önmagában lezárt világ keletkezik – világ, amelynek minden pontja archimédeszi pont. Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – e nem valóságos tények összefüggése valóságos és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek. Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön.” JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus (Művészetbölcseleti alapelemek)* = Uő, *Költészet és nemzet*, Budapest, Bethlen Gábor könyvkiadó, 1989, 40–41.

⁶⁰⁵ SZITÁR, i. m., 107

⁶⁰⁶ Lásd az *Apokrif* zárlatát:

Akkorra én már mint kő vagyok;
halott redő ezer rovátka rajza,
egy jó tenyérynai törmelék
akkorra már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,
csorog alá, csorog az üres árok.

Pilinszky a költészetében sosem „külső tanúságtevő”, hanem a versbeli események személyes résztvevője és elszenvedője. Mi több, Pilinszky ezt a részvételt nemcsak elengedhetetlennek tartja, hanem a halál, a meghalás kockázatát, ugyanakkor ezen keresztül a költészet, az új lírai alkotás megszületésnek zálogát látja benne: „„A költő »menet közben« valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. »Amíg a mag meg nem hal...« Furcsa módon enélkül az átmeneti kudarc nélkül – amit írás közben az ember mindig véglegesnek érez – nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek.”⁶⁰⁷

Ez a részvétel a vers egzisztenciális világában, az ennek való kitettség, s az ebből eredő „személytelen személyesség” pedig tagadhatatlan vonása úgy József Attila lírájának, mint Petri ironikus költészetének is – mégha teljesen eltérő beszédmodalitásban kap is hangot. Előbbi kapcsán csak az *Íme hát megelitem hazámat...* kezdetű utolsó vers híres befejező szakaszát idézném: „Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél.” Petritől pedig talán az egyik leginkább ide illő példát az 1993-as *Sár* kötet *Göröngy* című költeménye középső versszakának második felének szövegében találhatjuk meg: “([...] Pedig az egész, amit csinálok, / nem valami jajde személyes. / Ellenkezőleg: a legszemélytelenebb, / legmindközösebb, / mint az emésztés, / mint az endokrin funkciók. / Csak úgy látszik, ezt olyan zseni / tudomásul venni. Bár tudnám: miért?)”

Továbbá Petri, akit a kritika szinte egyöntetűen épp azért helyez a posztmodern határkűszöbén innen, mert lírájának személyessége nagyon is markáns és jól felismerhető – itt a kritika néha talán hajlamos összekeverni a versbeszéd meglepően világos azonosíthatóságát a versbeli megszólalás intim, hétköznapi vagy közvetlen hangvételével (ahogy ez a magyar irodalomértelmezés és -történetírás folyamán néha korábban is megtörtént, például Petőfi, majd később épp József Attila esetében) – a *Nomen est omen. A líra általános elmélete* című⁶⁰⁸ rövid, bár elméletileg annál világosabb cikkében fejti ki a líra egyszerűen személyes és univerzális (!) aspektusát: „a költő vagy az univerzumhoz fordul, vagy magában motyog hónapos szobájában”, de semmiképp sem képzelhető el, hogy megszólalását párbeszéddel, azaz egy másik szereplő viszontválaszával fogadják, mint egy regényben).⁶⁰⁹ Innen nézve pedig elmondható, hogy mindhárom tárgyalt költő esetében a perszonális lírai-versnyelvi megszólalásmód és a versbeli történetekben egzisztenciál-ontológiai szempontból értett személyes részvétel minden esetben általános, univerzális módon értelmezendő, s hogy ennek a kettősségnek (személyes-univerzális, egyéni-eltávolított stb.) érzékeny összjátékára, egyszerismind folytonos hangsúlyozására mindhárom szerző kiemelt „figyelmet” fordít.

A személyesség meghatározó jegye a József Attila-i lírai beszédmódnak is. Ugyanakkor itt is egy világosan eltávolított személyességről beszélhetünk csak, melynek karakterét először talán Németh G. Bélának az önmegszólító és az időszembesítő verstípust tárgyaló tanulmányai tárták fel. S különös, hogy a sokáig az egyik – noha nem lírai, hanem a

(PILINSZKY János. *Apokrif*)

⁶⁰⁷ PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából*, (1971) = Uő, *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 639. Ennek az egzisztenciális elköteleződésnek, jobban mondva „kitettségnek” Pilinszkynél részben mások a fő motívumai, mint József Attilánál vagy Petrinél. Pilinszky esetében megkerülhetetlen tematikus és egzisztenciális témát jelent a bűn és a hit kérdése, amely lírájának a világirodalmi szöveghagyományhoz való viszonyában is világosan megmutatkozik. Erről lásd: SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság: a Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Budapest, Akadémiai, 2006.

⁶⁰⁸ PETRI György, *Nomen est omen, A líra általános elmélete* = PETRI GYÖRGY MUNKÁI IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Budapest, Magvető, 2007, 227–236.

⁶⁰⁹ „Az univerzálé-kritérium talán még élesebben különíti el a lírai költészetet az összes többi műfajtól, mint a nyelvi preformáltság. Egy regény vagy egy dráma nem szólhat a szerelemről vagy a halálról, csak X. Y. szerelméről, vagy X. úr és Y. asszony viszonyáról.” Uo., 235.

pszichoanalitikus kezelés folyamán keletkezett, így a lehető „legszemélyesebbnek” vélt József Attila-szövegről, a *Szabad ötletek jegyzékéről* – éppen Petri írta a következőket: „A magam praxisából tudom, hogy volt szöveg, amely szürrealista automatikus írásnak indult, és aztán menetközben jöttem rá, hogy amit írok, voltaképpen vers. Azzal sem érthetek egyet, hogy a *Szabad ötletek* egyáltalán nem tartalmaznak irodalomtörténetileg fontos információkat József Attiláról. Engem az is meglepett, hogy ezekben a szabad asszociációkban milyen hihetetlen mennyiségű panelszöveg van: népdaltöredék, reklámszövegek. Talán azért is érdekes nekem, mert ébredéskor nagyjából hasonló belső beszéd zajlik le bennem. Szójátékok, nyelvi sablonok, törmelékek követik egymást. Továbbá azt tapasztaltam, hogy az emberek tudatalattija eléggé hasonlít egymáshoz. Furcsa módon tehát ez a nagyon privátnak szánt szöveg nem igazán személyes.”⁶¹⁰

Úgy vélem, a költői és poétikai *figyelem* kérdése a három vizsgált szerzőnél szorosan összefügg a *személyesség* fent tárgyalt problémájával és természetesen a költői alkotás, a versírás teoretikus és „gyakorlati” kérdésével. Petri erről így nyilatkozik: „Amennyire rajtam múlik, én igyekszem mindent megfigyelni, mert részben ebből dolgozom.”⁶¹¹ Pilinszky pedig ekként: „Bármire is emlékszem vissza az életemben, minden emlékemet túlexponálja az éber, már-már személtelen figyelem. Aki magának él, nem így figyel.”⁶¹²

A dolgok megfigyelése, az önmegfigyelés és az önfegyelem kérdése folyamatosan jelen van József Attila költésztében az 1925-26-os verseitől kezdődően (lásd például a *Téli éjszaka* kezdését: „Légy fegyelmezett!”) nemcsak a *Szabad ötletek jegyzékéig*, hanem az utolsó versekig is (gondoljunk csak a *Talán eltűnök hirtelen...* odafigyelés-értékű, a saját sorsra és a létre való odafigyelést reprezentáló *hallgatására*: „S most könnyezve hallgatom, / a száraz ágak mint zörögnek.”). Szitár Katalin *A rejtőző megmutatkozása* (Pilinszky János: Apokrif) című 2006-os tanulmányában⁶¹³ a *figyelő* embert az Apokrifben a csenddel, a hang hiányával és ezek után, elsőre talán paradox módon a *költői artikulációval* hozza kapcsolatba. Ennek könnyen megfeleltethető az idézett József Attila-versből a *zörgés* momentuma (*Talán eltűnök hirtelen...*), vagy a *Költőnk és Kora* első versszakának látványos és a versszövegben kiemelten, metanyelvi kommentárral reflektált alliterációs, azaz a hangzásbeli szerveződés felőli értelemképzés megindulása. S ha Petri hang- és – bár csekélyebb mértékű – betűartikulációs versnyelvi megoldásaira gondolunk – előbbire egyik példaként a *ha* hangkapcsolat versnyelvi figurációját hozhatjuk fel az *Erotikusban*, utóbbira a *Valamit valamiért* című vers befejezését, amelyhez a szerző a verscímmel részlegesen egybehangzó 1990-es *Valami ismeretlen* kötetben még egy kifejezetten erre vonatkozó lábjegyzettel is élt –⁶¹⁴ az effajta típusú – versnyelvi – figyelem az ő esetében is folyamatosan érvényesül.

⁶¹⁰ „Én nem az ellenzék bárdja voltam” = *Beszélgetések Petri Györggyel*, i. m., 73.

⁶¹¹ „Én nem az ellenzék bárdja voltam” = *Beszélgetések Petri Györggyel*, i. m., 71.

⁶¹² PILINSZKY János, *A mű születése* = *Uő: Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 39.

⁶¹³ SZITÁR Katalin, *A rejtőző megmutatkozása* (Pilinszky János: Apokrif) = *Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 2006, 300–354.

⁶¹⁴ „Első és egyben utolsó eset, hogy éltem a betű-enjambement újundok módszerével. Egyszer – de nem többször – kipróbálható és –andó, mint bármi, ami nem vét explicit módon a Tízparancsolat ellen. (A szerző).” *Petri György versei*, Budapest, Szépirodalmi, 39. Hozzátehetjük: ha esetleg az első is volt, nem az utolsó. Vö. az *Amíg lehet* kötet *Vakvilág* című versének – magában a versszövegben postscriptumként feltüntetett, s külön versszakként, illetve a “főszövegtől” még zárójellel is elválasztott – három befejező sorával (noha itt már nem pusztán betű-, hanem grammatikai szintű “rag-enjambement”-ről van szó):

(Ps. A szerző undorodik magától,
és ez sok mindenben meggátol-
ja.)

(*Vakvilág*)

A *figyelem* kérdése továbbá mindhárom vizsgált szerzőnél szorosan összefügg a *forma* problémájával. Pilinszky esetében aligha szükséges hangsúlyozni a formai letisztultság, a reduktivitás már-már „dadogássá” váló elgondolásának fontosságát. József Attilánál egy hasonló, igencsak átgondolt formai redukcióról beszélhetünk körülbelül az 1925-ös évektől kezdve: nem véletlen, hogy a költő ezután kezdődő időszakára több hazai kutató a „tisza költészet” terminust alkalmazza (a korszakban nagyjából azonos francia *poésie pure*, illetve az olasz *poesia pura* megfelelőjeként).⁶¹⁵ Petrit illetően pedig a *figyelem* poétikai fontossága a kezdetektől (a *Magyarázatok...* kötettől) meghatározónak mondható, ám ugyanígy a forma feltétlen szükségessége is: úgy tűnik, Petri szerint e kettő nélkül nincs vers, és persze költő sincs, vagyis nincs költői egzisztálás a létben. S miben is állhatna egy „versíró”, egy költő egzisztálása, ha nem a mindenkor megírt, megadott vers formájában. Gottfried Benn szavával: „Elszigetelt forma, önmagában való forma nem is létezik. A forma a művész léte, egzisztenciális megbízatása, célja.”⁶¹⁶

⁶¹⁵ József Attila „tisza költészete” kapcsán lásd például: TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás, 2005/4, 20–29; CSEKE András – TVERDOTA György, *A tisztaság könyve*, Budapest, Universitas, 2009; VERES András, *Ritmus és struktúra: Babits és József Attila poétikájának különbségeiről (József Attila Babits-bírálatára alapján)*, Literatura, 2009/2, 180–200; VERES András, *A kései korszak verstípusairól*, Magyar Tudomány, 2005/11, 1415–1430.

⁶¹⁶ BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, <http://www.holmi.org/1991/08/gottfried-benn-liraproblemak-kurdi-imre-forditasa> (letöltés ideje: 2016. 10. 16.)

16. Összegzés

A disszertáció és szerzője többretű feladatra vállalkozott. Elsődlegesen Petri György költészetének *nyelvi-poétikai* vizsgálatát, a *Petri-féle beszédmód és versnyelv* jellemző sajátosságait kívánta elemezni és értelmezni. Ezen eljárása során megkülönböztetett figyelemben részesítette a kritikai recepcióban „Petri-specifikus”-ként is minősíthető ismérveket, jelesül a *személyesség* jelenlétének és érvényesülésének a szakirodalomban gyakorta kiemelt problematikáját; a „hiba” alkotói problémává való előléptetését (ami nemcsak a szerző elméleti, illetve interjúbeli megnyilvánulásaiban, hanem verseiben is hangot kap) mint metapoétikai aktust és eljárást; az *irónia* és az *ironikus versbeszéd* működését, amelyet a kritikai recepció szorosan és joggal kapcsol össze a *költői személyesség* kérdésével. Részletesen tárgyalta Petri viszonyát a magyar és a világirodalmi szöveghagyományhoz, versszövegeinek gazdag intertextuális rétegzettségét és előfeltételezettségét. Foglalkozott egyebek között a műfajiság kérdéseivel is, különös tekintettel a *Magyarázatok M. számára* című első Petri-kötet világ- és magyar irodalmi műfaji kontextusára (Dante *Vita Nuova*-ja, valamint Szabó Lőrinc *Vers és valósága* felől közelítve a kötethez). Egy tanulmány erejéig kitért a Petri-líra azon egzisztenciális, s véleményünk szerint ha kifordítva, ironikusan is, de rejtetten ontológiai elköteleződést mutató vetületére, ami Petrinek elsősorban a József Attila-i és a Pilinszky-költéssel tartott mély kapcsolatában fedezhető fel, s amit talán a Petri által a különböző interjúkban gyakorta hangoztatott önértékelés – miszerint ő „konzervatív”, „tradicionális”, illetve időnként „vaskalapos” módon gondolkodó költő – egyik meghatározó elemének ítéltünk. Végül a dolgozat szemléletének és módszertanának elhagyhatatlan és megalapozó pillérét képezi a szorosabb értelemben vett *verstani kutatás és interpretáció*, amely egyfelől a versforma/műfajforma problematikáját igyekezett körüljárni Petri szonettjei kapcsán (a *Valami ismeretlen* kötet ezen darabjainak tanulmányozása, valamint Petri szonettjeinek a „petrarcai-ként” számon tartott világirodalmi tradíció, kitüntetetten Dante, Petrarca és Baudelaire hasonló műfajformájú alkotásai felőli rövid összehasonlító vizsgálata révén), másfelől szinte minden elemzésében meghatározó súlyt helyezett a szakirodalomban Petri vonatkozásában talán a legkevésbé vizsgált *vershangzás*, vagyis a *versritmus*, a *rímek*, az *artikulációs metaforák* (*hangcsoport*–*ismétlődések*) és főként *metrum* és *versritmus* kölcsönviszonylatának, illetve a *ritmus konkrét megnyilvánulásainak* és ezek *értelmezhetőségének kérdéseire*, amelyek meglátásunk szerint Petri költészetében legalább olyan kitüntetett „helyet kapnak”, mint az *irónia* vagy a *személyesség* elementárisnak ható megnyilvánulása.

Ezeket a jellegzetes, Petrire nagyon is jellemző esztétikai, nyelvi és poétikai sajátosságokat a dolgozat egyfelől szoros szöveginterpretációkon keresztül kívánta felmutatni. A szöveginterpretáció hermeneutikai problémája azonban önmagában is igényli újabb perspektívák bevonását a Petri-korpusz elemzésébe. Nem utolsó sorban megköveteli annak a szemléletmódnak és módszertani közelítésnek a reflektálását a disszerens részéről, amely a dolgozatban kifejtett vers-, versciklus- és verskötet-értelmezések alapját képezi. S noha bízom abban, hogy maguk az egyes szövegelemzések minden alkalommal feltárják teoretikus és metodológiai alapjaikat (mind a főszövegben, mind pedig a lábjegyzetek révén), szükségesnek láttam a magam líra- és verselméleti viszonyulásmódját három külön fejezetben – amelyeket a dolgozatban *Exkursusok*ként szerepeltetek – előadni és argumentálni.

Az *Exkursusok* közül az első – *Magyar költők ritmus, hangzás és értelem összefüggéséről* (*Csokonaitól Petriig*) – rögtön megnyitja azt a kikerülhetetlen magyar irodalomtörténeti távlatot, amelybe Petri költészete feltétel nélkül belehelyezendő. Ugy vélem, a disszertáció újszerűnek ítéltető közelítésmódja egyfelől éppen a „zeneiség” – ezzel

kapcsolatban lásd Várady Szabolcs írását –,⁶¹⁷ a versdallam és a versritmus kiemelt szerepében ragadható meg. Eme közelítésmód azért lehet legalábbis részlegesen újszerű, mert Petri lírájának hangzósságát, rímelését, verstani technikáját és megoldásait a szakirodalom eddig igen kevésbé vizsgálta (eltekintve a hivatkozott Várady Szabolcs-tanulmánytól). Az *I. Exkürzus* ugyanakkor arról is bizonyosságot kíván adni, hogy a XVIII. század végétől a magyar költők sora számára a hangzás, a dallam, az értelem és a vers összefüggése olyannyira fontosnak bizonyult, hogy erről nemcsak feljegyzéseket készítettek, de elméleti igényű szövegeket is írtak, s ezeket publikálták is. Innen nézve a hangzóssági-zenei-verstani aspektus involválja, sőt létrehívja a verselmélet-történeti megközelítést.

S ez a belátás képezi a *II. Exkürzus (A ritmus XX. századi elméleteiről)* alapját is. Számos magyar és külföldi (angol, orosz, olasz, spanyol és francia nyelvű) verstani munka, illetve verselméleti írás két és fél évtizedes tanulmányozása nyomán jutottam arra a következtetésre, hogy az ún. „verstani megközelítés”, azaz az egyes nemzeti nyelveken megszólaló versek ritmikái „analízise” interpretációs szemponttól rendkívül eltérő alapokon működhet, s ennek megfelelően igencsak különböző értelmezési eredményeket hozhat. S itt nyilvánvalóan az egyes nyelvek eltérő hangtani szerkezetéből, vagy az adott nyelv irodalmának ritmikái tradíciójából, illetve konvencióiból fakadó különbségekre gondolok. Másfelől úgy vélem, *a ritmus mint alapvető és megkerülhetetlen* – lásd a sorképzés elengedhetetlen mozzanatát (Tinyanov, Kecskés stb.) – *versképző tényező*, valamilyen módon részt kell, hogy vegyen a versszöveg értelemképzésében, vagyis a fentebbi, a nemzeti nyelvek eltérő hangzás- és ritmusrendszerének ismeretében is *interpretációs tényezőként* ismerendő fel. Ezért éreztem szükségesnek feltérképezni azokat a XX. századi nemzetközi ritmuselméleteket (elsősorban Ju. Tinyanov, I. A. Richards, H. Meschonnic és É. Benveniste munkáit), amelyek *a ritmust nem mint alapvetően aszemantikus*, tehát a szó- és mondatjelentéshez „közzel nem bíró” jelenséget elemzik (ahogyan azt például a XX. századi strukturalista közelítésmód retorikaitörténetileg Quintilianus és Cicero, majd a XIX. századi Fontanier, végül a XX. századi nagyhatású liége-i η-csoport munkásságára támaszkodva teszi), hanem annak valamilyen módon szemantika-létesítő funkciót tulajdonítanak. Talán elégséges itt Meschonnic híres kijelentésére utalnom: „Un rythme est un sens.”⁶¹⁸ Valamint itt hozhatom szóba ama saját „felfedezésem”, amely egyszerűen így formalizálható: ahol a versritmusban „törés” vagy eltérés tapasztalható, ott rendszerint történik valamilyen megbicsaklás, „kitérés” a versszöveg „értelmeként” értett szemantikában is. S természetesen ez elsősorban és különösen érvényes a metrikailag szorosan rendezett versekre, hiszen minél feszesebb a metrikai struktúra, annál feltűnőbbek a tőle tapasztalható egyes eltérések. Ezt a tapasztalatomat már a PhD-disszertációm (2000) verselemzéseim során is alkalmaztam,⁶¹⁹ de elméletileg konzekvensen a 2006-os *A versről* című könyvemben, annak is *A versértelmezés ritmikái aspektusáról* című fejezetében bontottam ki.⁶²⁰ S hozzátehetem: ezen elgondolásomat a jelen akadémiai disszertáció minden egyes Petri-elemzésénél tudtam alkalmazni és működtetni. Ezért talán megkockáztatható az az állítás, hogy a disszertáció mind magyar, mind pedig nemzetközi irodalomtudományi vonatkozásban újfajta ritmusértelmezést alkalmaz és kamatoztat – s ennek nemzetközi elméleti és tudománytörténeti alapjait veszi számba a *II. Exkürzusban*.

⁶¹⁷ Vö. VÁRADY Szabolcs, *Zene és zenétlenség Petri György költészetében* = Az Örökhétfőtől A napsütötte sávig. *Tanulmányok Petri György költészetéről*, Budapest, Krónika Nova, 2004, 8-18.

⁶¹⁸ MESCHONNIC, Henri, Paris, Gallimard, 1970, 73-74.

⁶¹⁹ Vö. HORVÁTH Kornélia, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Budapest, Krónika Nova, 2000.

⁶²⁰ Vö. HORVÁTH Kornélia, *A versértelmezés ritmikái aspektusáról* = Uő, *A versről*, Budapest, Kijarat, 2006, 11-45. (Ez a könyvem képezte a 2009-ben lezajlott habilitációm tudományos anyagát.)

Úgy vélem, minden líraértelmező tudományos monográfia számára megkerülhetetlen feladatot jelent a *lírai én* vagy *beszélő* (*hang, self* stb.) problémájával való számvetés, illetve a kérdésre való válaszadás lehetőségének és mibenlétének mérlegelése. Hozzátehető: Petri költészete kapcsán ez a kérdésfelvetés az általános teoretikus elvárásokon túl is különösen adekvátnak tűnik, tekintve a szerzőnek a recepcióban rendre hangsúlyozott erőteljes „személyességét”, amely minden versmegnyilatkozását jellemzi, s amelynek kapcsán a hazai szakirodalom szinte egyöntetűen – és jogosan – a(z) amúgy a magyar irodalmi viszonylatok között több ponton talán kétségesnek tűnő) posztmodern korszakküszöbön innen szituálja a szerzőt. Szükségesnek találtam, hogy ezt a kérdést a *III. Exkurzusban* a legmarkánsabbnak nevezhető külföldi (I. Jakobson, Faryno, Lotman, Hugo Friedrich, Käte Hamburger, Paul de Man) és magyar lírakutatók (Németh G. Béla, Bécsy Ágnes, Angyalosi Gergely, Kulcsár Szabó Ernő, Bókay Antal, Kulcsár-Szabó Zoltán) tudományos szövegei alapján részletesen elemezzem, s magam is törekedtem egy saját válasz megformálására, nem utolsósorban J. Hillis Miller, Paul Ricœur, Émile Benveniste és természetesen minden már említett (és nem említett) tudós gondolatai nyomán. Ennek a kutatásnak és válaszadási kísérletnek az eredménye olvasható a *III. Exkurzusban*, mely *A lírai beszélő kérdéséről* (*Én, hang, arc, szelf, szubjektum*) címet viseli. E fejezet konklúziója, bármennyire általános is legyen, igencsak vonatkoztathatónak látszik a Petri-költészet egészének igényére: „Amennyiben pedig a benveniste-i szubjektum nyelvi-temporális meghatározottságát »keresztüljuttatjuk« a szövegi transzformáción, a szó írásos transzfigurációján, azt láthatjuk, hogy a szövegbeli »én« aktuális, egyben »örök« jeleneként immár nem a megnyilatkozás eseményeként értett diszkurzus temporalitása, hanem az írásaktus jelene lép elő. Egybehangzóan Culler azon megállapításával, mely szerint az aposztrophé »időtlen jelene« valójában az »írás temporalitásaként« [...] válik értelmezhetővé.”⁶²¹ Mindezek nyomán megfogalmazható, hogy a lírai vers vizsgálata során legalábbis három én-formát vagy három „én”-ként ható formát avagy megjelenésmódot kell megkülönböztetnünk: elsőként azt az „én”-t, akiről – ha nem éppen „ő”-ként van megjelölve a szövegben – a vers „beszél”, vagyis aki a versbezd „tárgyát” jelenti. Talán némiképp elavult fogalomhasználattal őt nevezhetnénk „lírai hősnek”. A második az az „én” vagy lírai hang lehet, aki beszél a versben: ezt a „formációt” szoktuk a „lírai beszélő” (esetleg „lírai alany” vagy „lírai én” megjelölésekkel illetni). De talán egyfajta „én”-ként értelmezhetjük azt a típusú „személyességet” is, amely egy sajátos megszólalásként, *metafora- és szövegtképzési módként* artikulálódik a szerző szövegeiben, s amelynek következtében erős bizonyossággal fel tudunk ismerni egy Kosztolányi-, József Attila-, Pilinszky- vagy éppen Petri-féle költői-lírai megszólalás- és írásmódot.

A disszertáció Petri lírájának sajátos poétikai „arculatát” szoros szöveginterpretációkon keresztül mutatja be, amelyek (I. a ritmus, a hangkapcsolatok, a rímek vizsgálatát, illetve ezek szerves kapcsolódását az intertextuális szöveghelyekhez, a mitológiához, a beszédmódhoz, a műfajisághoz vagy a metaforaképzéshez) talán általánosságban is eredményezhetnek újszerű megoldásokat a versértelmezés terén. Az egyes verselemzések (a dolgozat az alábbi Petri-költeményeket elemzi és értelmezi részletesen: *Egy versküldemény mellé, Már reggel van, Egy őszi levélre, Erotikus, 4. bagatelle, Önarckép 1990*, valamint ritmikai és intertextuális szempontból részletes analízist nyújtja az 1990-es *Valami ismeretlen* kötet kilenc szonettjének) feltárják a Petri-féle versépítkezés (a szöveghagyományban való tájékozódás, intertextualitás, hangzósság, műfajiság, ironikus beszédmód, filozófiai megalapozottság stb.) precíz kidolgozottságát, átgondoltságát, mindenkor öreflexióját, de elsődlegesen mindezek elköteleződését a „klasszikus”, ha lehet mondani, „univerzális” versalkotási módok és „versgondolkodás” iránt. Mert Petri versei, bármennyire is rendhagyó hangvételű, „nonkomformista” költőről legyen szó – aki az adott politikai időszakban, a Kádár-

⁶²¹ CULLER, Jonathan, *Az aposztrophé, i.m.*, 383.

korszakban, mondhatni, egyfajta „esztétikai-poétikai bombaként” hatott (elég csak az *Örökhétfő* kötet cenzurális betiltására utalnunk) – az európai költészeti hagyomány klasszikus formái és versnyelvi elvárásait, illetve hagyományát tekinti követendőnek, s ezt érvényesíti tulajdon versalkotásmódjában.

Mindezek nyomán rendkívül fontosnak találtam Petri önértelmező nyilatkozatairól is írni, amely megszólalások részint a szerző esszéiben, egyéb prózai írásaiban, leginkább pedig interjúiban láttak napvilágot. Ezek az írások vagy nyilatkozatok általában igen rövidek, de minden esetben nagy rá- és éleslátásról tesznek bizonyosságot. Kiemelendő itt a kései *Nomen est omen*⁶²² című szövege, amely alcímében a líra sokat ígérő „általános elméletét” kínálja az olvasónak. S bármennyire is rövid az írás, Petri a líra három legmeghatározóbb aspektusát ragadja meg benne: 1. *A lírai „én” természetének* kérdését (meglepő összhangzásban az általam a *III. Exkursusban* fejtegetett lehetőségekkel), 2. *A líra „univerzálé”-orientáltságát*, amely alapvetően megkülönbözteti úgy az epikától, mint a drámától, s végül harmadikként (3.) *a nyelv elsődlegességét minden lírai szöveg kapcsán*. S habár ez utóbbi kitétel a nemzetközi irodalomtudomány nyelvi fordulata után született teoretikus írások felől nézve talán fölösleges ismétlésnek hat vagy hangzik, kiemelném *Petri meglátásának líraelméleti újszerűségét*. Petri ugyanis arra világít rá az általa hangoztatott „univerzálé-kritériummal” egyetemben, hogy a nyelv, pontosabban a „nyelvi megelőzöttség” *a lírában sokkal inkább, vagy jóval transzparensőbb módon érvényesül, mint az epikában vagy a drámában*, amelyek műfajai szinte mindig egy történet elmondásának igényével lépnek fel (akkor is, ha ez a történet „csökevényes” vagy éppen „nulla-fokú”). A lírai versnek a történetképzés nem kötelező feladata, ott a nyelv és persze a személyesség sokkal mélyebb, elementáris „regiszterei”, a ritmus, a zeneiség, a hangkapcsolatok lépnek működésbe. S ezek akkor is működnek, s befogadói jelentésképzési mechanizmusokat indíthatnak el, ha a vers adott esetben egy (mini)narratívát mond el.

Petri költészetfelfogása kapcsán még három aspektust emelnék ki mint irodalom-, illetve líraelméleti perspektívából nézve fontosat. Az első *a művészet ideológiaként való felfogásának elutasítása* Petri részéről. Ez azért tűnik kiemelő ténynek, mert ismerjük Petri liberális politikai elkötelezettségét, amelynek az adott korban megvolt az alapja. Mindazonáltal jól mutatja azt is, hogy Petri nem „keverte össze” politikai és líraelméleti nézeteit: személyes állásfoglalásaiban és megnyilvánulásaiban „politikus” volt – nem a szó mai, „profi” politikusi, hanem a társadalmi felelősségvállalás és elkötelezettség értelmében –, és néha lírájában is. Csak éppen világos különbséget tett a politika mint a biográfiai költő „hitvallása” vagy elköteleződése és mint a vers potenciális témája között. Megfogalmazása szerint nyilvánvaló, hogy a politika csak egy azon témák (lásd „univerzálé-kritériumok”, mint például szerelem, halál stb.) közül, amelyekről a vers szólhat. A másik, ezzel szoros összefüggésben lévő Petri-féle meglátás *a költészetnek mint elementáris emberi igénynek*, mint antropológiai szükségletnek a felismerése: „A költészetet nélkülözhetetlen luxusnak tartom. Nélkülözhetetlennek, mert folyvást tapasztalom, hogy minden siránkozás ellenére eleven igény van a költészet iránt. Luxusnak azért, mert nem tudnám megmondani, hogy milyen természetű az a szükséglet, amit a költők elégitenek ki.”⁶²³ S harmadikként Petrinek a költői forma iránti elköteleződését hangsúlyozom: *a forma iránti elkötelezettség* egyfelől a költészet *univerzális* karakterének felismeréséről tanúskodik, másfelől *egzisztenciális* horderejének – nem külsődleges megnyilatkozásokban vagy politikai állásfoglalásokban megmutatkozó, hanem –, „vállalásának” megnyilvánítójaként. Ez a „vállalás”, ha egyáltalán nevezhetjük így, azonban semmiképp nem valamiféle „társadalmi Messiás” értelemben artikulálható (Petritől minden messianisztikus gondolat meglehetősen távol áll mind

⁶²² PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről* = PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 227–236.

⁶²³ PETRI György *Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, i. m., 142.

személyét illetően /lásd a szerző esszéit/, mind pedig a versekből kiolvasható módon), hanem az „én”, aki „univerzalitása” folytán az általában vett „egyén” vagy inkább „személy” lehetőségének, felelősségének (lásd példaként a Sára-verseket) és kiszolgáltatottságának a példája, mindenkor jelenlevő kérdésként nyilvánul meg: éppen ebben áll Petri lírájának egyszerre személyes, egzisztenciális, s egyben univerzális „karaktere”. S meglátásom szerint ez szorosan összefügg Petrinek a forma fontosságáról tett megjegyzéseivel, amelyek természetesen nem egy „önértékű”, klasszikus szabályokat betartó, ha tetszik, „strukturalista forma” mellett érvelnek, hanem éppen a költészet univerzális karaktereként érzékelhető, a formát még a látszólagos „forma-nélküliségben” (l. szabavers) sem elhagyhatónak tekintő, hanem a szakmaiság egzisztenciális felelősség–vállalásának súlyát megnyilvánító versnyelvi és „versszövegi” megnyilatkozás követelményét értik alatta.

S ide kapcsolódik a dolgozatnak az *Amíg lehet* című kötetet elemző 3. fejezete is, amely éppen a magyar költészet történetében „klasszikusnak” mondható XIX. századi hagyományoknak minden korábbinál erőteljesebb érvényesülését konstatálja az utolsó Petri–kötet vizsgálata során. E lírai tradíció „megszólalása” furcsamód nem zárja ki és nem is érvényteleníti Petri megszokott ironikus, sem pedig „személyes – univerzális” lírai megszólalásmódját. E magyar költészettörténeti tradíció egyfelől ott rezonál a különféle szófordulatokban és –szerkezetekben (ahogyan Petrinél többé vagy kevésbé mindig így történt, még talán az *Örökhétfő* kötet verseiben is), másfelől különösképpen felerősödik a verseket néha artisztikusan (lásd a jelzett kötet két szonettjének tökéletes petrarcai kivitelezését), többnyire azonban csak a verszárlatokban, a ritmikailag, sőt metrikailag klasszifikáló költemény-befejezésekben, amelyek megsokasodnak az utolsó verseskötetben.

S végül a kompozíció, és azon belül a kötetszerkesztés kérdésére térve, ami Petrinek olyan tekintetben is igencsak sajátja volt, hogy tulajdon életművét a *reggel* témakörének reddíciós alakzatával „keretezte be” és belülről is többszörösen rendezte, a dolgozat 4. fejezete a versciklus és verskötet sajátos jelentésképzési potenciáljának feltérképezésére vállalkozik általában, külön tekintettel Petri életművének eme vonatkozására. Mint ismert, a magyar irodalomtudomány és –történetírás az utóbbi néhány évtizedben sokat foglalkozott a novellaciklus műfajértékű karakterének feltárásával (a teljesség igénye nélkül Szilágyi Zsófia, Mekis D. János, Eisemann Gögy és Finta Gábor ilyen tárgyú tanulmányai említhetők itt), a versciklus és verskötet általános, elméleti, történeti és műfajpoétikai jelentőségének kérdésköre azonban viszonylag csekély megvilágítást kapott (talán leginkább Szabó Lőrinc kötetei kapcsán, elsősorban Kabdebó Lóránt és Kulcsár–Szabó Zoltán írásaiban). A dolgozat eme fejezetében kifejtett gondolatmenet a költészet Culler–féle kettős, egyfelől aposztrophikus, másfelől narratív erejének meglátására támaszkodik kiindulópontként, s értelmezése szerint Culler ugyan a lírai költészet távolról sem szükségszerű jellemzőjének tekinti a narrativitást, s ebből következően a líra alapvető, „arculatadó” tendenciáját az aposztrophikus erővel azonosítja. Hozzátehetjük: mintegy „egyetértésben” Frye „kihallgatott beszéd” meghatározásával, vagy éppen Petri okfejtésével, amely szerint „A költő nyilvánvalóan nem egy komornyikhoz vagy lakájhoz beszél. Két eset lehetséges. Vagy az univerzumhoz folyamodik, vagy magányosan motyog hónapos szobájában. Vagyis egyedül van, csak úgy tesz, mintha beszélne valakihez. Ez a líra igen fontos aspektusa.”⁶²⁴ Mindezek mellett a fejezet kitér a líra „monologikusságára” vonatkozó bahtyini „tétel” differenciált interpretációjának szükségességére, rámutatva, hogy itt a Bahtyinnál eleve dialogikus természetű szó kétféle, eltérő – lírai és regényi – megjelenítéséről, ábrázolásmódjáról van szó.)

Ugyanakkor másodikként szükségképpen vetődik fel az aposztrophé által „irányított” műnem, a líra és a verses vs. prózai forma közötti kapcsolatra vonatkozó kérdés, tekintve azt

⁶²⁴ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elméletéről*, i. m., 234–236.

a tényt, hogy a lírainak mondott/tartott művek igen magas – nagy valószínűséggel 90 feletti – százalékban verses formában íródtak. (Sokkal jelentősebb az eltérés a „másik oldalról”, vagyis az epika, a narratíva felől: elegendő itt utalásként az eposz, a verses regény vagy az elbeszélő költemény műfaját említeni.) Versforma és líra kapcsolata olyannyira szoros, hogy a *vers* szó a laikus befogadói tudatban mindkét jelentést, avagy „besorolási kategóriát” egyszerre aktivizálja, vagyis a befogadó gyakran jahlamos egyenlőségjelet tenni a vers mint forma és a líra mint műnem, illetve sajátos beszédmegnyilvánulás között.

Gondolatmenetünk épp ezért tért ki Tinyanov viszonylag korai – az 1920-as években íródott, de csak 1965-ben megjelent – *A versnyelv problémája* című könyvére (mely egy részletében bő tizenöt évvel később magyar nyelven is napvilágot látott),⁶²⁵ annak is két igencsak megvilágító alapvetésére, melyek szerint a/ a verssor a versritmus, s ebből következően a verses forma alapvető egysége; b/ a verssor a „gondolatközlést”, azaz a „narratívát” hordozó, a szójelentésekből és az ezeket összefűző grammatikai-mondattani viszonyokon alapuló szintaxissal áll folytonos küzdelemben, s mi több, rendre maga alá is gyűri, s Tinyanov szavával „deformálja” azt. A tinyanovi okfejtés ezért amellett érvel, hogy a versritmus minden esetben fölébe kerekedik a szintaxisnak, tehát a szintaxis által hordozott potenciális narratívának is.

Amennyiben elfogadjuk ezt a tinyanovi meglátást, meg kell állapítanunk, hogy a narrativitás a versritmus felől nézve nem/sem lehet lényeges ismérve egy versszövegnek. Felteendő ugyanakkor az a kérdés: vajon a versritmus maga képes-e a „lerombolt” történet helyébe egy új, a ritmus által megképzett „narratívát” állítani? Számos vers, versciklus és verskötet elemzése nyomán arra a következtetésre jutottam, hogy az egyes „ritmustörések”, adott esetben anaklázisok vagy „ritmikailag „deviáns” verssorok önmagukban nem képesek történetalkotásra, annál inkább a versből esetlegesen kiolvasható (mini)narratíva kibillentésére. Másfelől azonban az olyan kötött versforma-szerkezetek, mint például a szonett, elsősorban inkább látszanak felkínálni a történetmondás lehetőségét. Az általam megvizsgált szonettek (elsősorban Dante, Petrarca, Shakespeare, Baudelaire és Petri e műfajformában írt verseiről van szó) azonban kevésbé erősítik meg ezt a feltevést: ha módot is nyújtanak egy minimális történet megalkotására, inkább csak az elképzelhető történet egy szegmensének, egy pillanatának rögzítőiként hatnak. A történetalkotás lehetősége itt egyértelműen az olvasó imaginárius potenciáljától függ, nem pedig a szövegben közöltekben rejlik vagy nyugszik.

A fejezet harmadik és legfontosabb kérdésfelvetése a narratívaképzés és a versciklus, illetve verseskötet sajátos műfaji-szerkezeti konstellációjának összefüggésére irányul. Eddigi okfejtésünk nyomán a lírai (vers)szöveg narratívaként való befogadása, olvashatósága másodlagos, sőt esetleges, azaz semmiképp sem törvényszerű. Ez az állítás ellenben megkérdőjelezhetőnek tűnhet egy olyan kompozicionális egység, mint amilyen a versciklus, illetve a verskötet. (Különösen a Szmirnov-féle novellaelmélettel való összevetésben, amely szerint a novella mint a történelmet, a rítust, az időt és a választás szabadságát tagadó műfaj, sosem képes valódi narratívát alkotni, hiszen mindig a választás lehetetlenségét, illetve annak illuzórikus voltát emeli ki. Ezzel szemben Szmirnov hangsúlyozza, hogy a novellaciklus mint kompozíciós forma – és egyedül ez – fel tudja oldani a novellának ezt az időt, a történelmet, a történetet és a választást illető negativitását.

E ponton vált érdekessé megvizsgálni néhány, a világ- és a magyar irodalomból kiragadott, ám prominens versciklust vagy verseskötetet. A fejezet itt más szerzők mellett Dante, Petrarca, balassi, Kisfaludy Sándor, Petőfi, Ady, Babits, Kosztolányi, majd Radnóti és

⁶²⁵ТЫНЯНОВ, Юрий, *Проблема стихотворного языка* = *Проблема стихотворного языка. Статьи*, Советский писатель, Москва, 1965.

TINYANOV, Jurij, *A versnyelv problémája* = Uő, *Az irodalmi tény*, ford. SOPRONI András, Gondolat, Budapest, 1981, 5–39.

Szabó Lőrinc, illetve Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János és Weöres Sándor köteteinek némelyikét veszi sorra, mint amely kompozícióban egy narratíva-teremtő igény kimutathatónak tűnik vagy tűnhet. Mégis arra a megoldásra kellett jutnunk, hogy ez a narratíva vagy egy külső, ugyanakkor a versszövegekben kevésbé árnyalt referenciára, a szerzői biográfiára utal (persze az egyes említett szerzőknél igen változó mértékben), ami rögtön el is távolítja ezt a potenciálisan – de mindig csak igen részlegesen – rekonstruálható narratívát maguktól a versszövegektől, vagy pedig egyáltalán nem is képződik meg, mert sokkal inkább újfajta költői megszólalásmódot kíván demonstrálni. A kettő egyensúlya irodalomtörténeti korszakonként változik, de minden említett versciklusra és –kötetre vonatkozóan elmondható: a narratívateremtés strukturális intenciója másodlagos, pontosabban sokkal inkább az egyéni költői habitusra és megszólalásmódra hívja fel a figyelmet.

Külön érdekes e tekintetben Petri eljárás módja, hiszen a versciklus- és kötetsszervezés az *Örökhétfő* cenzurális kudarcától kezdve nála végképp nem funkcionál önálló narratívaalkotó erőként. Jól megfigyelhető, hogy ettől fogva Petri kötetei aligha képeznek valamely „egységes” narratívát – talán az *Amíg lehet* kivételével, ám ott is legfeljebb a biográfiai „áthangoltság” és ismeretek miatt beszélhetünk egy sajátos idő- és halálélményről. Ugyanakkor feltűnő, hogy az *Örökhétfő*től kezdve a Petri-kötetek nem bomlanak versciklusokra (!), még a tematikus-életrajzi narratívában egyébként nagyon is értelmezhető utolsó kötetben sem. Vagyis Petri mintha visszalépne az első két kötetének egyes verseiben tapasztalható narratív tendenciától,⁶²⁶ s egyszersmind az ugyanezen kötetek ciklusos szerkezetéből kibontható narratív típusú lét- és költészetszemlélet érvényesítésétől, illetve attól a – tegyük hozzá, Petrinél csaknem az első kötettől kezdve megkérdőjelezett – gondolattól, hogy egy egységes narratívába foglalható világ- és énszemléleti mód még egyáltalán működtethető és hihető. A ciklusos/ciklikus szemlélettől és formaképzéstől való megválás tematikusan — Szmirmovval szólva — a választás lehetetlenségének és a történelem semmisségének tudatához vezet, s ez a fajta világnézeti „pesszimizmus” Petri költészetéről éppen az *Örökhétfő*től kezdve mondható el több-kevesebb jogosultsággal.

Mindezek után még ekét következtetést érdemes hangsúlyoznunk: 1. úgy tetszik, a versciklus, s még inkább a verskötet az egyedi költeményeket sajátos rendbe szerkesztve képes azokból egy nagyobb kompozicionális egységet, s ilyen értelemben talán nem is mindig egy történetet kirajzoló, mégis valamiféle „narratívát” alakítani. Ez a szerkesztési eljárás egyfelől megkönnyíti a (verses) lírai szöveg befogadásában módszertanilag néha kevésbé felkészült olvasók dolgát, hiszen az elsőre talán nehezen értelmezhető egyes szövegek, „szóképek” vagy rímek helyett egy többé-kevésbé kirajzolódó/kirajzolható történetet kínál fel nekik, amelyet az egyes versszövegek önmagukban nem mindig „biztosítanak”. Másfelől a versciklusba, s még inkább a kötetbe foglalás az egyes lírai verseket is egészen más értelmezői perspektívába helyezi, s – további – szimbolikus-metaforikus jelentések lehetőségét nyitja meg az olvasó előtt, mint mikor a befogadó kizárólag az egyes szöveggel szembesül. Mint láttuk, a reneszánsz és a romantika költői kiemelten számoltak a ciklus és kötet ilyenén értelmezői, s egyben történetképző erejével, hol jobban, hol kevésbé aknázva ki e kompozicionális formák hozta metanyelvi, autopoetikus lehetőségeit a költői szövegnek. S bizvást állítható, a XX. század második fele és a XXI. század magyar költői közül számosan – például Kányádi Sándor, Tóth Krisztina, Kovács András Ferenc, László Noémi, Lackfi János stb. – nagyon is tudatában vannak a ciklus- és kötetkompozíciónak e többé-kevésbé „egységes” értelemképző természetében megbújó lehetőséggel, másképpen szólva a sajátos lírai narratívateremtő természetével, s előszeretettel élnek is az ebben rejlő költői

⁶²⁶ Margócsy István például a narrativitást evidens módon feltételező „körülíró magyarázatban” vélte megragadni a Petri-szövegek közös attitűdjét Petri 1991-es *Összegyűjtött verseiről* írt tanulmányában. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek.* = Uő, *„Nagyon komoly játékok”,* Budapest, Pesti Szalon, 1996, (158–166), 160.

világmegismerési és –megismertetési potenciállal. 2. Mégis szinte általánosságban kijelenthető, hogy bár a versciklusnak és a verskötetnek a potenciális „versjelentést” átformáló ereje a nagyobb szerkezeti egységbe helyezés révén mindenkor biztosít a költeménynek egy tágabb, s ezért narratív jellegű értelmezői keretet, ámmezt a „keret” a – legalábbis a modern, XX. és XXI. századi költészetben – a legritkábban működik „valódi” történetként érthető narratívaként, inkább csak egy potenciális történet jellemző pontjainak, főként pedig az ehhez a lírai beszélő felől kapcsolódó impresszióknak, gondolatoknak, értelmezéseknek és magyarázatoknak a soraként válik érzékelhetővé a befogadó számára.

Bibliográfia

A magyar irodalmi posztmodernség, szerk. SZIRÁK Péter, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001.

A magyar irodalom története I-III, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Gondolat, Budapest, 2007.

A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára (TESz), I-IV, főszerk. BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest, 1967–1976.

A napsütötte sáv. Petri György emlékezete, szerk. LAKATOS Andor, Nap, Budapest, 2000.

„Az ideál mindazonáltal megőrződik”. *Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére*, szerk. HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Gondolat, Budapest, 2013.

Az irodalomtörténet esélye. Irodalomelméleti tanulmányok, szerk. VERES András, Gondolat, Budapest, 2004.

ALIGHIERI, Dante, *Vita Nuova*, introduzione di Giorgio PETROCCHI, commento di Marcello CICCUTO, Rizzoli, Milano, 1984.

ALIGHIERI, Dante, *Az Új Élet. Vita nuova* (kétnyelvű kiadás), ford. Baranyi Ferenc, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1996.

ALIGHIERI, Dante, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2016.

ANGYALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez*, *Literatura* 1997/2, 203–209.

ANGYALOSI Gergely, *A kocsma, télen = A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, szerk. LAKATOS Andor, Nap, Budapest, 2000, 264–267.

ANGYALOSI Gergely, *A testiség poétikája Petri György lírájában*, *Alföld*, 2001/5, 70–75.

ARANY János, *Valami az asszonánról* = Uő, *Összes Művei X. (Prózai Művek I.)*, szerk. KERESZTURY Dezső, Akadémiai, Budapest, 1962, 213–217.

ARANY János, *A magyar nemzeti vers-idomról* = Uő, *Összes Művei X. (Prózai Művek I.)*, szerk. KERESZTURY Dezső, Akadémiai, Budapest, 1962, 218–258.

ARISZTOTELESZ, *Metafizika*, ford., bev. HALASY-NAGY József, Lectum, Szeged, 2002.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regénynyelv előtörténetéhez* = Uő, *A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok)*, vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 219–256.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba = Uő, *A szó az életben és a költészetben*, Európa, Budapest, 1985, 5–54.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Beszédelméleti jegyzetek*, ford. OROSZ István = Uő, *A beszéd és a valóság*, Gondolat, Budapest, 1986, 515–547.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza = Uő, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Gond, Budapest, 2007, 107–343.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A beszéd műfajai*, ford. KÖNCZÖL Csaba = Uő, *A beszéd és a valóság*, Gondolat, Budapest, 1986, 357–418.

BAKHTIN 120. *After Cognition: Word, Act and Culture as Event of Being. International Conference in Honor of the 120th Anniversary of Mikhail Bakhtin's Birth.* / Бахтин 120. *После гносеологии: слово, поступок и культура в аспекте событийности. Международная конференция в честь Михаила Бахтина*, May 28–29, 2015, University of Pannonia, Veszprém, Hungary.

БАХТИН, М. М., *Слово в романе* = Uő, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, „Художественная литература”, 1975, 72–233.

БАХТИН, М.М., *Из предистории романного слова* = БАХТИН, М.М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, „Художественная литература” 1975, 408–446.

BARTHES, Roland, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris–Gond, Budapest, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* = Uő, *Válogatott művészeti írásai*, vál., ford., bev., jegyz. CSORBA Géza, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1961, 72–87.

BÉCSY Ágnes, *Horác* = Uő, *„Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”. Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése*, Krónika Nova, Budapest, 1998, 51–64.

BELLOMO, Saverio, *Vita Nuova* = Uő, *Filologia e critica dantesca* (Nuova edizione riveduta e ampliata), Editrice La Scuola, Brescia, 2012, 55–89.

BELTRAMI, G. Pietro, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 1991.

BENCE Erika, *A XX. század metaforái*, zEtna, Zenta, 2008.

BENJAMIN, Walter, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = Uő, *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 69–86.

BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Helikon 1991/8, 951–970.

BENVENISTE, Émile, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique* = Uő, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.

BENVENISTE, Émile, *Szubjektivitás a nyelvben* = BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. (Szöveggyűjtemény)*, Osiris, Budapest, 2002, 59–64.

BÉRES Bernadett, *A költő munkatársa: a forma. Weöres Sándor versszemléletéről*, Mester és Tanítvány 2005/6, 162–166.

BÉRES Bernadett, *A versformától a szubjektumig* (Petri György: Csak egy személy) = *Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 465–483.

BERZSENYI Dániel, *A versformákról* = Uő, *Művei*, Századvég, Budapest, 1994, 238–247.

BERZSENYI Dániel, *Poétai harmonistika* = Uő, *Művei*, Századvég, Budapest, 1994, 299–341.

Beszélgetések Petri Györggyel, szerk. ALFÖLDY Jenő, Pesti Szalon, Budapest, 1994.

BLANCHOT, Maurice, *A lényegi magány*, ford. KICSÁK Lóránt = Uő, *Az irodalmi tér*, Kijárat, Budapest, 2000, 7–19.

BLANCHOT, Maurice, *Az irodalmi tér*, Kijárat, Budapest, 2000.

BLOOM, Harold, *From topos to trope, from sensibility to Romanticism: Collin's „Ode To Fear”* = *Post-structuralist Readings of English Poetry*, ed. by MACHIN, Richard, NORRIS, Christopher, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Melbourne, 1987, 369–394.

BOBES, Carmen, *La metáfora*, Gredos, Madrid, 2004.

BODOR Béla, *Az ő szeme száraz, nézni akar vele*, <http://www.holmi.org/2004/11/bodor-bela-az-o-szeme-szaraz-nezni-akar-vele-toth-krisztina-siro-ponyva> (a letöltés dátuma. 2015.06.20.)

BODOR Béla, *Petri György: Amíg lehet* = *A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, szerk. LAKATOS Andor, Nap, Budapest, 2000, 264–267.

BÓKAY Antal, *A líra öndestruktója. (A líra mint a belső kódolásának stratégiája)* = *Keresztéz(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina, Janus/Gondolat, Budapest, 2003, 65–80.

BÓKAY Antal, *A szelf tárgyiasítása – az én mint centrum és probléma* = Uő, *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004.

BÓKAY Antal, *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*, Gondolat, Budapest, 2006.

BROOKS, Cleanth, *Az irónia mint strukturális elv* = *Az el nem képzelt Amerika. Az amerikai esszé mesterei*, vál. ORSZÁGH László, Európa, Budapest, 1974, 617–634.

BROOKS, Cleanth, *Az irónia mint strukturális elv*, ford. VÁMOSI Pál = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 347–356.

BROOKS, Cleanth, *Keats erdei történetmondója* = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 391–398.

CHASE, Cynthia, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita és Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2–3, 108–147.

CORTI, Maria, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante*, Einaudi, Torino, 1993.

Crise de vers 1. Cahiers de poétique des archives & Musée de la littérature 2002–2003. Balises 3-4.

CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza&Figli, 1966.

CULLER, Jonathan, *Dekonstrukció*, ford. MÓDOS Magdolna, Osiris–Gond, Budapest, 1997.

CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3, 370–389.

CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 119–132.

CSEKE Ákos, TVERDOTA György, *A tisztaság könyve*, Universitas, Budapest, 2009.

CSOKONAI VITÉZ Mihály *Összes költeményei és versfordításai, I-II.*, szerk. és az utószót írta SZILÁGYI Ferenc, Unikornis, Budapest, 1993.

CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Anákreoni dalok* = Uő., *Összes költeményei és versfordításai I*, Unikornis, Budapest, 1993, 136–138.

CSŰRÖS Miklós, *Petri György: Körülírt zuhanás = A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, vál., szerk., összeáll. LAKATOS András, Nap, Budapest, 2000, 94–107.

DALL'OSSO, Vincenzo, *Il verso a l'armonia che lo governa. Piccolo manuale di versificazione italiana*, Carlo Signorelli Editore, Milano, 1945.

DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994.

DE MAN, Paul, *Rhetoric of Tropes (Nietzsche)* = Uő., *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, 103–118.

DE MAN, Paul, *Semiology and Rhetorics* = Uő., *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, 3–19.

DE MAN, Paul, *Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading*, *Diacritics* 1981/4, 17–35.

DE MAN, Paul, *Autobiography As De-Facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 67–81.

DE MAN, Paul, *Anthropomorphism and Trope in Lyric* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 239–262.

DE MAN, Paul, *Lyrical Voice in Contemporary Theory* = *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. by PARKER, P., HOSEK, C., Cornell University Press, Ithaca, 1985, 55–72.

DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory* = Uő, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, 3–20.

DE MAN, Paul, „Conclusions”: *Walter Benjamin's The Task of the Translator* = Uő, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, 73–105.

DE MAN, Paul, *Critical Writing 1953-1978.*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

DE MAN, Paul, *Szemiológia és retorika*, ford. ORSÓS László Jakab = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, é. n., 115–128.

DE MAN, Paul, *Allegory and Irony in Baudelaire* = Uő, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, ed. by BURT, E. S., NEWMARK, Kevin, WARMSKI, Andrzej, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993, 101–119.

DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, JPTE-Jelenkor, Pécs, 1996, 5–60.

DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3, 93–107.

DE MAN, Paul, *Trópusok. (Rilke)* = Uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASSY György, Ictus-JATE, Szeged, 1999, 35–80.

DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175–203.

DE MAN, Paul, *Forma és intenció az amerikai új kritikában*, ford. NEMES Péter = Uő, *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 57–72.

DE MAN, Paul, *A szimbolizmus kettős aspektusa* = Uő, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 98–117.

DE MAN, Paul, *Az időbeliség mintái Hölderlin Wie wenn am Feiertage... című versében* = Uő, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 153–178.

DE MAN, Paul, *Idő és történelem Wordsworth-nél* = Uő, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 208–236.

DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő, *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 369–394.

DE ROBERTIS, Domenico, *Il libro della «Vita Nuova»*, Sansoni, Firenze, 1961.

DERRIDA, Jacques, *A fehér mitológia*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei V.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5–102.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Nathan, Paris, 2003.

ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.

ELLMANN, Maud, *The Spider and the Weevil: Self and Writing in Eliot's Early Poetry = Post-structuralist Readings of English Poetry*, ed. by MACHIN, Richard, NORRIS, Christopher, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Melbourne, 1987, 369–394.

ÉRFALVY Livia, *Az önértelmezés útjai Kosztolányi Dezső A játék című versében* = Uő, *Kosztolányi írásművészete*, Iskolakultúra, Veszprém, 2012, 33–52.

ÉRFALVY Livia, *Haláltudat és alkotás. A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel című versében* = Uő, *Kosztolányi írásművészete*, Iskolakultúra, Veszprém, 2012, 105–136.

ESPOSITO, E., *Metrica e poesia del Novecento*, Angeli, Milano, 1992.

FARAGÓ Kornélia, *A költészet: az élet kizárólagos centruma* = VICKÓ Árpád, *Az illanékony műfaj. Rádióinterjúk*, Forum, Újvidék, 2009, 34–37.

FARAGÓ Kornélia, *Az én végső alapja (és a te-ben kifejezhető) (Pilinszky János: Apokrif) = A viszonyosság alakzatai*, Forum, Újvidék, 2009, 215–223.

ФАРИНО, Ежи, *К проблеме кода лирики Пушкина. Лирическое «я», время и пространство*, UAM, Poznań, 1975, 121–136.

FAVATI, Giorgio, *Inchiasta sul dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1975.

FEJTŐ Ferenc, *József Attila költészete (1936) = Borkóstoló. Irodalmi tanulmányok*, Belvárosi, Budapest, 1996, 71–89.

FERRUCCI, Franco, *Il libro del desiderio*, Leonardo, Milano, 1990.

Filológia – Interpretáció – Médiatörténet, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Simon Attila, TVERDOTA György, Ráció, Budapest, 2009.

FODOR Géza, *Petri György költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1991.

FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Corvina, Budapest, é.n.

FORGÁCH András, *Petri György, a szemlélődő költő*, Jelenkor 1989/10, 917–936.

FORSBLOM, Harry, *Concepts of Postmodernism*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Az élet: tapasztalat és tudomány* = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 157–168.

FRECCERO, John, *L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo* = Uő, Dante. *La poetica della conversazione*, Mulino, Bologna, 1989, 195–210.

FREJDENBERG, Olga, *Metafora*, ford. HORVÁTH Márta = *Kultúra, szöveg, narráció. (Orosz elméletírók tanulmányai.)* szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 211–249.

FREJDENBERG, Olga, *A narráció eredete*, ford. PÁTI Mónika = *Kultúra, szöveg, narráció. (Orosz elméletírók tanulmányai.)* szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 250–283.

FREJDENBERG, Olga, *Motívumok*, ford. HERMANN Zoltán, Helikon 1999/1–2, 55–62.

FRIEDRICH, Paul, *The Culture in Poetry and the Poetry in Culture = Contexture. Explorations in Antropology and Literary Studies*, ed. by DANIEL, E. Valentine, PECH, Jeffrey M., University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1996, 38–45.

FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998.

FÜLEP Lajos, *A Vita Nuova és a mai olvasó* = DANTE, *Az új élet*. [Kétnyelvű remekművek], szerk. HALÁSZ Gábor, ford. JÉKELY Zoltán, Franklin Társulat, Budapest, é. n., XII.

GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984.

GADAMER, Hans-Georg, *A szó igazságáról*, ford. POPRÁDY Judit = Uő, *A szép aktualitása*, vál. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 111–141.

GADAMER, Hans-Georg, *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez?* ford. TALLÁR Ferenc = Uő, *A szép aktualitása*, vál. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 142–156.

GADAMER, Hans-Georg, *Hang és nyelv*, ford. TALLÁR Ferenc = Uő, *A szép aktualitása*, vál. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 169–187.

GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat!*, Gondolat, Budapest, 1961.

GARACZI László, *Mintha élnél. Egy lemúr vallomásai. I.*, Jelenkor, Pécs, 1999. (2. kiadás)

GASCHÉ, Rodolphe, “*Setzung*” and “*Übersetzung*”: *Notes on Paul de Man*, *Diacritics*, 1981/4, 36–54.

ГАСПАРОВ, М. Л., *Метр и смысл*, Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2000.

ГАСПАРОВ, М. Л., *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Москва, «Фортуна Лимитед», 2002.

GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat!* Gondolat, Budapest, 1961.

GORNI, Guglielmo, *La Vita Nova di Dante Alighieri – 1. Il titolo*. Vö. http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=libri&scheda=dante_il_titolo (letöltés dátuma: 2015. 05. 14.)

GORNI, Guglielmo, *La »Vita Nova« nell'opera di Dante* = ALIGHIERI, Dante, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo GORNI, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1996, VIII-XXXII.

GYENGE Zoltán, *A közvetett és közvetlen közlés. Kierkegaard és a nyelv = Nyelvfilozófia Locke-tól Kierkegaard-ig*, szerk. NEUMER Katalin, Gondolat, Budapest, 2004, 157–173.

HABERMAS, Jürgen, *Vissza a metafizikához = Uő, Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 1994, 349–386.

HALMAI Tamás, *Versnyelvtanok. Elemző esszék kortárs versekről*, Vigilia, Budapest, 2008.

HAMBURGER, Käte, *Die Beschaffenheit der lyrischen Ich* = Uő, *Die Logik der Dichtung*, Deutscher Taschenbuch Verlag GMBH & Co. K. G., München, 1987 (első kiadás: 1957), 241–257.

HARKAI VASS Éva, *Verstörténések*, Forum, Újvidék, 2010.

HARTMANN, Geoffrey, *Evening Star and Evening Land = Post-Structuralist Readings of English Poem*, ed. by MACHIN, Richard, NORRIS, Christopher, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Melbourne, 1987, 264–293.

HEGEDÜS Géza, *A költői mesterség. Bevezetés a magyar verstanba*, Móra, Budapest, 1978.

HOFFMANN Béla, *Poézis és/vagy interpretáció. Benedetto Croce és Dante Ulyxese = A.A.V.V., Benedetto Croce 50 év után*, Acquincum, Budapest, 2004, 369–377.

HOFFMANN Béla, *Benedetto Croce e l'Ulisse dantesco* = Uő, *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana*, Università degli Studi di Udine–Berzsenyi Dániel Főiskola, Udine–Szombathely, 2005, 24–46.

HORVÁTH János, *Verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004.

HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában, (József Attila: Talán eltűnök hirtelen...)* = Uő, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 17–46.

HORVÁTH Kornélia, *Szem, csillag, éjszaka. (Pilinszky János: Senkiföldjén)* = Uő, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 47–76.

HORVÁTH Kornélia, *Héj és mag. (Petri György: A hagyma szól)* = Uő, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 154–188.

HORVÁTH Kornélia, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999.

HORVÁTH Kornélia, *A versritmustól a nyelvi énalkotásig (Puskin: Madárka)* = Uő, *A versről*, Kijárat, Budapest, 2006, 47–58.

HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = Uő, *A versről*, Budapest, Kijárat, 2006, 59–78.

HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Kijárat, Budapest, 2006.

HORVÁTH, Kornélia, *Irodalom, retorika, poétika*, EditioPrinceps, Budapest, 2009.

HORVÁTH, Kornélia, *Osservazioni a margine della poetica dantesca nella Vita Nuova = Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convegno Internazionale 24-26 Giugno 2010*, a cura di Éva VÍGH, Accademia d'Ungheria in Roma, Roma, 2011, 103–110.

HORVÁTH Kornélia, *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*, Ráció, Budapest, 2012.

HORVÁTH Kornélia, „Magyarázatok”. *Dante Alighieri, Szabó Lőrinc, Petri György = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Ráció, Budapest, 2012, 149–158.

HORVÁTH Kornélia, *Verselméleti tradíció és a modern magyar líra. Ritmus és interpretáció kérdéseiről*, Ráció, Budapest, 2012.

HORVÁTH Kornélia, *Költészet és forma. Líraszemléleti kérdések a modern magyar irodalomban*, Gondolat, Budapest, 2014.

HORVÁTH Kornélia, *Kötetkompozíció és versszerkezet. Filológiai és strukturális fordulat Dante Az Új Élet című művének kutatásában*, Irodalomismeret 2015/2, 76–84.

HORVÁTH, Kornélia, *Poesia e prosa, epopeia e romanzo: altre questioni di forma e genere (Vita Nuova, Commedia)* = Uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Gondolat, Budapest, 2015, 26–36.

HORVÁTH Kornélia, *Szakítás és folytonosság. A költői forma elméletének és történetének kérdéséhez – Octavio Paz meglátásai nyomán*, Filológiai Közöny, 2016/1-2, 17-25.

HORVÁTH, Kornélia, *Fejezetek a kortárs magyar líráról*, Univerita J. Selyeho - Selye János Egyetem, Komárom, 2016.

HUTCHEON, Linda and VALDÉS, Mario J., *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, New York, Oxford University Press, 2002.

Identitás és kulturális idegenség, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003.

ISER, Wolfgang, *Fikcióképző aktusok* = Uő, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 21–43.

ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001.

Ismétlődés a művészetben, szerk. HORVÁTH Iván, VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980.

JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang–Jel–Vers*, ford. BARCZÁN Endre, ÉDER Zoltán, FABRICIUS Ferenc, KOVÁCS Emőke, PAP Mária, PAPP Ferenc, RUZSICZKY Éva, SZENDE Tamás, PETŐFI S. János és VOIGT Vilmos, Gondolat, Budapest, 1972, 229–275.

JAKOBSON, Roman, *Mi a költészet?* = Uő, *A költészet grammatikája*, ford. ALBERT Sándor, szerk. FÓNAGY Iván és SZÉPE György, Gondolat, Budapest, 1982, 242–260.

JAKOBSON, Roman, *A költészet grammatikája*, ford. ALBERT Sándor, Gondolat, Budapest, 1982.

JAUSS, Hans Robert, *Az irodalmi posztmodernség*, ford. KATONA Gergely = Uő., *Recepcióelmélet–esztétikai tapasztalat–irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR–SZABÓ Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 211–235.

JAUSS, Hans Robert, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. (BaUDELAIRE: Spleen II)*, ford. KULCSÁR–SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet–esztétikai tapasztalat–irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR–SZABÓ Zoltán, Osiris, 1997, 320–372.

JELENYI István, *Metrika és jelentés a Szondi két apródjában* = *Szondi két apródja [A tizenkét legszebb magyar vers 3.]*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 203–210.

JÓZSEF Attila, *Ütem és fogalom* = *József Attila Művei, II*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 345–347.

JÓZSEF Attila, *Művei, I-II*, Szépirodalmi, Budapest, 1977.

JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus. (Művészetbölcseleti alapelemek)* = *Költészet és nemzet*, Bethlen Gábor, Budapest, 1989, 19–44.

JÓZSEF Attila *Összes versei, I–III*, közléteszi STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005.

KABDEBŐ Lóránt, *A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában* = Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Budapest, 1996, 11–19.

KABDEBŐ Lóránt, *A dialogikus poétikai paradigma nagy pillanata. Szabó Lőrinc személyiséglátomása (Te meg a világ)* = Uő, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, Argumentum, Budapest, 1996, 36–56.

KABDEBŐ Lóránt, *Az életrajzi versciklus mint az életmeditáció alkalmá* = Uő, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, Argumentum, Budapest, 1996, 217–252.

KABDEBÓ Lóránt, *Utószó* = SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, szöveggond. és jegyz. Szabó Lőrinc Kutatóhely, vez. KABDEBÓ Lóránt, Osiris, Budapest, 2001, 357–359.

KAFKA, Franz, *Naplók, levelek*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. ANTAL László, EÖRSI István, GYÖRFFY Miklós, TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 1981.

KAPPANYOS András, *Én itt egész jól. Én-narrációk Petri költészetében*, Alföld, 2001/5, 58-63.

KAZINCZY Ferenc, *Édes Gergelyhez* = Uő., *Válogatott művei*, II. kötet, s. a. r. SZAUDER Józsefné, vál. SZAUDER József, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 256–267.

KAZINCZY Ferenc, *Csokonai Mihályhoz* = Uő., *Válogatott művei*, II. kötet, s. a. r. SZAUDER Józsefné, vál. SZAUDER József, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 258.

KECSKÉS András, *A magyar vers hangzás szerkezete*, Akadémiai, Budapest, 1984.

KECSKÉS András, *A vers hangzásvilága*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984.

KELEMEN János, *„Komédiámat hívom tanúmul.” Az önreflexió nyelve Danténál*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2015.

KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest, 2002.

KELEMEN János, *Dante commentatore di se stesso = Quaderni danteschi* [Periodico della Società Dantesca Ungherese], 1/2010, N. 6, 1–20.

KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998.

KERESZTURY Tibor, *A megművelt végkifejlet*, Alföld, 2001/5, 75-81.

KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Magvető, Budapest, 2015. (második, javított, bővített kiadás)

„...kettős, egymást tükröző világban”. *Poétikai formációk a későmodern és posztmodern magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Gondolat, Budapest, 2015.

KIERKEGAARD, Søren, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* = Søren Kierkegaard írásaiából, vál., bevezetéssel, magyarázó szövegekkel, jegyzetekkel és tárgymutatóval ellátta SUKI Béla, Gondolat, Budapest, 1982, 75–120.

KOSZTOLÁNYI Dezső *Összegyűjtött Versei*, Szépirodalmi, Budapest, 1975.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *A magyar rím* = Uő., *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 417–425.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a versről és költőről* = Uő., *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 433–437.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyermek és költő* = Uő, *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r., RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 450–452.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hogy születik a vers és a regény?* = Uő, *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r., RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 453–459.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcsselete* = Uő, *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 471–472.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím elemzése* = Uő, *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999, 473–475.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Petőfi Sándor = Lenni, vagy nem lenni*, s. a. r. ILLYÉS Gyula (hasonmás kiadás), Kairosz, h. n., é.n., 203–227.

KOVÁCS Árpád, *Versbe írt szavak*, Argumentum, Budapest, 2011.

KOVÁCS Gábor, *A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete*, Argumentum, Budapest, 2010.

KÖNCZÖL Csaba, *Tükörszoba*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.

Költészet és..., szerk. CSANDA Gábor, H. NAGY Péter, Szlovákiai Magyar Írók Társasága, Pozsony, 2014.

KRIEGER, Murray, *Literature as Illusion, as Metaphor, as Vision* = Uő, *Poetic Presence and Illusion. Essays in Critical History and Theory*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1979, 188–196.

KRISTEVA, Julia, *A szövegstrukturálás problémái*, ford. GYIMESI Tímea, Helikon 1996/1–2, 14–22.

KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. by RONDIEZ, Leon S., Columbia University Press, New York, 1980.

KRISTEVA, Julija, *Revolution in Poetic Language* (Transl. by WALLER, Margaret), Columbia University Press, New York, 1984.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére. (Petri György: A delphoi jóshamiscsődöt jelent) = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, Balassi, Budapest, 1994, 135–163.*

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség–Megértés–Irodalom*, Universitas, Budapest, 1995.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs (Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban)* = Uő, *Beszéd mód és horizont*, Argumentum, Budapest, 1996, 288–310.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen, 1998, 30–45.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi” líra vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*, Alföld 2005/2, 46–65.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Kijarat, Budapest, 1997, 41–51.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A líra(olvasás) lehetőségei a '90-es években* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Kijarat, Budapest, 1997, 123–162.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* = Uő, *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 5–58.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az interpretáció fogalma „nem-hermeneutikai” diskurzusokban* = Uő, *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 2004, 7–83.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Poétika és poetológia (Gottfried Benn)* = Uő, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007, 295–365.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *„Sötétben nézem magamat”. Az individualitás formái a Te meg a világban* = Uő, *Tükörszínház agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Budapest, 2010, 59–90.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínház agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Budapest, 2010.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szinonímiák. Közelítések Heideggerhez*, Ráció, Budapest, 2016.

LANDONI, Elena, *Da Guittone a Dante: storia di una rivoluzione semantica non annunciata*, testo, XVI gennaio – dicembre, 1995.

Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convegno Internazionale 24-26 Giugno 2010, a cura di Éva VÍGH, Accademia d'Ungheria in Roma – Istituto Storico «Fraknoi», 2011.

ЛОТМАН, ЮРИЙ, *Анализ поэтического текста, Структура стиха*, Ленинград, 1972.

LOTMAN, Jurij, *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973.

LOTMAN, Jurij, *A szűzség eredete tipológiai aspektusból* = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, JPTE, Pécs, 1994, 82–118.

LOTMAN, Jurij, *Kultúra és szöveg: a gondolkodás generátorai*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 44–56.

LOTMAN, Jurij, *Pushkin. Biografija pisat'elja. Stat'i i zametki, 1960–1990. «Jevgenij Onegin». Kommentarii*, Isskustvo-SPb, Sankt-Peterburg, 1995.

LOTMAN, Jurij, *A kártya*, ford. SZŐKE Katalin, Holmi 1997/6, 761–784.

LŐRINCZ Csongor, *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi művekben*, Anonymus, Budapest, 2002.

LŐRINCZ Csongor, *A medializálódás poétikája: esztétizmus és kései modernség (Hofmannstahl, Babits, József Attila) = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 317–389.

LŐRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014.

ЛОЗИНСКИЙ, М., *Данте Алигьери, Д. АЛИГЬЕРИ, Божественная Комедия*, Москва, «Эксмо», 2005.

LUKÁCS György, *A regény elmélete = A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1975, 479–593.

MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája* = KATONA József: *Bánk bán* (PINTÉR Jenő tanulmányával); VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde* (ADY Lajos tanulmányával); MADÁCH Imre: *Az Ember tragédiája* (MÁTRAJ Rudolf tanulmányával), Magyar Könyvkiadók és Könyvkereskedők Országos Egyesülete, Budapest, 1933, 179–283.

MANDELSTAM, Oszip, *Beszélgetés Dantéről*, ford. MAKAI Imre = Uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992, 82–131.

MANNI, Paola, *La lingua di Dante*, il Mulino, Bologna, 2013.

MARGÓCSY István, *Petri és az irónia = Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 55–72.

MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek (1991) = Uő, „Nagyon komoly játékok”*, Pesti Szalon, Budapest, 1995, 158–166.

MARNO János, *A vers akarata*, Tevan, Budapest, 1991.

MÁRTON László, *Egy szem szőlő. Petri Györgyről, halála után = A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, szerk. LAKATOS Andor, Nap, Budapest, 2000, 94–107.

MÁRTONFFY Marcell, *Folyamatos kezdet*, Jelenkor, Pécs, 1999.

MÁRTONFFY Marcell, *Az artikulált hangsortól a szövegüniverzumig. Horváth Kornélia: Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia. Irodalomismeret*, 2013/3, 96–101. ISSN 0865-6886

MEKIS D. János, *Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2014.

MENKE, Bettine, *Az olvasás 'prozopopoeiája' de Mannál. Az emlékmű kiüresedése*, ford. ÁRMEÁN Otilia = *Paul de Man "retorikája"*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 31–76.

MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 87–118.

MENYHÉRT Anna, *Dialógus, ideológia, perszonifikáció. Bahtyin/Volosinov és Paul de Man = Uő, Egy olvasó alibije*, Kijárat, Budapest, 2002, 179–277.

MENYHÉRT Anna, *Pókok és háló(i)k. Szabó Lőrinc: Tücsökzene; Petri György: Önarckép = Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1998, 143–149.

MESCHONNIC, Henri, *L'espace poétique*. = Uő, *Pour la poétique. I. (essai)* Gallimard, Paris, 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985.

MESCHONNIC, Henri, *Qu'entendez-vous par oralité?; Rhythme, discours, subjectivité*. = Uő, *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985.

MESCHONNIC, Henri, *Transformar la teoría del ritmo: ¿por qué y para qué? = Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, ed. MARIGÓ, Gema Areta, LE CORRE, Hervé, SUÁREZ, Modesta, VIVES, Daniel (Editores), Editorial Verbum, Madrid, 1999.

Metafora e conoscenza, a cura di Anna Maria LORUSSO, Bompiani, Milano, 2005.

MILLER, J. Hillis, *On Literature*, Routledge, London-New York, 2002.

MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció. (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli) = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 187–201.

MOLNÁR Mariann, *Az olvashatatlan allegória = Keresztéz(őd)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina, Janus/Gondolat, Budapest, 2003, 94–110.

NÉGYESY László, *Poétika, olvasmányokkal*, Lámpér R. Könyvkereskedése, Budapest, 1907.

NEMES NAGY Ágnes, *Valódi tulipánt* = Uő, *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék I.*, Magvető, Budapest, 1989, 149–155.

NEMES NAGY Ágnes, *Verstani veszekedések* = Uő, *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék I.*, Magvető, Budapest, 1989, 133–136.

NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő, 11+7 vers, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, 5–60.

NÉMETH G. Béla, *Hasonlóság, hasonlat, példázat* = Uő, 11+7 vers, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, 189–210.

NÉMETH G. Béla, *Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról* = Uő, 11+7 vers, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, 241–277.

NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Pozsony, Kalligram, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt = *Az irodalom elméletei IV*, szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5-49.

ORLANDO, Sandro, *Manuale di metrica italiana*, Bompiani, Milano, 1990.

OSZTROLUCZKY Sarolta, *„Veszem a szót...” A keletkező szó poétikája József Attila költészetében*, Ráció, Budapest, 2014.

PAPP Ágnes Klára, *„Mikor nem írok verset, nem vagyok”. Petri György: Összegyűjtött versek* = Uő, *Átlátunk az üvegen? Gondolatok a kortárs irodalomról*, Napkút, Budapest, 2008, 254–261.

Paul de Man „retorikája”, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2004.

PAZ, Octavio, *Analogía e ironía* = Uő, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Bolsillo, Barcelona, 1990. (1. kiadás: 1974.)

PETRI György *Munkái I., Összegyűjtött versek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2003.

PETRI György *Munkái II., Összegyűjtött műfordítások*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2004.

PETRI György *Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005.

PETRI György *Munkái IV., Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007.

PETRI György versei, Szépirodalmi, Budapest, 1991.

PETRI György, *Játék nincs, élmények viszont vannak*. Kérdező: ALFÖLDY Jenő (1971)= PETRI György *Munkái III., Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 7–11.

PETRI György, *A lírai hős leszerel?* Kérdező: DOMOKOS Mátyás = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 12–36.

PETRI György, *Interjú, 1982. szeptember 19.* Kérdező: KONRÁD György = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 37–47.

PETRI György, *PETRI György beszél (Dániel Ferenc készülő portréfilmjében)*, Kérdező: DÁNIEL Ferenc = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 71–86.

PETRI György, *Az író a létezőszakmában dolgozik.* Kérdező: KOVÁCS Júlia = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 103–106.

PETRI György, *Egyszerű, kétkezi költő.* Kérdező: PAYER Imre = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 113–129.

PETRI György, *„Én nem az ellenzék bárdja voltam.”* Kérdező: KISBALI László = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 126–139.

PETRI GYÖRGY, *A pátosz rejteikutakon lopakodik.* Kérdező: FORGÁCH András = PETRI GYÖRGY Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 162–172.

PETRI György, *Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog.* Kérdező: PARTI NAGY Lajos = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 218–243.

PETRI György, *A költő mint magánpolitikus.* Kérdező: KÖVES Viktória = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 288–294.

PETRI György, *„A forradalmat nem lehet jegelni”. A Nemzeti dalról.* Kérdező: KISBALI László = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 295–310.

PETRI György, *A lumpen család. József Attila Hazám című verséről.* Kérdező: KISBALI László (Beszélő, 1993/4) = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 311–329.

PETRI György, *A néma Petőfi. Babits Mihály Május huszonhárom Rákospalotán című verséről.* Kérdezők: KISBALI László, MINK András (Beszélő, 1996/6) = PETRI György Munkái III., *Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 345–360.

PETRI György, „Jó szakember hírében állt.” *Balassi Bálint* Egy katonaének című verséről, Kérdezők: KISBALI László, MINK András = PETRI György Munkái III., Összegyűjtött interjúk, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 361–370.

PETRI György, *Élvezni az adott napot*. Kérdező: PÁL Melinda = PETRI György Munkái III., Összegyűjtött interjúk, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 441–446.

PETRI György, „Az utókornak nem üzenek semmit.” Kérdező: KERESZTURY Tibor = PETRI György Munkái III., Összegyűjtött interjúk, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 447–459.

PETRI György, [Az Örökhétfőről] = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 99–104.

PETRI György, *Rabok legyünk vagy szabadok? Nem is tudom...* = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 132–135.

PETRI György, *A költői kérdésről* = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 136–137.

PETRI György, „Elejtem képzelt fegyverem” = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 148–151.

PETRI György, „Minek nevezzek?” (Petőfi Sándor) = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 164–165.

PETRI György, *Irónia és melankólia* = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 195–196.

PETRI György, [Az orosz kultúráról] = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 197–198.

PETRI György, „Gondolta a fene” – Jacques Prévert: Miatyánk = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 202–205.

PETRI György, *Gondolta a fene* – Charles Baudelaire: *A leves és a felhők* = PETRI György Munkái IV., *Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 216–220.

PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elmélete* = PETRI György *Munkái IV., Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András, VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 227–236.

PETRI György, *[Feljegyzések egy nagy spirálfüzetbe]* = PETRI GYÖRGY *Munkái IV., Próza, dráma, vers és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 578–608.

PETRI György, *[Magyarázatok P. M. számára]* = PETRI GYÖRGY *Munkái IV., Próza, dráma, vers és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 613–681.

PETRI György, „*Az én szemem száraz, nézni akarok vele*”, Kérdező: VICZKÓ Árpád = PETRI György *Összegyűjtött munkái IV.*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 714–730.

PILINSZKY János, *A „teremtő képzelet” sora korunkban* = Uő, *Összegyűjtött versei*, szerk. JELENITS István, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 75–76.

PILINSZKY János, *A mű születése* = Uő, *Publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 1999, 37–41.

PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából. (1971)* = Uő, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1999, 639–640.

PLATON, *A lakoma*, ford. TELEGDI Zsigmond, jav. HORVÁTH Judit, jegyz., utószó STEIGER Kornél, Atlantisz, Budapest, 1999.

PLATON, *Philéboosz*, ford., jegyz., komm. HORVÁTH Judit, Atlantisz, Budapest, 2001.

Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s), ed. MARIGÓ, Gema Areta, LE CORRE, Hervé, SUÁREZ, Modesta, VIVES, Daniel (Editores), Editorial Verbum, Madrid, 1999.

ПОТЕБНЯ, Александр, *Гипербола и ирония* = Uő, *Теоретическая поэтика*. М., Высшая школа, 1990.

RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet. Petri György lírája* = Uő, *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető-JAK, Budapest, 1989, 129–147.

RADNÓTI Sándor, *Megmenthetetlenül személyes. Petri György: Valahol megvan* = Uő, *Recrudescunt vulnera*, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 314–333.

RAY, William, *Paul de Man: A dekonstrukció iróniája /az irónia dekonstrukciója* = *Paul de Man „retorikája”*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 7–30.

RICHARDS, Ivor Armstrong, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*. Harcourt, Brace and Company, New York, é.n. (első kiadás: 1929)

RICHARDS, Ivor Armstrong, *Rhythm and Metre* = Uő, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*. Harcourt, Brace and Company, New York, é.n.

RICHARDS, Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1950.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

RICŒUR, Paul, *Mi a szöveg?* ford. JENEY Éva = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Vál., szerk. SZEGEDY--MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 1999, 9–33.

RICŒUR, Paul, *A szöveg és az olvasó világa*, ford. JENEY Éva = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Vál., szerk. SZEGEDY--MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 1999, 310–352.

RICŒUR, Paul, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva = *Narratívák 2. (Történet és fikció)*, szerk. THOMKA Beáta, Kijarat, Budapest, 1998, 9–42.

RICŒUR, Paul, *Az én és a narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János és THOMKA Beáta, Kijarat, Budapest, 2001, 15–26.

RICŒUR, Paul, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell = Uő, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995, 51–146.

RICŒUR, Paul, *Fenomenológia és hermeneutika*, szerk. és ford. MEZEI Balázs, Kossuth, Budapest, 1997.

RICŒUR, Paul, *Mi a szöveg?* ford. JENEY Éva = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, vál. és szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 1999, 9–33.

RIFFATERRE, Michael, *Költői struktúrák leírása: Baudelaire A macskák című költeményének kétféle megközelítése*, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály = *Strukturalizmus. II.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, Budapest, é.n., 122–158.

Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Ráció, Budapest, 2012.

ROBERTIS, Domenico de, *Introduzione a Dante Alighieri = Vita Nuova*, Rizzoli, Milano, 1994⁵, 39–41.

S. BÉRES Bernadett, *A rondó verstípus a kortárs magyar költészetben*, Gondolat, Budapest, 2015.

S. HORVÁTH Géza, *A kétszólamú szó szemantikájához = A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*, szerk. SZITÁR Katalin, Argumentum, Budapest, 2004, 423–432.

S. HORVÁTH Géza, *Testiség és nyelvi tapasztalat Mihail Bahtyin irodalomelméletében. A megtestesüléstől a groteszk testig*, Gondolat, Budapest, 2013.

S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnoka*, Balassi, Budapest, 2005.

SANTAGATA, Marco, *Bevezető Petrarca Daloskönyvéhez*, ford. TEKULICS Judit, Helikon, 2004/1-2, 37-95.

SCHEIN Gábor, *József Attila kései költészetének hatása Pilinszky János korai lírájában* = Uő., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 163–178.

SCHELLING, F.W.J., *Frühschriften. Philosophie der Kunst*, Akademie-Verlag, Berlin, 1971, II, 1188–1206.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Wordsworth Editions Limited, 1992, Hertfordshire, 33.

SÍK Sándor, *Esztétika*, Universum, Szeged, 1990.

ШКЛОВСКИЙ, В. Б., *Искусство, как приём* = Uő, *Теория прозы*, Москва, 1929, 7–23.

SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, szöveggond., jegyz. Szabó Lőrinc Kutatóhely, vezetője KABDEBÓ Lóránt, Osiris, Budapest, 2001.

SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság: a Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Akadémiai, Budapest, 2006.

SZÁVAI Dorottya, *Az emlékező „te”*. Dialógus, emlékezés és temporalitás Tóth Krisztina költészetében. = Uő, *A „te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Kijarat, Budapest, 2009, 133–168.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar költészet főbb típusai a kései XVIII. és a korai XIX. században* = Uő., *Világkép és stílus*, Magvető, Budapest, 1980, 37–74.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében* = *Ismétlődés a művészetben*, szerk. HORVÁTH Iván, VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980, 77–159.

СЕНДЕРОВИЧ, Савелий, *Лидийский лад* = Uő, *Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики*, Wiener Slawistischer Almanach, S. 8., Wien, 1982.

SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981.

SZIGETI Csaba, *De dignitate amoris. Petri György „szerelmi költészetéről”*, Jelenkor 1992/6, 562–570.

SZIGETI Csaba, *A metafora és a mellébeszélés stilisztikája Petri Györgynél*, Jelenkor 2001/7-8, 814-819.

SZIGETI Csaba, *Antiretorika* = *Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 19–33.

SZILI József, *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége*, Argumentum, Budapest, 1996.

SZITÁR Katalin, *A rejtőző megmutatkozása (Pilinszky János: Apokrif) = Vers–Ritmus–Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Kijarat, Budapest, 2006, 300–354.

SZITÁR Katalin, *Dolgok–jelen–jelenlét. Az írás az Apokrifben = Apokrif. A 12 legszebb magyar vers 2.*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2008, 106–116.

SZMIRNOV, Igor, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2007, 417–425.

TAMÁS Ferenc, „Csak egy személy” = *Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 34–54.

Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, VARRÓ Annamária, ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2014.

THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapgondok*, Danubia Könyvkiadó, Pécs, 1931.

THOMKA Beáta, *A napsütötte sáv radikalizmusa = Uő, Áttetsző könyvtár, Jelenkor, Pécs, 1993.*

TILL Géza, *Opera*, Zeneműkiadó, Budapest, 1985.

TINYANOV, Jurij, *A versnyelv problémája = Uő, Az irodalmi tény*, ford. SOPRONI András, Gondolat, Budapest, 1981, 5–39.

ТЫНЯНОВ, Юрий, *Проблема стихотворного языка = Проблема стихотворного языка. Статьи*, Советский писатель, Москва, 1965.

ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В., *Стих и язык*, Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1959.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002.

TÓTH Krisztina, *Síró ponyva*, Magvető, Budapest, 2004.

TVERDOTA György, *Az út Baudelaire-től Petriig*, Alföld, 2001/5, 51–57.

TVERDOTA György, *Tizenkét vers*, Gondolat, Budapest, 2004.

TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás 2005/4, 20–29.

„Van-e posztmodern?” *A debreceni irodalmi napok tanácskozása*, Alföld 2003/2.

VÁRADY Szabolcs, *Zene és zenétlenség Petri György költészetében = Az örökhétfőtől a napsütötte sávig. Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2004, 8–18.

VARGA Pál, *Hazafelé a Mindenségbe. Pilinszky János költészetéről*, Alföld, 1980/5, 59-64.

VARRÓ Annamária, *Metafora–metafizika–mitológia: a költői nyelv működése Pilinszky János A szerelem sivataga című versében* = „Az ideál mindazonáltal megőrződik”. *Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére*, szerk. HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, Gondolat, Budapest, 2013, 327–338.

VARRÓ Annamária, „*A néma tenger arcomba világít*”. *Pilinszky János „arc-kép-verseiről” = Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár, HORVÁTH Kornélia, OSZTROLUCZKY Sarolta, VARRÓ Annamária, ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2014, 167–176.

VERES András, *A kései korszak verstípusairól*, Magyar Tudomány 2005/11, 1415–1430.

VERES András, *Ritmus és struktúra: Babits és József Attila poétikájának különbségeiről (József Attila Babits-bírálatára alapján)*, Literatura 2009/2, 180–200.

VICKÓ Árpád, *Petri György: „Az én szemem száraz. Nézni akarok vele.”* = Uő, *Az illanékony műfaj. Rádióinterjúk*, Forum, Újvidék, 2009, 22–33.

WEÖRES Sándor, *A vers születése (Meditáció és vallomás)* = Uő, *Egybegyűjtött írások 1.*, Magvető, Budapest, 1986⁵, 219–261.

ZSIRMUNSZKIJ, Viktor, *A poétika feladatai* = Uő, *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*, ford. BRODSZKY Erzsébet, Gondolat, Budapest, 1981, 220–274.

ЖИРМУНСКИЙ, В., *Композиция лирических стихотворений. Теория стиха*, Ленинград, 1975.