

Szabó Gábor



„Vagyok, mit érdekelne”

(széljegyzetek Petrihez)

Szabó Gábor
„Vagyok, mit érdekelne”
(Szélmegjegyzetek Petrihez)

Tragikus irónia — mondta az egyik kiváló elemző —, karneváli stilizáció — mondta a másik. Ritka pillanat, hogy a mai kiváló elemző e két olyannyira széttartó elemzést meg tudja feleltetni Petri tudatos törekvésének, idézve egy nyilatkozatát, amelyben Hölderlin és Beckett összeegyeztetésének vágyáról beszélt. Az ilyen pillanatok persze kivételesek, az értelmezőnek el kell szakadnia a költő önértelmezésétől és régebbi kommentátorainak véleményétől. Kísérletének próbája, hogy az új eredményekre vezet. A „szerepek, koreográfiák, modalitások, hangok” újrarendezett katalógusához, figyelemre méltó felismerésekkel, például a Petri-vers térképzéséről, testfantáziájáról, látás-képzetről, halálra szántságáról, életrajzi referencialitásának határaitól, olvasatuk, értelmezésük poétikai beépítéséről a versekbe, emlékezetpolitikájáról, idézésteknikájáról, érzékiségéről, és sok minden másról. Szabó Gábor Petri-könyvének gazdagsága, képzet- és eszmetársításainak frissessége, értelmezésének újtársai mind-mind visszaigazolják Petri György költészetének jelentőségét és aktualitását.

Radnóti Sándor

Szabó Gábor

„Vagyok, mit érdekelne”

(széljegyzetek Petrihez)

műút könyvek

Miskolc, 2013

Tartalomjegyzék

| | |
|---|-----|
| Petri György mint „Petri György” | 7 |
| Térviszonyok és ideológia | 11 |
| A groteszk test politikája | 34 |
| A tekintet geometriája | 44 |
| Szubjektívációs színpad: élvezet és pusztulás | 54 |
| Az Idegen abszurd otthonossága | 64 |
| Hiánypoétika | 82 |
| Írás és hangzavar | 99 |
| Emlékezetpolitika | 118 |
| Jelenlét és jelentés | 130 |

Petri György mint „Petri György”

Petri költészete nem csupán líratörténeti szempontból, de alighanem társadalmi – politikai felforgató erejét tekintve is az egyik legprovokatívabb életműve a XX századi magyar irodalomnak. Fogadtatása – persze nem hatásfokának *nagyságrendjét* és *következményességét* illetően – talán ahhoz a sokkhoz, az elutasításnak és feltétlen rajongásnak ahhoz az intenzív, a kulturális élet és a politika színtereire is kiható zavaros elegyéhez volt hasonlítható, amit annak idején Ady megjelenése okozott a magyar költészetben.

Ennek magyarázata nem is elsősorban esztétikai dimenziókban keresendő, hiszen a mérvadó kritika – eltekintve a költő érthetetlennek vélt „pesszimizmusától” – már bemutatkozását jelentős teljesítményként értékelte¹, hanem Petri költészetének az *Örökhétfő* – kötetből kiteljesedő tematikai újszerűségében, vagyis a politikum költői tárgyként történő kezelésében lelhető meg.

A hagyomány megújítására tett kísérlet egyedülálló gesztusa volt ugyanis Petri részéről a magyar politikai költészet – elsősorban éppen Ady és Petőfi által fémjelzett, és Petri költészetében gyakorta hivatkozott – tradíciójához történő visszanyúlás, a politikai cselekvés esztétikai (és persze közéleti) lehetőségeinek újrafogalmazása. S minthogy költői nyelvének radikalizálódása, bizonyos esztétikai normák lerombolásának-újrafogalmazásának igénye Petrinél egyértelműen kapcsolódott össze a *poéta-ceruzáját* egyre kihívóbban a *Politika és Szerelem* hétköznapi keretei közé helyező adys gesztussal, költői programja így többszörösen is provokatívnak bizonyult.

Egyfelől abból az általános vélekedésnek teret adó esztétikai szempontból, mely szerint a művészi hierarchiában hagyományosan a „végső” metafizikai kérdések boncolgatása biztosítaná az alkotás magasabbrendűségét, melynek tisztaságát csak elcsúfíthatja a mindennapi

¹ Vas István: Petri György és a pesszimizmus, in: *Költők egymás közt*. Budapest. Szépirodalmi, 1969. 267–269.

élet, a piszkos közügyek verssé formálása. Hogy tehát nem a nyelvi stilizáció, hanem a tárgyválasztás minősége határozná meg a műalkotás értékét. Másfelől pedig mert Petri a politikumot és a személyes sors esendő, intim vagy fenyegető banalitásait egy olyan korszakban avatta költői programja részévé, amikor a hatalom nem csak a privátszféra autonómiáját kérdőjelezte meg, hanem a politikai-ideológiai beszéd szűkre szabott retorikáját is meghatározni kívánta.

Lírája a magánélet, a politika és a történelem mindennapi, ám érzéken intenzív megélésének metszéspontjában fókuszálta a költői személyiséget, és alakította a versekben megszólaló hangot, az előzőek értelmében kettős támadást intézve az esztétikum politikája és a politikai etikett kodifikált rendje ellen.

Az általa megvalósított költői magatartás – egyként értve ez alatt poétikai radikalizmusát, a versekben megrajzolódó szerep nyers moralitásigényét, illetőleg a társadalmi-politikai színtéren tevékenykedő magánszemély ténykedését – egyszerre képviselt valamiféle, ha lehet így fogalmazni, progresszív konzervativizmust, és egy, talán ebből is fakadó szubverzivitást.

Költői pályájának ez a legszembeötlőbb – mert a politikai közbeszéd rendjét megkérdőjelező, s ekképp a hivatalos politika apparátusait is mozgósító – vonulata eredményezte azt a személye és költészete köré szövődő kultuszt, ami a veszéllyel fenyegetett, hogy lírájának egyéb rétegei – sőt, általánosságban a versek esztétikai kvalitásai – áldozatul esnek a „politikus költő” markánsan kirajzolódó karakterének. Hogy ez nem teljesen így valósult meg, az a rendszerváltás utáni újrapozicionálási folyamatoknak köszönhető, melynek során Petri költészete egyre inkább a XIX – XX századi magyar és európai lírahagyomány folyamatai felől nyert esztétikai értelmezést.

A következőkben azonban nem egy klasszikus értelemben vett pályakép bemutatására fogok törekedni, ahogy a Petri líráját meghatározó poétikai sajátosságok rendszerező összefoglalására sem teszek kísérletet. Szeretném viszont körüljárni – vagy legalábbis érinteni – a versekben kirajzolható, korántsem homogén személyiségkép körvonalait, szemügyre venni azokat az ideológiai és filozófiai szálakat, amelyek e kép poétikai alakításában érdekeltek.

Hogyan, és milyen terek lebontásával és újrapozicionálásával helyezi el magát a versekben megszólaló „én”, egyáltalán, miféle térképek segítségével értelmezi magát Petri lírája?

Milyen ismeretelméleti pozíció(k)ba tagolják a versekben képződő alanyt a tekintet, a látás kiemelten fontos motivikus réteget alkotó metaforái?

Mennyiben értelmezhető a költemények testi funkciókkal vagy a halál képzetkörével kapcsolatos metaforahálóját a normatív személyiségfelfogással történő szembeszegülés poétikai kísérleteként, és hogyan kapcsolható ez össze például a groteszk képalkotás ön-és létszemléleti technikáival?

Miféle filozófiai, ideológiai hatások játszanak szerepet a költemények gondolati mintázottságának alakításában, s ezen keresztül a versekben felcsendülő hang tónusának formálásában? Beszélhetünk-e egyáltalán, és ha igen, milyen megszorításokkal a Petri-versekben megszólaló egynemű költői szubjektumról?

A lírai alany helyének kijelölésére törekvő nyelvelméleti, ismeretelméleti vagy filozófiai indíttatású megközelítésekkel együtt végül a versek politikai dimenziói is elkerülhetetlenül szóba kell hogy kerüljenek, ám inkább egy tágabb, a költői „én” státuszát formáló összefüggésrendszerben értelmezve azokat. Nehéz lenne eltekinteni ugyanis Petri költészetének azon ambíciójától, amely az „én” szerepét a személyes és kollektív emlékezet (illetőleg annak hiánya) viszonyainak következetes tisztázásán keresztül, az aktuális jelen hatalmi praxisának összefüggésrendszerében próbálja elrendezni és értelmezni.

Közvetlen aktualitásuk érvényvesztése után ezek a politikai versei már inkább a társadalmi amnézia, a felejtés kultúrája megtörésének kísérleteiként, a történelmi emlékezet folytonosságát helyreállító, közösségteremtő, s ezáltal az „én” helyének kijelölését célzó emlékezetpolitikai erőfeszítések lírai gesztusaiként lehetnek értelmezhetőek.

Ezekben a szövegekben Petri az emlékezés etikáját úgy formálja esztétikai minőséggé, hogy (csekély számú kivételtől eltekintve) a versek mégsem válnak valamiféle politikai gyakorlat megalapozásának egyszerű szócsöveivé, miközben pedig – amint erre számos példát lehetne említeni akár közelmúltunk és jelenünk történéseire tekintve – bizonyos demonstratív álláspontok szimbolikus közvetítésére mégis csak hatásosan alkalmazhatóak. Ami persze – számomra legalábbis – semmit sem von le a kimondottan „közéleti”, direktben politizáló versek legtöbbször élvezetéből, sőt költészetének egészében tartom lehetetlennek az ideológiai, politikai, illetőleg az esztétikai, poétikai kategóriák elkülöníthetőségét.

Ahogy a versekben körvonalazódó én-pozíciók maguk is nézőpontok cserélgetésén keresztül, változékony viszonyok megújuló metaszeteiben nyernek formát, a következőkben magam is bizonyos beszedésnek tekintett csomópontok irányából, néhány jellegzetes – és egymást időnként óhatatlanul is keresztező – perspektíva figyelőállásából próbálom megragadni a versekben testet öltő beszélő kontúrjait, a költői jelenlét megmutatkozását és rejtekezését.

Térviszonyok és ideológia

A Petri-versekben megszólaló költői hang személyességének vagy éppen személytelenségének kérdése, a tradicionális lírai szerepek lebontásával megsemmisülő, ám annak romjaiból valamiképp mégiscsak rögzülő énkoreográfia vizsgálata talán az egyik legállandóbb elfoglaltsága a Petrivel foglalkozó irodalomnak.

Tulajdonképpen alighanem maga a költő adta föl a labdát ezzel kapcsolatban a majdani kritikai kánonnak, amikor pályája kezdetén a következőképpen fogalmazott: „Nem a személyiséggel akartam leszámolni, hanem annak az úgynevezett »lírai hős«-nek a fikciójával, aminek semmilyen empirikus személyiséghez nincs köze, hanem bizonyos poétikai klisékből állt: egy valahol spontán kialakult normarendszer megszabja, hogy milyennek kell lennie a költőnek.”² (A szerep elutasítása természetesen nem annak megszűnését, hanem egy új szerep felvételét jelenti.)

Aztán itt van még egy, mindezt a személyes létezés reprezentálhatósága felé tovább árnyaló idézet a *Történet* című versből: „Élettörténetünk megvilágítja / életünket, / mint a rendőrségi autó reflektora / az áldozatot.”

Nos, ezek a sorok jól láthatóan választják szét „élettörténet” és „élet” fogalmait, és ugyan nem állítják, hogy az előbbi teremtené, vagy hozná létre az utóbbit, a személyes életsorsot mégis csupán a történetmondás következményeképp vélik megragadhatónak, vagyis csak a narratív keretezés megvilágító fényében tartják reprezentálhatónak és értelmezhetőnek.

Mindez azt is jelenti, hogy a „biográfiai én” és a „lírai én” közötti cirkuláció egyúttal épp az őket elválasztó különbségeket ülteti át mindkét entitásba.

Az idézet tanúsága szerint a versekben formálódó önazonosság ezért csupán narratív identitásként, az alakzatok és a poétikai játékok

² Költők egymás közt, ib. 289.

terében, a történetmondás módozatainak függvényében nyerheti el jelentését. A személyes létezését megvilágosító fény rendőr-reflektorként történő megjelenítése – miközben persze finoman *megvilágítja* a kádári hatalomgyakorlás és magánélet viszonyát is – egyúttal e feltárlkozás kényszerűségére, vallatás-jellegére utalva építi magába a rejtekezést lehetetlenné tévő erővel történő szembeszegülés igényét. A magyarázat kényszere és elodázása, a kimondás és elhallgatás így együttesen alakítja a versekben önmagát elbeszélő személy képét. Aki, a kriminológiai fogalmak területén maradva, élettörténetének közrebo csátásával így pusztán egyfajta alibit próbál szerezni magának.

Innentől kezdve a költői „én” és az empirikus személyiség bonyo lult viszonyának megformálása Petri művészi programjának a pálya egészére nézvést meghatározó eleme lesz, olyannyira, hogy monográ fusa szerint annak során „a költői személyiség keresésének folyamatát, az önportré körvonalazásának, állandó újrafogalmazásának szándékát (soha) nem függeszti fel”³

Petri lírájában az egyértelműen beazonosítható személyiség ugyan elveszti evidenciaértékét, a költői hang személyessége ugyanakkor még is valamilyen körvonalazhatónak tűnő „én” meglétére látszik utalni. Ezt az izgalmas viszonyt érzékelteti Radnóti Sándor, amikor e kettős séget a következő paradoxonban fogalmazza meg: „mégis egy *személy* az, aki a személy megfoghatatlanságával szembeni kételyét végigéli, szenvedni és magyarázza.”⁴

Pár évvel később ugyanerre a problémára visszatérve Radnóti a személy, a személyesség és a személyiség jelentéstartományai közötti finom különbségekre utalva gondolja újra a versszövegekben mindun talan új formát nyerő énről vallott elképzeléseit: „Itt nem a személyi ség rendezi el a tényeket. A tényhalmaz, amelyben benne van az élete, mintegy megelőzi személyiségét. (...) Csakhogy ez a személyiség, mely a személyességet működteti, *nem adott*. Újra és újra meg – és ki kell nyerni az élet tapasztalati tényrakásaiból.”⁵

Hasonló logikával érvel Petri költői alakjával kapcsolatban Mar gócsy István is: „úgy tesz, mintha költői személyisége adott lenne (...),

³ Keresztury Tibor: Petri György, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1998, 85.

⁴ Radnóti Sándor: El nem fordult tekintet, in: uő: Mi az, hogy beszélgetés? Magvető Könyvkiadó, Bp. 1988, 130-131.

⁵ Radnóti Sándor: Megmenthetetlenül személyes. Petri György: Valahol megvan. In: uő: Recrudescunt vulnera, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 331.

holott ez az adottság csupán egy állandó keresés folyamatát adja – a számtalan önarcképvers épp azért tud újra meg újra megszületni, mert az az arckép, melyre a kiindulásnál számíthatna a költő, nincs kész, ta lán soha nem is lesz kész, csupán körülírásaiban lelhető fel. A költőa lak a versek hátterében egyszerre képviseli a megszólalás (személyes?) aktusának bizonyosságát, valamint a megszólaló alak körvonalainak bizonytalanságát”⁶

Az utóbbi időben pedig – elsősorban Petri saját verseihez írott, alighanem a goethei *Dichtung und Wahrheit* több versében is említett szövegét, és Szabó Lőrinc *Vers és valóságát* mintának tekintő önértel mező kommentárjainak⁷ publikussá válását követően – felmerült az életmű önéletrajzi olvashatóságának lehetősége⁸, a versekben életrajzi adatokat, utalásokat, valóságvonatkozásokat rögzíteni látszó referenci ális kódokat szerepeltető empirikus szerző alakja, aki folyamatos lírai önéletrajzában próbálja meg archiválni magát.

(Épp e néhány kritikusi magyarázat megidézése után érdemes meg jegyezni, hogy a „szerep” megképzése Petri esetében is részint az iro dalmi kommunikáció terméke, amelyet a nyilvánossággal való kölcsön viszonyok, a befogadói visszacsatolások, irodalmi hatások összefüggése alakít. Az „én” tropológiai rögzítésének befogadói igénye, alkotói rész ről pedig az önkifejezés és reflektáltság [vagyis az irodalmi konvenciók hoz fűző viszony] konfliktusa a „szerep” megalkotását olyan, kiterjedt szakirodalommal⁹ bíró líraelméleti problémaként jeleníti meg, amely Petri életművében meglehetősen tudatossággal van jelen.)

Felesleges (mert parttalan) lenne sorra idézni azokat a tanulm ányokat, amelyek a kérdéskör további boncolgatásával foglalkoznak, hiszen a Petri verseiben formálódó személyiség karakterizálására vo natkozó válaszkísérletek valóban a róla szóló kritikai irodalom egyik centrumát képezik.

Ezek említése a későbbiekben úgyis elkerülhetetlen lesz, hiszen a következőkben jórészt magam is ehhez a problémakörhöz kapcsoló dom, amennyiben a *személyiség*, *szubjektum*, én stb. fogalmakat – és

⁶ Margócsy István: Petri György: Összegyűjtött versek in: uő: „Nagyon komoly játékok” Pesti Szalon, 1996, 165-166.

⁷ Petri György: Magyarázatok P.M. számára, in: Holmi, 2000, december

⁸ Szigeti Csaba: Antiretorika, www.uni-miskolc.hu/bolcsweb/pdf/antiretorika.pdf

⁹ Hazai előzményei közül Horváth János könyvének Petőfi „lyrai szerepjátszásá nak” korszakát tárgyaló fejezetét érdemes említeni (Horváth János: Petőfi Sán dor, Bp. Gondolat, 1989)

azok bármiféle fosztóképzős szerkezetben megjelenő ellentétpárjait – olyan megközelítésekkel igyekszem majd kiváltani, melyek kulturális akusztikája nem tartalmazza az iménti kifejezésekhez óhatatlanul kapcsolódó metafizikai szirénhangokat.

A személyiség, az individuum – akárha tagadólagos értelemben megjelenített – szinonimái ugyanis éppen azon metafizikai dimenzióknak, áthallásoknak, asszociációknak nyitnának teret, amelyektől Petri lírája egyre következetesebben próbálta elszigetelni magát, ebben az értelemben tehát a foszlékony személyiség megmutatkozásainak boncolgatása pontosan azt a hagyomány szálát csempészné vissza a versek terébe, amelyet azok egyébként meglehetősen szépséggel tekintenek érvénytelennek. Az „én” üresen maradt – tehát sokféleképpen betölthető – helyének illusztrálására álljon itt bevezetéképpen az Én című (?) vers, amelyet a továbbiak szempontjából eléggé lényegesnek érzek: „Isten egy szem / rohadt szőlője, amit / az öregúr magának tartogat / a zúzmarás kertben.”

A vers a sortörés csendjébe rejti a maga énelméleti kérdését, hiszen a sorok többféle olvashatóságából fakadó ellentmondásos jelentésterében képezi meg a személyes létezéssel kapcsolatos problémáját. Az „Isten egy szem” – amennyiben az olvasói beidegződések automatizmusa okán címnek tekintett személyes névmásról leválasztott sort önálló egységként értjük – ugyanis egyszerű tényközlés, egy jól ismert ikonikus ábrázolás leírása, illetőleg annak blaszfémikus roncsolása.

Ha azonban a névmással együtt olvasva a vers egészét egyetlen – cím nélküli – állításként kezeljük (Én: Isten egy szem rohadt szőlője [vagyok], akit az öregúr magának tartogat a zúzmarás kertben), akkor világossá válik, hogy csakis a hiányzó létige egyértelműsíthetné a kétféle olvasatot. Jelentőségelti tehát, hogy éppen az E/1 létigealak *hiánya* az, ami a vers lehetséges jelentés tartományait mozgásba hozza, és persze legalább ennyire beszédes maga a hiány, ami a személyes létezés tagadására, kifejezhetetlenségére, közölhetetlenségére utal.

Már visszatekintőlegesen, de ugyanezt fogalmazza meg az *El nem küldött levél* az 1993-as *Sár* című kötetben, azzal a különbséggel, hogy a jelenlét hiányát a (majdani) halál irányába történő araszolás előzményeként, egy azzal párhuzamos stádiumként azonosítja: „Már az iskolában is / notórius hiányzó voltam, és / ahogy az évek telnek-múlnak, ez / (mármint a hiányzás) előbb – utóbb / visszavonhatatlan és abszolút / képességemmé leend. A jelenlét.”

Úgy vélem, ez az üresen maradt hely, a szubjektum betöltésre váró nyoma teszi lehetővé a szerepek, koreográfiák, modalitások, hangok megteremtését és cserélgetését a versekben, innen nőnek ki, itt formálódnak azok a jelentésrétegek, amelyek a költői hang változékony akusztikáját is alakítva hozzák létre az ezekhez kapcsolódó figurák, maszkok, szerepek aktuális körvonalait. A képlékeny identitások, felvett álarcok váltogatása egyébként kézenfekvően hívja elő a kém-szerrep játékos lehetőségét, ami aztán Petri néhány költeményében valóban meg is jelenik.

A *Smiley reggelije*, vagy a *Smiley karácsonya* című versek beszélője ugyanis John le Carré regényeinek kultikus kém-figuráját idézi meg, ami a költeményeknek nem csupán identitástechnikai, a személyiség konspiratív elrejtésére és megsokszorozására irányuló programját metaforizálja, hanem az illegalitás, a veszély, az üldözöttség, a sehoiva sem tartozás, a *mindenkori idegenség* társadalmi-politikai szálait is a versekbe csempészi.¹⁰

Az én-technikák szemügyre vételéhez érdemes ezért kicsit távolabbról indítani, mégpedig a Petri-szövegek kapcsán ugyancsak megkezdhetetlennek tűnő ideológiai vonatkozások irányából. Egyelőre nem abban a szűkebb, a Kádár-korszakra (majd az azt követő pártberendezkedésekre) utaló politikai értelemben használva most az ideológia kifejezést, melyekkel szemben a Petri-költészetben megnyilvánuló undor meglehetősen nyilvánvaló, hanem – legalábbis kiindulásképp – a fogalom egyik első, Marxnál megjelenő használati értékében.

A *német ideológia* ezzel kapcsolatos kritikai koncepciójának az a fiziológiai tapasztalat képezte alapját, hogy látás során a retinán fordí-

¹⁰ Most csak lábjegyzetben, röviden utalok arra az izgalmas párhuzamra, ami a személyiség kémként történő önjellemzését illetően az említett Petri-versek, és a korszak zseniális underground zenekara, a Spions frontemberének, Molnár Gergelynek a szövegei és identitás-játékai közt mutatkozik. Molnár a kelet-európai paranoia megélését következetes esztétikai programként, mint egyfajta radikális, művészi szintre emelt létezés technikát valósította meg. Az álnevek gyakori használatával, a maszkok, személyiségek provokatív váltogatásával a mindennapokban és a művészi akciók során, az üldözöttség, a harc, az erőszak esztétikai reprezentálásával a kém-státuszát mint egyetlen érvényes szerepet vette magára, az önmegismerés, vagy az ellenség megismerésének epizmológiai, és a megfigyelés-megfigyeltetés hatalompolitikai értelmében is. A korszak underground közösségeinek gondolkodásában és alkotásaiban meghatározó volt Molnár hatása, és mélyen beépült az alternatív kultúra megnyilvánulásaiba, ami közvetett hatásként e tekintetben akár Petri szövegvilágát is befolyásolhatta.

tott kép keletkezik.¹¹ A fiatal Marx számára tehát az ideológia legfontosabb sajátossága abban volt megragadható – egyébként Feuerbach vallásról adott definíciójára visszavezethetően –, hogy fordított képet hoz létre a valóságról, azaz a torzítás modelljeként mint egyfajta hamis tudat, fals visszatükrözés jelenítődik meg.

Marx azt feltételezte, hogy a vallás lehetett az első lépcső a szubjektum és a predikátum (egyén és isteni kinyilatkoztatás) közti csere-folyamat fejtetőre állításában, ezért aztán ideológia-bírálatá – és ez az, ami szempontunkból most lényeges – a realizmus elsődlegességébe vetett hitből eredeztethető: az érvényes világszemlélet logikájában a praxis valóságának meg kell előznie az eszmék idealitását.

A hamis ideológiai árnyak elűzése – amiképpen Petri költészetében is – ezek szerint a felszabadulás lehetőségét, az illúzióktól mentes tisztánlátás esélyét hordozza magában. A hagyományos értelemben működőképes ideológiai bázison nyugvó szemantika egyértelmű tisztasága, tisztántarthatósága ugyanis a saját esztétikájukat és érvkészletüket következetesen végiggondoló és kétellyel kezelő, majd e reflexiókat az alkotás részévé avató versek egyik fontos problémájaként fogalmazódik meg.

Petri „kimutatkozása”¹² a marxizmusból nyilvánvalóan nem csupán egy bizonyos filozófiai rendszerrel való szakítást jelentett, hanem ezzel együtt minden egészszelvésségre törekvő világmagyarázatból, vagyis a torzító ideológiai tükröződések teljes teréből történő kiábrándulást. (Ide értve természetesen a vallást is, amellyel szemben határozottan „unmuzikális”-nak vallotta magát.¹³)

A koherens metanarratívákban való csalatkozás, a „minél több Eszme, annál több Lét”¹⁴ platonizmusának elvetése meglehetősen sajátos intellektuális és poétikai (és politikai) mezőbe helyezte Petri verseit.

Mivel a megfigyelés könyörtelen racionalitásának, rezzenéstelen tisztaságának feltétele az ideológiai torzképtől történő szabadulás volt, a tisztánlátás képi világa, a szem és a tekintet motívumának változatos viszonyokba rendezéseinek keresztül igen hangsúlyosan épül be a költeményekbe.

¹¹ Karl Marx és Friedrich Engels: A német ideológia, Magyar Helikon, Bp. 1974. 29–30.

¹² A kifejezést Papp Márióval folytatott beszélgetésében használja Petri, in: Beszélgetések Petri Györggyel, Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp. 1994, 46.

¹³ Apák és fiúk, in: Beszélgetések Petri Györggyel, ib.114.

¹⁴ F. Nietzsche: Az értékek ártértékelése, Holnap kiadó 1994, 84.

Az ideológiai önkorlátozás egyfelől tehát egy roppant szikár, a logikai pozitivisták és a korai Wittgenstein („A világ mindaz, aminek az esete fennáll.”) szemléletét idéző metaforahálót és szövegtechnikát eredményez, amit viszont az imígyen elfoglalt pozícióval szembeni (ön)ironikus bizalmatlanság, az önreflexivitás gesztusrendszerének legalább ennyire hangsúlyos jelenléte nem egyszerűen csak ellenpontos, hanem egyre inkább bomlaszt is a versbeszédben.

Ez utóbbi már csak azért is következik logikusan az előzőekből, hiszen az ideológiamentesség maga is egyfajta – természetesen szintén kétellyel kezelendő – ideológia, ami adott esetben akár szubverzívként is értékelhető éntechnikák, vagy társadalmi mozgások formálója lehet.

Az önpozícionálás tekintetében ellentmondásosnak látszó irányultságok Petri első két kötetében még a helyzet feloldhatatlanságát nyíltan felvállaló contradictiookban fogalmazódnak meg, a későbbiekben pedig ezek mellett a versszerkezetek önfelforgató építkezésében, illetőleg a nyelvi eszközrendszer tudatos redukálásában, roncsolásában öltének alakot.

A következő két idézet a *Magyarázatok M. számára* című első kötetéből való: „Amiben hittem, / többé nem hiszek, / De hogy hittem volt, / arra naponta emlékeztetem magam.” – olvasható *Az ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből* egyik szakaszában, míg a *Belső beszéd* így fogalmaz: „Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: / milyen gyalázat érhet még?”

A mondatok ellentmondásos, önkioltó szemantikai terében sűrűsödő ismeretelméleti vákuum (sóvár vágy – gyalázat; hittem – nem hiszek – emlékeztetem magam) valamiféle lokalizálhatatlan nem-helyet jelöl ki a megszólalás eredőjeként. Egy olyan *seholt*-t, azaz *utópiát*, ami az ideológia fogalmi párjaként azért tekinthető a valósággal szembeni attitűd másik deviáns formájának, minthogy mindkettő lényege a hatalomhoz való – igaz, eltérő – viszonyban keresendő.

Míg az ideológia inkább leleplez és legitimál, addig az utópia menekül, és egy olyan üres helyet próbál elgondolni, ahonnan kellő tisztasággal lehet visszatekinteni az – onnan nézvést – természetellenesen mesterséges ideologikus birodalomra. A *sehol-lét* pozíciójának elfoglalása poétikai értelemben persze nem rejthet kizárólagos lehetőségeket a Petri-líra számára, másrészt viszont mégis csábító, mivel az utópikus képzelet részben gyógyírt jelenthet az ideologikus gondolkodás betegségére, ami abban áll, hogy nem akar, vagy nem mer elképzelni egy

sehol-t. (Talán éppen az utópikus *sehol* utáni nosztalgia lehet az egyik oka annak, hogy a Petri-versek nagyon sok szállal kötődnek a német romantika költői és teoretikus elképzeléséhez.)

Petri tehát az ideológia „itt”-jét és az utópia „sehol”-ját egyszerre integrálja egy olyan nyelvi viselkedés keretébe, amely nem csak elismeri, hanem a maga csúfondáros módján időnként kifejezetten élvezi is a társadalmi élet szimbolikus formáit, azok összes ideológiai rítusával egyetemben – gondoljunk például az „Én itt egész jól elszórakozom”-sorra az Én itt egész jól című versből –, ugyanakkor az ezeknek való meg-nem-feelés attitűdjét, a kívüliséget, a *sehol*-t szintén e való-sághoz történő kapcsolódás részvételi lehetőségeként mutatja meg.

Saját magát ezért a szimbolikus rend olyan elemeként jeleníti meg, amely épp általa válik részévé a rendszernek, hogy nem fogadja el annak szabályait. Az *Egy szerződés hátoldalára* sorai ennek a csak függésben-létező kívüliség helyzetének nyűgét fogalmazzák meg: „Hogyan manőverezhetném / ki magamat a tesz-vesz város / oly peremére, ahol / nekem lakcímem, nekik / jogcímük nincs bármire is / várni-akarni tőlem, // ahol nem kell, hogy legyek / tevés-vevésük része, se feltétele, / függésüktől függésem / hatályát ahol veszti?”

Sokatmondó, hogy a „tesz-vesz város” metaforáját alkalmazva Petri egy olyan ifjúsági könyvsorozat címére utal, melynek elsődleges célja a gyerekek ideológiai bevezetése a társadalmi szocializáció szabályaiba, a közösség és egyén kölcsönös haszonelvűségén nyugvó normáiba, a társadalmi betagozódás örömteli interakciójába. Hiszen a Törvényt – írja Žižek – nem csak azért tartjuk be, mert feltétlen egyetértünk annak tartalmával, hanem azért is, mert élvezzük, hogy betarthatjuk azt.

Nos, az ilyen típusú „bevezetések” talán éppen ezt a žižeki élvezetöbbltet termelik ki a társadalmi szocializáció során.

A Tesz-vesz városból történő kiiratkozás igénye annak a – versek egész sorában megjelenő – személyiségzerepnek az összefoglalása lehet, ami egy időben ismeri el és tagadja meg a társadalmi létet szabályozó jelek és jelképek rendszerét, az elfogadott vagy elvárt magatartásminták koreográfiáit, vagy akár a valamely társadalmi csoporthoz történő tartozás szabályozó eljárásait, lemondva egyúttal a Törvény élvezetéből fakadó szocializációs öbbltetérték gyönyöréről is.

A szabályok felrúgása egyébként is a Petri-versek alapvető ambíciója, ami nem csupán a poétikai *komilfó*, illetve a mindenkori politikai

hatalom és ideológia ellen irányul, hanem – Márton László lendületes leírásában – „a társadalmi folyamatok, az ösztönök, a természet, sőt a Sors hatalma” ellen is.¹⁵

Azt gondolom, Petrinél Ideológia és Utópia összekapcsolása jelöli ki azt a még belakható anti-zónát, melynek paradox topológiája érzékletes pontossággal fogalmazódik meg a „Most éppen itten nem vagyok sehol” sorban (*Most éppen itten*)

Az „itten” és a „sehol” egymásra montírozódása egy mindenkori „most” kedvetlenségében a személyiség és a világ otthonos érintkezését szavatoló tér- és időkategóriák rendjét zilálja szét. Beazonosíthatatlanná álcázza magát a társadalmi-ideológiai tartományok előírásainak fojtogató hálójában, deklaratív felmondja lakcímét a „tesz-vesz város” falain belül. Tulajdonképpen az „én” térgeometriai képekben megvalósuló lebontásának, hajléktalanná nyilvánításának egy olyan kísérlete fogalmazódik itt meg, amely Petri verseiben meglehetősen gyakorinak tekinthető.

A térképzés és az énképzés párhuzamossága legáltalánosabb szinten a Petri-líra (ön)pozícionálásával és a társadalmi-kulturális térben helyet követelő megszólalásmódjával kapcsolatos sajátosságokon keresztül közelíthető meg.

Petri ugyanis – amellet, hogy költészetének a hagyományhoz való szoros kapcsolódásai okán akár „tradicionális költő”-nek is nevezhető¹⁶ – sok tekintetben mégis felforgatta a honi lírahagyomány esztétikai normáit, nyelvtanát, retorikáját, és új szereplehetőséget dolgozott ki a vers beszélőjét formáló poétikai klisék lerombolásával.

A versnyelvét szabdaló hiányok, törések, „anyaghibák” kompozíciós elvként történő szövegbe emelése, az alkotófolyamat uralt műveletként való tematizálása, a szövegekbe épített önrevíziós kódok nyelvkritikai aknáit, az egynemű lírayelv heterogén dialektusokra tördelése – hogy csak néhány ismert eljárást említsünk a Petri költészetét jellemző poétikai fogások közül – a hazai lírahagyományba történő barbár betörésként értékelődött annak idején. A barbár kifejezésnek abban az etimológiai értelmében is, hogy tudniillik Petri versei nem, vagy csak (szándékoltan) dadogva beszélnek a többségi hagyomány által szentesített norma hivatalos nyelvét.

¹⁵ Márton László: A líra állaga, in: uő: Az áhítatos embergép, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 186.

¹⁶ Fodor Géza: Petri György költészete, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1991, 70.

A határok megsértése, átrendezése nyomán kialakuló költői magatartás azonban olyan mesterien építette magába a tradicionális lírai beszédet és *ugyanakkor* az azokat roncsoló provokatív kódokat, hogy Petri költészete a rendszerváltás utáni hivatalos kultúra reprezentánsaként is meg tudta őrizni felforgató erejét, kívülálló szerepét, s így a normativitás és a normaszegés határszéleiből kialakult peremvidéken, valamiféle költői nomád-lét marginalitásába helyezte magát – a „magaskultúra” bástyáin belül.

„Már leszakadt a verses tradícióról, de még nem függetlenedett tőle” – fogalmazott ezzel kapcsolatban egyik kritikusa a Petri líra konvenciókhoz fűződő, egyszerre tagadólagos és megtartó viszonyát értelmezve¹⁷, és ebben a mondatban a *már* és a *még* egyidejűsége érzésem szerint ugyanazt a nem-helyet, a kivülség *otthonos* pozícióját véli megragadhatónak, amelyről magam is beszélni próbálok.

A centrum és a periféria egyneműsítése, illetőleg a kettő közti távolság – egyes pályaszakaszokban, vagy akár egyes verseken belül nyilván különböző mértékű – áthidalása, egymásba hajlítása egyszersmind nyelvi funkciókat, hatalmi-ideológiai középpontokat is kijátszik egymás ellen. A különböző szövegfajták közti kapcsolódások, megszállások, a heterogén kulturális vagy stiláris regiszterek mozgatása nem csak a „többségi”, hanem a „saját” nyelven belüli idegenség ki-sebbségi gyakorlatát is a versekbe írja.

Költészete a hivatalosság által felosztott, kiparcellázott kulturális terek lebontása és újrafarmálása után olyan atopikus nem-helyen vetette meg a lábát, ami talán mind a mai napig ellenszegülni látszik az intézményesen szentesített irodalmi térgeometriának.

És itt nem csupán azon verseire gondolok, amelyeket – mint az *Apokrif*, vagy a *Leonyid Iljics Brezsnyev emlékére* című szövegek – egy-egy ideológiai közösség tartott megbocsáthatatlan provokációnak a maga kikezdehetetlennek vélt eszmerendje szempontjából, hanem arra az általános zavarra, amely abból fakad, hogy Petri versei a maguk csúfóndáros módján épp annak a kánonnak az esztétikai, morális és intézményi háterszágát teszik zárójelbe, amely – a rendszerváltozás után legalábbis – oly lelkesen integrálta művészetét.

Hogy tehát életműve korántsem abban a formában közvetít, úgy mond, „értékeket” (humanitás-eszmény, etikum, emelkedettség, katar-

¹⁷ Szigeti Csaba: De dignitate amoris : Petri György „szerelmi költészetéről”, in: Jelenkor, 1992/6, 566.

zis, stb.), ahogyan azt az Irodalom gépezete könnyedén feldolgozni lenne képes.

Amikor a Petri-univerzum érvényteleníti azokat a megszokott tér-kategóriákkal jellemezhető oppozíciókat, mint a birodalmi/nomád, centrális/periférikus, homogén/heterogén, stb., akkor egy új jelentéssel bíró térszerkezet keretei közé helyezi magát. Hasonlóképpen írja ezzel felül a bejáratott binaritások rendjét, ahogyan – amint erre rövidesen rátérek – ez a test/elme kategóriapár, azaz a „szubjektum” formálódásának esetében történik a versekben.

A térképzetek értelmezése nem csupán a Petri-líra atopikus hely(zet)ének kijelölésében segíthet, hiszen a *helyek* bőséges szerepeltetése Petri verseiben fontos szerepet tölt be a beszélő én körvonalának megrajzolásában, a költői hang akusztikájának árnyalásában is. A tér ugyanis – amint Merleau-Ponty fogalmaz – nem egyszerűen az a közeg, ahol elrendeződnek a dolgok, hanem egyszersmind olyan médium, amely által elrendeződnek a dolgok. Ebben az értelemben kiemelten fontos szimbolikus hely Petri verseiben az állomás, amely a maga átmenetiségével, ideiglenességével mint egyfajta határsáv, senki-földje jelenik meg.

A *Horatiusi* a következőképpen fogalmaz: „Kurta időm / a csikkes, összeköpködött váróteremben / eltöltöm a horpadt bőröndön / nyugtatva zúgó fejem, nyitott szemmel.”

Az *Anzix* pedig így: „Mi itt telelünk ki. / Kelet-Európa Alsó, fel-tételes megállóhely. / Utolsó posta: Bécs.”

Az állomás egyszerre elválasztó és összekötő tere az „itt” és a „sehol” pozícióját integrálja, az átmenetiséget mint létállapotot jeleníti meg. Miközben elvileg a kapcsolódás jele, a két idézetben éppenséggel a hálózatról történő leválás, a végtelenített várakozás válik meghatározóvá. Az állomás ideiglenessége a kivülség, a közöttiség letté dermedt pozícióját keretezi, az én örökös idegenségének felvállalását a jelenlét megtagadásának igényeként mutatja meg. A *Horatiusi* csikkes, koszlott váróterme mindemellett mintha valamely Beckett-dráma színpadképét imitálva fogalmazná meg a mitikussá növesztett, hiábavaló várakozás fojtogató létélményét, az idegenség maszkját – és erre a későbbiekben vissza kell majd térnünk – filozófiai szerepként is értelmezhetővé téve. A várakozás antropológiáját kíméletlen pontossággal kidolgozó Beckett hatása az időn kívüli abszurdításba dermedt kelet-európai lét mindennapjait érzékeltető Petri-költeményekre korántsem elhanyagolható.

Most azonban nem a versekben megjelenő budapesti utcák, lakások, épületek, kocsmák vagy éppen temetők helyrajzára szeretnék utalni, jóllehet ezek a helyszínek is változatos formákban hívják elő a költői alany különböző regisztereit, hanem csupán néhány olyan vers tér-metaforáit érintem, amelyek egyértelműen az én szimbolikus megjelenítésére, elhelyezésére szolgálnak.

Ilyen például a *Séta egy ház körül* című vers, amelynek szövegtestét igen látványosan szövi át a térbeli rögzítéssel, rögzüléssel kapcsolatos fogalmi háló. A „geometria”, „raszter”, „négyzet”, „szabály”, „elrendeződés”, „konstelláció”, „tagoltság”, stb., kifejezések jól érzhetően a tér elrendezésének, matematikai pontosságú lefedésének, bemérésének, körülhatárolásának vágyát sejtetik, mégpedig egy anyagtalannul bolyongó „asztráltest” – egy másik szöveghelyen: „negatív test” – materializálásának, fizikai rögzítésének érdekében.

A ház hangsúlyozottan szabályos alakzata a tér egy részének mérési újrendezésére, a zűrzavar feloldására, átlátható szabályokra való fordításának igényét jelzi.

Az építmény így a káosszal szembeni rendezettség, az alaktalansággal szembeni forma, végső soron a racionális elme diadalaként megvalósuló menedék helye lenne a (még) beméretlen terek fenyegetése ellenében. Úgy tűnhet, hogy mikor az otthont kereső „negatív test” valamely kristálytisza geometriai térformában akarja elnyerni körvonalait, akkor a testiesülés, a szubjektíváció vágya az alaktalanság, a hiánylét felől az átlátható rendezettség kiegyensúlyozott, békés pozitívítása felé tör.

A ház tömbje – talán felesleges is külön felhívni rá a figyelmet – minden további nélkül kezelhető én-metaforaként, ahogyan ezt egyébként a freudi terminológia is szavatolja számunkra. A vers így akár a szubjektum szerveződésének, kiszámítható renddé formálódásának szimpla története is lehetne, ha a költemény nem építene magába egy ezzel ellentétes mozgásirány érzetét keltő gondolati réteget is.

Az épület belső szerkezetének, szinte mérnöki pontosságú tagolásának részletes leírása ugyanis a harmonikus rendezettség helyett sokkal inkább a hely kísérteties jellegét hangsúlyozza: az egzakt geometriai fogalmak sorjázása egy belakhatatlanul idegen struktúra képzetét hívja elő.

Ezt az érzést erősítik az első versszakban megnyíló tekintet és a szabályos téralakzatok közti értelmezői viszonyt jellemző megfogalma-

zások: az elrendeződés ugyanis „kimondhatatlan”, a formák sora „nem felelet”, minthogy a ház hallgatag, „néma tömb” ahol csak „illetéklően szemekkel”, „megütközve” figyelhető a jelentés pusztá „sugallata”.

Az elveszettség rémülete sűrítetten jelenik meg a liftakna képében, melynek „vonzása” az aláhullás, megsemmisülés veszélyét és vágyát egyképp hordozza. S lévén, hogy a „liftakna folytonossága” a versleírás szerint az épület centrumképző tengelye, ami köré az egész épület geometriája szerveződik, úgy tűnik, a jelentéstelnek látszó mértani formák álságosan csábító rendezettségét az önkioltó, önpusztító aláhullás középponti kódja uralja.

Ezzel cseng egybe, ahogyan a *Valami ismeretlen* című kötetben olvasható *Elégia* is az üres ház, és a benne várakozó kiürült én metonímiáján keresztül szintén a térben való alázuhanásként jellemzi a szubjektumot.

A ház – a test, az „én” – így végső soron uralhatatlannak minősítetik, az átlátható térformák csupán a rend *vágyának*, mintsem *meglétének* attribútumai. („Az én nem úr a saját házában” – fogalmaz Freud¹⁸, Petri pedig a *Lélektan-óra* című versében pontosan eme térképzeteken nyugvó énmetaforizáció jócskán ironikus hangoltságú megidézésével élve teszi idézőjelbe a versben amúgy maga által is használt pszichoanalitikus fogalmakhoz tapadó szemléletet.) Talán ezért minősítheti a *Séta...* utolsó szakasza mindezt „inkább játék”-nak, és juttat el a ház monumentálisabb struktúráján belül az egyedi, a személyes tárgyi világ jelenségeihez, a bútorok, fiókok intim közegébe.

A banális dolgok, használati tárgyak, mindennapi eszközök mikrovilága lesz az a térelem, amely képes lesz „kimetszeni” az „én” ideiglenes formáját, alakként körvonalazni a „negatív testet” az őt övező káoszból. Csak a tárgyak ténykedésének köszönhetően lesz a negativitás – ahogy a vers fogalmaz – olyan „hely” és „szintér”, ahol az események idegensége talán kezelhető történetté válhat.

A mindennapi élet kacetjai által teremthető „én” képzelet Petri több versében is megjelenik, ami azt sejteti, hogy nem az univerzális rendezettség transzcendens szerkezete, hanem a köznapi kontextusok változékony elrendeződései formálják a (versekben) megképződő költői alanyt.

¹⁸ Sigmund Freud: A pszichoanalízis egy nehézségéről, in: Nyugat, 1917/1, 52.

„Véget nem érő reggelben próbálok / következtetni a körülvevő / dolgokból kilétemre.”, olvassuk pl. a *Reggel szoktál jönni* című versben, míg az *E tér...* címűben így fogalmaz: „a dolgok illegetik magukat. // S mihelyst szándékuk megértem, / saját szándékom házárdjára bíznak.”

A *Mint levetett* szövegében az éjszakai sötétben körvonalazódó dolgok kipárolgása segíti az én önmagára ismerését, mintegy kívülről teremtve meg a homályban így lassan testet öltő, felderengő alakot. „Mint levetett cipő szaga, / bepácol az éjszaka. / Viszketőn belepnek a vétkek / – alvó arcát a zsírréteg. Búneid körülvesznek, / hirtelen öreggé tesznek.”

Az „én” előhívását a külső tárgyi világ katalogizált térfelületei irányából végzi el a másik, az *Azt hiszik* c. kötetben olvasható *Elégia* is: „Elbűvöl engem is / az eszközöknek ez a tolongása, / kihűlt célok ekkora gyászmenete: / fürdőruha, Wittgenstein, spanyolszótár, / mandulaolaj”.

Az *Antropozófia* egy részletes hiány-listával szolgál: „Annyi mindenem nincs! / Zsebóráim, trezorkulcsom, Uzi-géppisztolyom, / hétvégi házam, horgászengedélyem, / harzi kanárim, logarlécem, gégetükröm”, míg a *Nagyon szerettem azt a nőt* című versben a „négy elkoszlott fal, egy muzeális írógép s / 15 éves kori fölényes fotóarca” lajstroma rajzolja ki az „én” körvonalait.

A *Lassan* című költemény a (szülői) ház pusztulásának képében ismét csak a szubjektum mulékonyságát és szétesettségét jeleníti meg, a listázás ebben az esetben az „én” foszlékonyságát sugallja, ami az emlékezés minden erőfeszítése ellenére sem képes összeállni folyamatos, összefüggő éntörténeté: „Ami pedig a »házat« / illeti – az se lesz soká: / a kígyóbőrből kihál a kígyó, / s beléköltöznek szélhordalékok: / homokszemek, szunyogszárnyak, / korhadékok, menyasszonyi csokor – / maradványok, papírszalvétafosz- / lányra száradt marhapörkölt-emlékek.” A személyiség fogyatkozása, önmegszüntető redukciója az elaprózódás folyamatán keresztül a maradék, a törmelék, a feleslegessé váló kacsatok (ismét csak beckettii) anyagszerűségében éri el végpontját. A közeli összeomlás képzetét a ház „épületgépészetileg katasztrofális” szerkezete tovább erősíti, és ez a mérnökien szakszerű állapotleírás közvetlen kapcsolatot teremt a *Séta...* „szeszélyes geometriájú” építményének én-képzetével is. (A listák – mint Petri verseinek fontos elemei – egyébként szóba kerülnek még a későbbiekben, hi-

szen sok versben nem az „én” negatív lenyomatának térkijelölésében, hanem ezzel párhuzamosan a jelenségek és jelentések relativizálásának retorikai eszközeként jutnak fontos szerephez.)

A térelemek rendszerébe tagozódó „én” jellemzéséhez viszont érdemes még egyszer szemügyre venni a *Belső beszéd* egyik szakaszát, ami a *Séta...* kiismerhetetlen topográfiájú építményét a labirintus képében radikalizálja, még inkább erősítve a térbeli tájékozódás elvesztésének szorongató érzését. „– Most mondjam el, hogy nem áll össze / szellemem: roncsok nemzenek / roncsot agyamban, temetőnyi / üzekvő tetem szaporítja egymást, / robbanásig telítve / a memória raktárhányát? / Hogy itt már csak én ismerem ki / az esetleges járatokban magam, / én tudom, mikor kell / félrelépni egy lerobajló / romköteg alól? A gyalázatos / otthonosságról most beszéljek, / mellyel zűrzavaromban járok? / Hogy nem szégyellem kiismerni / romhegyem ingó statikáját, / biztos pontokat megjegyezni, próbálgatni, mert semmi elv / nem működik?” A sorok valódi feszültségét nem egyszerűen a romszerűség érzékletes leírása adja, hanem annak beismerése, hogy az „esetleges járatok”, a váratlanul „lerobajló romköteg”-ek fenyegetése, az „ingó statika” és a tájékozódást ellehetetlenítő „zűrzavar” kuszasága ugyanakkor „gyalázatosan otthonos”.

A kiismerhetetlenség, a bezártság, a fenyegetettség tehát mint (szégyenszemre) természetes létállapot mutatkozik meg, miáltal a vers a patkánykísérletek bonyolult járataiban rutinos beletörődéssel bóklászó lényként jeleníti meg a tér káoszában abszurd otthonosságra lelő ént.

Általánosságban elmondható, hogy a Petri-versek szubjektuma többnyire a nagy, átláthatatlan terek lebontásától a mikrofelületekkel történő érintkezés felé haladva testiesíti magát, vélhetőleg ezzel párhuzamba állíthatóan fontos poétikai megoldás számos költeményében az absztraktumok felől az egyedi felé haladó, szemantikai értelemben lebontó jellegű versszerkezet is. Alighanem a marxizmusból, illetőleg a nagy elbeszélésekből történő kiábrándulás, a sokat emlegetett ideológiai vákuum ismeretelméleti pozíciójának térmetaforák segítségével történő leképezéseként értelmezhető ez a kompozíciós megoldás. Jó példa erre többek között az *Összeomlás* címet viselő költemény, amely ismét csak valamiféle grandiózus épület darabokra hullásán, a tér lebontásának képein keresztül fogalmazza meg e széthullás egyszerre ideológiai és szubjektumelméleti következményeit: „Csak szétcsúszott egy hang nélkül, / szögek átcsúsztak lágyan elrohadt gerendán,

/ téglák márgaként vagy hamuzsírként, / porózus száraz szerkezetüket / feladták”.

Ennek fényében a tér racionális, mérnöki szentelen bemérését, majd újraszerkesztését tematizáló versek így tulajdonképpen romokon (romokból) épülnek – sőt, talán az is állítható, hogy Petri versépítésményei csakis a szabályos térformák lebontásának eredményeképp képek és akarnak létrejönni.

E szempontból is beszédes a „por” és a „törmelék” nagyon is materiális képeinek feltűnő gyakorisága a versekben, illetőleg a költemények anyagszerűségének az a jellegzetessége, amit Márton László „morzsalékos”-nak nevezett¹⁹, hiszen ezek mint „építkezési melléktermékek” tulajdonképpen ennek a poétikai kőművesmunkának önértelmező metaforáiként utalhatnak Petri költői technikájára.

„Zuhog az ész / a gazdátlan tényrakásokra” – fogalmaz aztán az egyik kétsoros, ami azonban furcsamód az *Építkezés* címet viseli.

A cím és a versben foglalt állapotleírás ellentétes irányú mozgások képzetét keltő, inverz kapcsolata arra utal, hogy a darabokra esett, minden szerkezetet, geometriát nélkülöző világ esetlegessé vált tényrakásainak rögzítése egyszersmind az építkezés, teremtés, egy új dimenzióban való térfoglalás *intellektuális* munkálatával *azonos*. A rövid vers mindemellett József Attila *Eszmélet*-ének egyik szakaszára is utalva („Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat / s így mindenik determinált”) mintegy mellékesen a (megtagadott, folytathatatlanak minősített) előd szövegüniverzumának (általában: az előd-költők körülhatárolt területeinek) lebontását is a saját költői birtok kijelölésének, rögzítésének, újraépítésének feltételeként értelmezi.

Talán már látható az eddigiekből, hogy a tér Petri verseiben dinamikus jelentésekkel telített, a térmozgások – bomlások, rögzülések, újraformálódások képlékeny együttese – ideológiai és éntechikai irányokat és lehetőségeket képeznek meg, mégpedig általában a nagy térnumok felaprózásán, az univerzális szingulárisba oltásán keresztül.

Sok egyéb mellett talán ez a látásmód is annak a verstechnikának a kimunkálást segítette elő, amit Thomka Beáta szavaival nevezhetünk akár „lírai minimalizmus”-nak²⁰ is.

¹⁹ Márton László: A líra morzsalékossága. Petri György: Valami ismeretlen, in: Holmi 1991/4

²⁰ Thomka Beáta: A napsütötte sáv radikalizmusa in: Kortárs, 1991/6. 166.

A vertikális mozgás jellemzően negatív irányultsága természetesen a versekbe szálazza e reduktív, önfelszámoló stratégiák összes ideológiai-ismeretelméleti következményét, megadva költészetének azt az alaphangulatát, amit már első kritikusi is, némi egyszerűsítéssel, peszsimistának neveztek. A felfelé törő térkategoriákba forduló, transzcendencia-gyanús építkezés Petri költészetében talán csak a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* zárlatának látványos, ám némiképp csalárd megoldásában érhető tetten.

Erre a verszárlatra a későbbiekben úgyis vissza kell még térni a fény-metaforák elemzése kapcsán, most csupán annyit bocsátanék előre, hogy a világosság felé vezető lépcsősorok valóban a megtisztulás, az énmegváltás már-már szakrális képzetét kelthetnék, ha ennek egyértelműségét nem zavarná meg a lépcsők „végtelen” mivolta, illetőleg a magasban derengő fényesség pusztasávszerűsége, ami egyrészt a megérkezés (legalábbis az emberi léptékű időben megvalósítható megérkezés) reménytelenségére, illetőleg a sötétség általános uralmára utal. Az „émelygés lépcsői, fogyni nem akaró mínusz-emeletek” sorban pedig a (kétséges) megváltás felé vezető út egyértelműen a csömör, nem pedig az ilyen magasztos események kapcsán elvárható felszabadult öröm érzetével kerül kapcsolatba. Ezzel együtt a vers befejezése vitathatatlanul – és szinte egyedülálló módon Petri költészetében – valamiféle bizonytalan reményt és emelkedettséget sugall.

Szintén csak látszólag ellent a lebontó-jellegű verstechnika jellegzetes módszerének az, hogy számos verse egy konkrét szituáció megjelenítése során valamiféle általános érvényű filozófiai meglátás felé fut ki, és ezekben a versekben az egyre tágabb szemantikumú térfelületek egymásra rétegzése mintha a felfelé törekvés, a metafizikai felemelkedés irányába ható mozgás képzetét keltené.

Ám ezekben az esetekben legtöbbször az a csalárd stratégia szervezi a költemény szerkezetét, hogy a vers végére kiépülő filozófiai jelentésszint mintegy az egyedi, a banális részeként, annak egy lehetséges dimenziójaként mutatkozik meg, és ezzel ironikusan érvényteleníti is magát. A felfelé irányuló mozgás végső soron visszahajlik, és kiindulópontjában, pontosabban annak relativizáló újraértésében találja meg eredményét. Ezt a megoldást poentírozza a *Pillanat*, de erre épül a *Valami valamiért*, a *Valami ismeretlen* vagy a *Sci-fi szerelem*, hogy csak taláalomra említsünk most néhányat a lehetséges példák közül.

A „hivatalos”, „birodalmi” keretek közül történő kilépés gesztusa, az eltűnés, kiiratkozás én-technikája a tér problematizálására használt egyik legősibb metafora, a „tükör” képének felhasználásával is többször megjelenik a versekben. Ezek közül most két olyan példát idézek fel, amelyek talán az életmű egyéb darabjaiban megjelenő alternatív én-koncepciók lefedésére, magyarázatára is alkalmasak. „...kőnehéz koponyával / ébredsz, a lábad két feszes, vízzel telt tömlő. / Tükrödbe: nem nézni jobb.” – olvashatjuk első kötetében a *Kivagy, Catullusom* című versben, majd a Sár-kötetben *A lírai én meg amit zárójelbe tett* sorai a következőképp fogalmaznak: „Tükrödbe néz, / olyan szögből mégpedig, / ahonnan ő nem látszik.”

Az ideológiát torz tükröként láttatni kívánó elképzelés értelmében mindkét eljárás a Törvénynek kiszolgáltatott egyén alávetettségének elutasítását, a társadalmi-ideológiai konszenzus felmondását kísérli meg: az első esetben a társadalmi kliséknek megfeleltethetetlen puffadt, másnapos, ám provokatív külsőségeiben még jellemezhető test, míg a másik idézetben már egy – a versszövegben – láthatatlanná vált hiány-alakzat nem hajlandó az előírásoknak megfelelően megmutatkozni a tükör társadalmiasító terében.

Míg azonban a *Kivagy, Catullusom* esetében pusztán két értékvilág – a Hivatalos és az Alternatív – provokatív szembesítése történik meg, melynek során a szubjektum még elfoglal egy olyan pozíciót a szimbolikus térben, ahonnan megszólalhat és maga is megszólítható, ahol tehát (nyilván a Törvény „tükrén” keresztül) értékelhető, minősíthető és kategorizálható módon részese a (megtagadott) rendnek, a másik vers ennél talán súlyosabb döntést hoz.

A lírai én, meg amit zárójelbe tett idézett sora ugyanis óhatatlanul a szubjektum alapító aktusának, a lacani „tükör-stádium” pillanatának radikális eltörlési kísérletét juttathatja eszünkbe.

A tükrödbe nézés Petri által megfogalmazott speciális technikája ugyanis mintha a torz önazonosságot eredményező, az elidegenedés első fázisaként a saját képmásával önfélreértő módon azonosuló „én” téves identifikációját értelmező lacani ősjelenet megtagadásának lenne inkább ironikus, mint kétségbeesett kísérlete. Ironikus, hiszen ennek kimondása csupán az alanyi funkciót lehetővé tevő és szabályozó nyelv hatalmi rendjén belül, azaz a „tükör” segítségével valósulhat meg, ám a „tükrörel” való szembenézés sikeres elodázása éppen az erről szóló híradás bejelentését tenné lehetetlenné.

Figyelemreméltó azonban, hogy jóllehet a szubjektum kihátrál a tükör teréből, annak felülete mégsem marad üres, hiszen: „(A tükröben egyébként / másfél törülköző, egy nikkelezett fémrúd, / s egy bojler széle látszik.)” Vagyis a tárgyak néma és súlyos jelenléte ismét átveszi a szerepet az én-től a látható tér elrendezésében, a szimbolikus rend anyagi világa minden ön-eltüntető kísérlet ellenére továbbra is kitörölhetetlenül érvényesíti hatalmát, hogy kimetssze a szubjektum üres helyét, körülrajzolja annak negatív létezését. Hogy árulkodóan jelezze, és kategorizálja a hiány-lét provokációját.

Az identifikáció kijátszása a tükrösből történő kihátrálás ellenére tehát a tárgyak harcias ellenállása miatt is kudarcra ítéltetett, hiszen most már a dolgok lesznek azok, amelyek alanyi funkcióval ruházzák fel a beszélőt, akarata ellenére betagozva a valóság kérlelhetetlen hálózataiba.

A személyközi alávetettség így a tárgyaknak való kiszolgáltatottság álcájában jelenik meg, a hatalmi viszonyok ezúttal a dolgok közötti kapcsolatok rendjébe ágyazódva érvényesítik magukat. A bennük tesztet öltő Hatalom az, ami az „én” – jelen esetben negatív – reprezentációját és a Szimbolikusban való elhelyezését végzi, ahogyan ezt a különböző listák, lajstromok, tárgy-katalógusok versekbe emelésének jellemzése már az előzőekben is igazolhatta.

Ezért hát, ahogyan erről már esett szó, a mindenkori tükrökkel szemben alkalmazott cseles stratégiák csupán a rendszeren *belüli* láthatatlanná válás illúzióját, nem pedig a hatóteréből való totális *kilépés* realitását jelenthetik.

A Petri verseiben ideiglenes formát nyerő „én” oly módon része tehát az intézményi térnek, hogy egyszersmind annak aláadására is tör.

Ezt a kettőséget példázza szamizdatban megjelenő köteteinek a (korabeli) kulturális közegben betöltött szerepe, minthogy ezek épp a rendszert semmibe vevő provokatív, az intézményi mezőn kívüli („láthatatlan”) helyfoglalásukkal készítették kényszerű reakciókra, lendítették mozgásba a hatalmi struktúrát, miáltal persze e kötetek, szándékuktól nyilván nem teljesen függetlenül, valamiféle antitézisként mégis csak a hivatalos ideológiai térbe integrálódva alakították annak mintázatát és mozgását.

Mindez Petri nyelvezetét is abba a deleuze-i értelemben felfogott „kisebbségi” pozícióba helyezi, melynek definíciója szerint az „államnyelv”-ből szakítódik ki egy olyan nyelvhasználat, ami egyszerre

elnyomó és elnyomott, amely úgy nomadizálja önmagát, hogy kijátszsa egymás ellen a hatalmi középpontokat. Deterritorizál, miközben azonban kényszerű módon maga is az intézményi szabályrendszer működő eleme.

Ennek keserű tudomásulvétele fogalmazódik meg- az „Ész csele” hegeli logikáját is idézve – már első kötetében, a lehetséges szerepek bemérésének időszakában a „Csinálhatsz amit akarsz / akarásod is ők csinálták” soraiban (*Reggel*).

A deleuze-i értelemben vett kisebbségi irodalom épp azért él folyamatos mozgásban, szökésben, elillanásban – gondoljunk csak az „ál-lomás” ideiglenes létkeretének metaforájára –, hogy védekezni tudjon a kisajátítás, a definiálhatóság, a törvény bélyege ellen.

Az eltűnés eme stratégiájának szép példája a *Cím nélkül* önironikusan szomorkás versszövegének következő részlete: „Mindennün elillanunk. S felhőtlen, / mosolyunkat otthagyjuk felelőtlen, / mint avas zokniban a lábszagot.” Az örökös „illanásban”-levés megragadhatatlanságát mint alapvető létállapotot jellemző sorok a jelenlét hiányát végeredményben a jelenlét egy lehetséges – negatív? tűnékeny? – formájának, valami szertefoszlott anyagság nyomának, emlékének tekintik.

A jelenlét helyén a testi valóság szurrogátumaként jelentkező lábszag egyszerre a testi én metonímiája, anyagtalanná, megfoghatatlanná oldása, ugyanakkor alantasba, visszataszítóba történő csúfondáros átfordítása is.

Ezzel kapcsolatban egy gondolat erejéig visszatérnék a már idézett „Most éppen itten nem vagyok sehol” sorra, illetőleg annak időhatározójára. A „most”, az „éppen” történő, a *pillanatnyi* ugyanis Petri lírájának feltűnően gyakori időkerete, ami, azt gondolom, az elillanás, szökésben levés, vagyis a stabil *tér*-kategóriákat viszonylagosító énfel-számoló technika szükségszerű *időbeli* kiterjesztéseként válhatott a versek meghatározó temporális élményévé.

Ennek a kiterjedés nélküli létmozzanatnak lehetősége fogalmazódik meg ironikusan *A pillanat* című versben: „Három eset lehetséges / (egyik lehetségesebb, mint a másik): / a pillanat / 1. késik / 2. épp pillan / 3. lekéstük / (nem vettük észre). / Már, persze, föltéve, hogy / *van* pillanat.” A vers számos Petri-költemény időszemléletének önironikus értelmezése is lehet, amolyan szellemes fricska, amely az időbeliség filozófiai kérdéskörét játékosan megjelenítve egyszerre ér-

vényteleníti magát a problémát, és saját megoldási kísérletét is. Ugyanakkor pedig az idő mibenlétét az utolsó sorban – „Pillanat! / Valaki csenget.” – a napi gyakorlat pragmatikus banalitásában, pusztá nyelvi kliséként értelmezi újra, visszatérve a vers indításának alapkérdéshez.

Komorabb hangfekvésben jelenik meg mindez a „pillanat senkiföldje” szókapcsolatban a *Történet és elmélkedés*-ben, ahol az idő már határozottan egzisztenciális térré rögzül, amely a magány, a sivatárság, az otthontalanság képzetével gazdagítja a pillanat jelentéskörét, és mintegy összegző érvénnyel a *Tik-tak* című vers „mindegyik pillanat tökéletes” kijelentésében.

Számos vers egy apró szituáció, pillanatnyi történés időmorzsjában – mint ama bizonyos Alefben – villantja fel történetek, időrétegek, sorsok és idegen terek sokaságát. Egyikük címe, a *Pillanatsfelvétel* így akár a költemények javát érvényesen lefedő kritikai terminus is lehetne, ami az előzőekben jellemzett tér- és énképzéssel kapcsolatos problémakör idődimenziójának jellemzésére is alkalmasnak látszik. És ezzel összefüggésben persze jellemezheti Petri költeményeinek a fotografikus rögzítés benyomását keltő, életképszerű mozaikokat sorozattá illesztgető technikáját is.

A pillanatszerűség ünneplése ugyanakkor nem csupán az örökérvényű igazságokat elhárító stratégia, jóllehet felvállalása logikus következménye (és időbeli megfelelője) a mozdulatlan ideológiai terrénumból egyre inkább visszahúzódó, önelűntető személyiség térbeli képeinek, hanem a lokalizálhatatlanság, megragadhatatlanság gerilla-technikájának – „Ő maga meg / a menekülőszálon / yoyózik / föl-le” (*Önarckép 1990*) – módszere is. Sőt, a pillanat megélése mindemellett az egzisztencia kitüntetett élményeként, az *idegenség* idővetületeként is szóba fog kerülni a későbbiekben.

A pillanatnyiságban testet öltő időtapasztalat a versek szerkezetében gyakran jelenik meg úgy, hogy indításképpen a mű valami apró szituáció, helyzet, pillanatnyi esemény élményét (mint *pillanatsfelvételt*) rögzíti, a vers pedig az erre rakódó reflexiók, allúziók, képzettársítások és lehetőségek mérlegeléséből, végiggondolásából építi fel magát.

Petri szövegeiben mindig „helyzet van”, pontosabban: a helyzet, a pillanatnyiság *most*-ja teremti meg a költeményt.

Fodor Géza a „részlet sajátos hatáspotenciáljának”²¹ nevezi ezeket a költeményekben sűrűsödő vers-szemcséket, amelyek aztán a mű

²¹ Fodor Géza: Petri György költészete, ib. 74.

egészére nézvést meghatározó módon befolyásolják a belőlük sarjadó szövegstruktúrát. Ez a pontszerűsége kihegyezett építkezés a versek prozódijának játékában is visszaköszön: „a prozódiai szempontból jól megformált sorok a költemények *kristályosodási pontjai*, a szövegek a távolodásokkal és közeledésekkel ezekhez képest lesznek kvázi-metrikusak, versárnyékok.”²² E gravitációs pólusok tehát szintén olyan szubsztanciális nyelvi pillanatok, amikhez aztán a versszöveg metrikai változásai viszonyulnak majd a későbbiekben.

Úgyhogy azok a rövid, gyakorta pusztá szójátékra, csattanóra épülő bökversek – amelyeket egyik kritikusa szerint csupán a verskörnyezet képes versként láttatni²³ – tulajdonképpen olyan ready-made-ek, amelyek talán Petri költészetének vegytiszta, elemi formái, a *pillanatnyiség* poétikai rögzítésének kísérletei.

A költő monográfiája egyébként az életmű egész ívére nézvést igazolhatóan látja, hogy „Petrinél a kezdet jelentése mindenkor a befejezéssel azonos: saját indulását is az karakterizálja, ami benne és általa véget ér.”²⁴ Ez a finom észrevétel kimondatlanul is a pillanat, a pontszerű zárványok egymásra rakódó sokaságában véli megragadhatónak Petri szövegüniverzumának építkezési technikáját.

Nem melleleg, Petri egy Beckettnek emléket állító versében, akár önjellemzőként is értelmezhetően, gyakorlatilag ugyanezt fogalmazza meg az ír szerzővel kapcsolatban: „Lót-futásban / örökké; / -tól, de túl soha. / Mindig csak: -igtól -ig.” (*A fiatal Beckett*)

A pillanat tűnékenységét érzékelteti a költemények feltűnő törekvése a dialogicitásra, az élőbeszéd *pillanatnyiségének* imitálása is. A költeményeknek erre a nagyon fontos aspektusára egy másik szempontból a későbbiekben részletesebben fogok visszatérni – most azonban vissza Deleuze-höz!

A kisebbségi irodalom – véli a francia szerző, Petrire nézvést alighanem teljes joggal – mindig politikai, a legszemélyesebb mozzanat is valami mikroszkopikus nagyítás alá kerülve teszi láthatóvá a mélyén kavargó egészen más történeteket.²⁵

Mármint Petri versei jól igazolhatják ezt a feltételezést, hiszen lírájának szinte minden egyes magánéletinek, személyesnek, egyedi-

²² Szigeti Csaba: ib. 566.

²³ Angyalosi Gergely: A testiség poétikája Petri György lírájában, in: Hungarológiai Közlemények 2000/4, 51.

²⁴ Keresztury Tibor: ib. 139.

²⁵ Deleuze, Gilles: KAFKA, A kisebbségi irodalomért, Qadmon Kiadó, Bp. 2009, 34.

nek tűnő mozzanata elszakíthatatlanul ágyazódik bele a szabályok, tiltások, lehetőségek felszín alatt kavargó hatalmi/ideológiai feltételrendszerébe, miközben tisztán politikainak tekintett versei a személyes kiszolgáltatottság, a magánszféra egzisztenciális alapkérdéseire vonatkozó értelmezési tartományokat mozgósítanak.

A szökésvonalak, törések, áthallások, nyelvek és hatalmi centrumok közötti kapcsolódások összetett rendszerében az „általános” és az „egyedi” kategóriái éppúgy érvényüket veszítik, amiképpen új, szinte érzéken személységszerű használati értéket nyer a „politikum” szó jelentése is.

Petri számára a nagy elbeszélések ideológiai hitelvesztése (összeomlása) intellektuális és poétikai problémaként hívja elő az imígyen metafizikai támasz nélkül maradt „én” *térbeli* újrapozícionálásának *nyelvi* szükségességét.

Az eddig érintett eljárások, mint a hivatalos térből történő kihátrálás, a deszubjektíváció képi hálózata, az ideológiai tükörjáték megtagadása, az időtörmelékben való ideiglenes, pillanatnyi megmutatkozás az „itt” és a „sehol” határterületén, a „nomád” előnyben részesítése a mindenkori „birodalmi”-val szemben, a lebontással építkező vers-technika összehangoltan érvényteleníti a lírai szerepkörhöz kapcsolható énközpontú meghatározásokat. Ugyanakkor minden defenzív stratégiája ellenére Petri lírája mégis egy nagyon intenzív beszélő erős jelenlétét mutatja, ami valami új alakban mintha mégis visszacsempészné a versekbe az ideológiai, metafizikai beágyazottságától nehezen elválasztható „személyiség” hátrahagyott eszméjét.

Úgy tűnik ugyanis, hogy az ideologikusan konstruált *szubjektum* célirányosan lebontott képzetének helyén Petri versszövegei egyrészt a fizikai szükségletekkel, a materiális létezés anyagi funkcióival jellemzett *test*, metafizikai értelemben pedig a Törvény teréből kiiratkozó *idegen* alakját formálják meg. Ami – a társadalmilag jól kezelhető énkép elvárásai felől – voltaképpen ugyanannak az éremnek a két oldala, és egymástól korántsem függetleníthető aspektusa a költeményekben felszejlő szereplehetőségeknek. Ráadásul mindkettő az önmagát nomadizáló „én” óhatatlanul politikai gesztusaként jelenik meg a normatív szabályok birodalmi falain belül, ahonnan a kilépés – mint láttuk az előzőekben – nemigen lehetséges.

A groteszk test politikája

Angyalosi Gergely alighanem jogosan vélekedik úgy, hogy önálló testfilozófia csak nagyon nehezen lenne kiolvasható Petri szövegeiből, és hogy a testiség jellemzése csupán a versek egyéb jelentésrétegeivel, motívikus aspektusaival összefüggésben nyerheti el jelentését az életműben.²⁶

A test képi megjelenítése valóban roppant rétegzett felületeket teremt Petri lírájában, a test vonatkozási tartományai számos irányba szétágazva bukkannak fel a költemények legkülönbözőbb pontjain. Amikor tehát azt a kérdést tesszük fel, hogy az eltüntetni vágyott ideologikus szubjektum helyén hogyan képződik meg mégis a versekben megszólaló igencsak karakterisztikus alany, akkor e testesülés kapcsán érdemes szemügyre venni a groteszk alakzatainak, a test érzeki és észlelői funkcióinak megjelenéseit a költeményekben, illetőleg ezekkel összefüggésben azokat a versregisztereket, amelyek az idegenség egzisztenciálfilozófiai értelmében vett jellemzőivel ruházzák fel a beszélőt. Azt hiszem, Petri költészetében az „én” ezeken a metonimikus áthelyeződéseken, alak(zat)váltásokon keresztül teremti meg a maga dominánsan *testi* jelenlétét.

A Bahtyin-fordító Könczöl Csaba egyik fontos tanulmányában a „groteszk realizmus” terminusával jellemezte Petri poétikáját²⁷, melynek magyarázatát az egymással összeegyeztethetetlen értékvilágok, formai és formállogikai antinómiák egybekapcsolásában, a rendezetlenség felmutatásában, a rút esztétikájának és a redukált nevetés stíluselemeinek egybekomponálásában látta. A tanulmány szerzője a groteszk tárgyiaságot egységes poétikai szemléletmódként kezelve illesztette össze Petri költészetét a bahtyini karnevál-elmélet olyan elemeivel, melyek valóban meglehetősen pontossággal hozhatók fedésbe a Petri-versekben megnyilvánuló stilisztikai, szemléleti és ismeretelméleti sajátosságokkal.

²⁶ Angyalosi Gergely: ib. 49.

²⁷ Könczöl Csaba: „Együtt, elválva...” Petri György versei, in: uő: Tükörszoba, Bp. Szépirodalmi Kiadó, 1986, 298-316.

Amikor Bahtyin arról ír, hogy a karneváli tudat „nem tud megnyugodni semmiféle befejezettségben és megállapodottságban, semmiféle kizárólag komoly szempont érvényesítésében, mindennemű gondolati és világnézeti végérvényességet és megoldottságot elutasít”, vagy arról tudósít, hogy ez az esemény „a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti felfüggesztésének ünnepe”, ami „szemben áll minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel”²⁸, nos, ilyenkor mintha valóban a Petri-versek tartalmi-szemléleti sajátosságainak kommentárjait olvasnánk.

A karnevál azonban nem csupán az európai művelődéstörténet egy puszta történeti jellegzetessége, hanem – ahogyan a nagyhatású bahtyini koncepciót hasznosító kortárs kultúraelméletek állítják – magának a kultúrának egy értelmezése, ismeretelméleti elemzése. Voltaképpen olyan roppant összetett kritikai kategória, amely minden hivatalos hierarchia leleplező megfordításaként érthető, és amelynek segítségével az utóbbi évtizedekben a marginális csoportok, szubkultúrák, peremformációk társadalmi betagozódása válhatott vizsgálat tárgyává.

Ebben a felfogásban a karnevál a társadalmi inverzió helye, a jelentésstruktúrán túli utópikus térbe lépés lehetősége a hatalmi egyensúlyt fenntartó logika széttörésén keresztül, s így szoros hasonlóságot mutat egyrészt Deleuze már idézett kisebbség-koncepciójával, valamint annak a különös nem-helynek a fikciójával is, amelyet Petri lírája az Ideológia és Utópia senkiföldjén, az „itt” és a „sehol” heterotopikus térszimbiózisában próbált magának kijelölni.

A „karnevál” fogalmának ilyenfajta kultúrkritikai értelmű kiszélesítésében látom elhelyezhetőnek Petri poétikájának azt a nagyon markáns rétegét, amely – Eagleton Bahtyint értelmező szavaival egybehangzóan – „olyan cselekvések, képzetek és szerepek forrása, amely a társadalmi formációk domináns kultúráját átmenetileg retextualizálja, feltárva ezzel e formáció fiktív alapjait.”²⁹

Petri verseiben a különböző stílusrétegek keveredése kaján örömmel viszonylagosítja a hozzájuk tapadó értékhangsúlyokat, megkeveri a tónusok és szólamok tiszta egyértelműségét, amit a groteszk nyelv

²⁸ Bahtyin, M.M.: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, Európa Könyvkiadó, Bp. 1982, 6. és 15.

²⁹ Eagleton, Terry: Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism, London, Verso. 1981, 149.

vi-logikai paradoxonok bőséges alkalmazása további jelentés-szóródás irányába mozdít el. A heterogenitás felvállalása a Törvény tisztaságával szembeni tudatos stratégia, melynek nyomán Petri versvilágában mesteri kavalkádban omlanak egybe az egymástól egyébként éles határvonalal elválasztott „szennyezett” és „tisztá” nyelvi, poétikai tartományok.

A „groteszk test” pedig nem csupán egy lehetséges eleme, hanem reprezentánsa is a karneváli tudat Petri verseit meghatározó szemléletének, hiszen ez a test egyszerre hordozója és közvetítője annak a merészen újrafarmált világnézeti struktúrának, amelyet a versek az ideologikus „én” lebontásán keresztül közvetítenek.

Petri verseinek groteszk modalitásában a váteszi hanggal szemben a privát beszéd, a magasztossággal szemben a közönségesség, a csiszolt formával szemben a törés kerül előtérbe, a szépséget felülírja a rút esztétikája, a világnézeti örökérvényűségeket az ideiglenesség, a metafizikát a fizika, a komolyságot a nevetés, a lelket pedig a test.

Az anyagi test, a hús úgy nyeri el formáját és jelentését a költeményekben, hogy benne és általa a társadalmi viszonyok közt zajló csere és átkódolás eredményeképp válik láthatóvá a Törvény rendjéből behálózó anomáliák és törések hálózata, vagyis a Hatalom alapzatának fiktív mivolta, ingatag esetlegessége.

Míg azonban Bahtyin a „test” fogalmát valamiféle kollektív, össznépi, nembeli értelemben használja, szerinte „ez magyarázza, miért ilyen hatalmas, eltúlzott, mérhetetlenül nagy itt minden test”³⁰, addig a Petri-lírában megképződő test hangsúlyozottan izolált, egyed(ül)i, elkülönült. Ezért aztán a hatalmasra duzzadt, groteszk karneváli testtel szemben éppen ellentétes irányú méretváltozásokon: zsugorodáson, csökkenésen megy keresztül. A *Bosszú* című versben például így: „Én bármit tudok, amit akarok. / Például elkezdek majd zsugorodni, / méretarányosan, ölekezés közben, / s kifogyok belőled. Olyan pici / leszek, hogy a szőreid közé tudok bújni.”

Az *Elégia és értekezés* képsora már kevésbé a groteszk, sokkal inkább az otthonosabb egzisztencialista klíma hangulatát árasztja, de a méretváltozás tendenciája ez esetben is ugyanaz: „*Leginkább és végsősoron / önmagammá csökkennék. / (Magamba csődülök. Öszszemegyek.)*”

³⁰ Bahtyin ib. 28.

Azok a versek, melyek ön- és világertelmezése a testi funkciók viszonyrendszerének leírásán keresztül valósul meg, szintén a (nem csupán méretbeli) lefokozás, lealacsonyítás, az alantasság provokatív képein keresztül írják át egyén és kultúra függőségét.

Azt, hogy mi tekintendő „magas”-nak, illetőleg „alacsony”-nak, persze mindig a kulturális hatalom ideologikus előírásai határozzák meg, nyilvánvalóan azért, hogy a fennálló rend önmagát „magas”-nak tekinthesse.

Ebből következően a magát marginálisként, alantasként definiáló tudat is csak a centrumhoz képest, azt (el)jermelve és feltételezve, azaz bizonyos értelemben, és szándéka ellenére is a *rendszer részévé válva* határozhatja meg magát, ahogyan erre a „tükör” látóteréből eltűnni próbáló „én” kapcsán már kitértem. A karnevál tehát e tekintetben „engedélyezett esemény”, „megtört repedés a hegemonia testén”³¹, mely fölött a hatalom azért huny szemet, hogy szabályozott mederbe terelhesse saját megkérdőjelezésének rítusait.

Úgy vélem, ennek keserű tudása a Petri-líra egyik alapélménye, ami az „itt” és a „sehol” összeegyeztetésének már elemzett vágyán túlmenően többek közt a folyamatos önreflexió retorikai gesztusaiban, illetőleg az én-áthelyeződések, önfelszámoló alakváltások (az a bizonyos „menekülőszál”) érhető tetten.

Visszatérve most már a testet középpontba állító költeményekre, látható, hogy a test ezek döntő részében a táplálkozáshoz, emésztéshez, ürítkezéshez, szexualitáshoz, önromboló szenvedélyekhez fűződő viszonyain keresztül jelenik meg. „Dohogva, mint a gép, zabálok / (...) Emészték bambán, komoran / langy lében lankadok nyakig.” – olvassuk *A sertés énekeiből* című versben, ennek szinte párjaként pedig a *Test* sorait: „Ez a test, / ez a kifizetetlen ikszikszes, / begyűjtva vár és alkoholt zabál, / meg sajtot, húst, salátát.”

Az *Önarckép* ennek megfelelően a „baromlány” és a „tisztátalan állat” metaforákkal jellemzi magát, aki „kiokádik a pinceablakon”, míg az *Ötven felé* című számadásban a szív, a tüdő és a máj roncsolt állapotának felmérése szolgáltatja az én-leltár sarkpontjait. (Ez utóbbi szerv egyébként szintén a már említett zsugorodás állapotában van, vö. *Cetlik, avagy búcsú, avagy közelít a tél.*) A *Halotti tor*-ban az elmúlás képze is a málló hús gasztrobiológiai hasonlatával érzékeltetődik: „Személyiségem az öntudatomról / lefőtt, ahogy a hús a csonttól”.

³¹ Eagleton ib. 148.

Mindezek alapján nem túlságosan meglepő, hogy a perisztaltika, mint a világbanlét (egyszerre ironikus és tragikus) metaforája gyakorta jelenik meg az éleírásokban. Feltűnik az eddig idézettekén kívül például az *Egy öngyilkos naplójában*: „s embervolta feltolul, / öklendezve, mint az emésztetlen étel”. Aztán találkozhatunk vele az *Ave atque vale* soraiban: „én szeretnék kifordulni gyomormód”, vagy a *Magyarázom az anyámnak* táplálkozástechnikai képében: „Az én gyomrom meg az ő / teje. Papi.”

A gyomormozgás, az emésztés biológiai folyamataival jellemzett, testivé redukált lét egyik logikus következménye pedig a műalkotás – a végtermék – bélgázként, vagy salakanyagként történő megjelenítése lesz. A már címében is sokat mondó *Széljegyzet egy vitához* záró sorai például ekképp fogalmazznak: „ezért szellentem e széljegyzetet, / vesszoraim a görcsölő belek.” Hasonló nyelvi játékon alapul a *Romptu* egyik ötlete: „egy jobb étteremben, / hova a kulcsfontosságú nőt cepeltem, / a homárleves közben megemeltem // kissé magam: hadd távozzon a szellem!”, míg a *Levéltöredék* metaforikája már egy némi képp szilárdabb halmazállapotú eredményről számol be: „halálodra rátehetném az én kis / halálomat: életművem (egy kis kupacnyi kakát, / köztünk szólva)”.

Az emésztés gondolkörét a *Romptu* egy tágabb, áttételesebb poétikai értelemben is előhívja, figyelembe véve, hogy a vers a *Három sárb* ódler című kompozíció egyik eleme. A cím roncsolt nyelvisége ugyanis a francia költőelőd nevének széttördelésén, új jelentésalakzatba formálásán keresztül nem csak a baudelaire-i hagyomány *feldolgozását, megemésztését* jelzi, de Ady *Három Baudelaire-szonett-jét* is a maga értelmezői revíziója alá vonva jelenti be az Ady-lírárt illető fogyasztói igényét is.

A test megjelenési formáival kapcsolatban külön említést érdemelne a nők, és a hozzájuk való viszony ábrázolása a versekben, most azonban csak arra az eddigi gondolatmenethez kapcsolódó sajátosságra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a költemények jó részében a nő maga is a romlékonyság, pusztulás, némelykor a groteszk formák karakterjegyeit hordozza. Így *A ronda csönd* című versben lógó mel-lekről, trampli lábakról és visszerek kék hálójáról esik szó, másutt „dagadó bokák”-ról (*Maya*) és „fonnyadt emlők”-ről (*Változatok női mellre*), „nők hasalji szalonnája” emlíődik az *Isten szemé mindent látban*, a kedves „izzad, mint a ló” (*A történő semmi*), míg az *Ez a hang*

is megy még sorai – „És mi egy nő? / Némi szőr, bőr, nyálkahártya” – a vágy tárgyát mintha végképp az anyagi rend biokémiai dimenziójában rögzítené. A magasztos képzetek visszájára fordítása, lefokozása, altesti tevékenységként történő megjelenítése egyértelműen a karnevál klasszikus rituáléjának része, ami a vulgaritás esztétikája mellett az imént idézetek tanúsága szerint Petrinél a szójáték, provokatív tréfa köntösében is megjelenik.

A szándékolt kínrímek, szlengbe oltott nyelvi poénok, a grammatikai eszközök roncsolása általában is jellemző Petri verseire, és ez a nyelvi attitűd ugyancsak a karnevalizáció része, hiszen a nyelv kifordításán keresztül maga a nyelviségben reprezentálódó szimbolikus rend válik neveltség tárgyává.

A tabukat sértő karneváli/kisebbségi beszédmódnak is megvannak persze a maguk diszkurzív normái. Határokból, szélekből, perifériákból formálódó retorikája például – már Bahtyin szerint is – gyakorta a hiány, a nyílások, genitáliák szerepeltetésével utal saját marginális, megvetett helyzetére a kulturális rendszeren belül.

A repedés, a törés – mint *poétikai és ideológiai* határsértések együttese – Petri verstechnikájában is alapvető formaelem, és talán ezek a poétikai hiátusok, szövegrések és repedések formálódnak meg a versek motivikus fogalmi rendszerében a testnyílások, genitáliák (pl. *Mint levetett; Casanova kihunyó öntudata*), vagy szájüregek (*Alkonyat*) képeiben.

És természetesen ehhez kapcsolódva jelentkezik – mint a testek közötti kötőanyag, az emberi kapcsolatok jele, vagy akár mint egyfajta kommunikációs csatorna – a nedvek, szennyeződések, különféle testi kipárolgások ábrázolása a versekben.

A személyes identitás, vagy annak megtagadása ezekben az esetekben olyan konkrét testi, fiziológiai kategóriák hálójából szövődik, melyek együttese ideológiai ütőkártyaként játszható ki más identitásokkal szemben, vagyis óhatatlanul abban a hatalmi térben kezd viszonyokat, ütközési és kapcsolódási pontokat létesíteni, amelyből a versek „kimutatkozni” szeretnének.

Amikor Petri azt mondja, hogy „Nekem általában semmiféle identitástudatom nincs”³², akkor ez nem pusztán egy jól idézhető, kellemsen provokatív bonmot, hanem talán annak a poétikai műveletsornak, nyelvi problémahalmaznak a forrása is, amelyből táplálkozva a versek

³² Beszélgetések Petri Györggyel, ib. 115.

az ideologikus személyiség helyén a fizikai élvezetek és kínok hálójában formálódó testi-én kimunkálását végzik.

A groteszk elemek Petri verseinek egyszerre kölcsönöznek valami ellenállhatatlanul fanyar humort és provokatív attitűdöt. Az önlefozós gesztusaiban megformált „én” váratlan fordulattal maga változik olyan prizmává, amelyben a szimbolikus rend megfosztódik végelegesnek hirdetett hatalmától, normáinak érvényességétől, és egy pillanatra mint alávetett ismerhet magára.

Mindez tulajdonképpen a fennálló üdvtörténeti rend általános aláaknázásának olyan radikális művelete, amit Petri – a vers fogadtástörténete által is igazoltan – hatásosan old meg az *Apokrif* című művében, ami a karneváli nyelv- és világszemlélet műalkotássá formálásának illusztratív példája.

A parlamenti interpelláció tárgyává is vált költemény³³ mesterien dolgozza össze a középkori karnevál blaszfémikus vallás-ábrázolásának hagyományát egy szociális indíttatású rendszerkritikával. A versben József, Mária és Isten egy közönséges szerelmi háromszög szereplői, ahol József, a megcsalt férj, nem tudván aludni a szomszéd szobából átszűrődő szeretkezés zajától, a sarki Háromkirály kocsmában keres menedéket. A sajnálkozó törzsvendégek a „Megint Isten?” kérdéssel fogadják, ami József sanyarú helyzetének mindenki által ismert állandóságára, az esemény ismétlődő jellegére utal: vélhetőleg nem először panaszozza el nekik a vele esett sérelmeket. Ezúttal mindenesetre a megértő társaságtól és a fröccsökéből erőt merítve botrányt helyez kilátásba arra az esetre, ha a zajok a későbbiekben nem mérséklődnek annyira, hogy legalább aludni tudjon a további látogatások alatt.

A bibliai történet vulgarizálása nyelvi szinten is megvalósul, az alulstilizált beszédszituáció pontosan illeszkedik a vigasztalan környezethez és helyzethez, ám azt hiszem, a vers igazi ereje nem a provokációban, a blaszfémiában, a tabudöngetésben rejlik.

Érdeemes ugyanis észrevenni, hogy a történet színteréül egy meglehetősen lepusztult helyszín szolgál: a vékony falakon átszűrődő zajok, a vélhetően kisméretű, szegényes lakás, az éjjel is nyitva tartó sarki krimó a maga otthonos törzsvendégeivel, vagy József beszédstílusa együttesen egy szociológiailag könnyen behatárolható társadalmi mi-

³³ Az Országgyűlésben 1996-ban Torgyán József szólalt fel Petri (és Esterházy) Kossuth-díjának odaítélése ellen, éppen az *Apokrif* című vers kapcsán nevezve vallás-és nemzetgyaláznak a költőt.

liót keretez. Egy olyan közeget, amelyben a megváltás lehetőségének semmi esélye, ahol a transzcendencia semmilyen formájában – művészet, kultúra, hit, stb. – nincs jelen.

A realitás komor kisszerűsége és reménytelensége a metafizikai megváltásba vetett hittel konfrontálódva vonja kérdőre a magasztos megváltástörténetek érvényességét. A versben annak a halvány lehetősége is felmerül, hogy Isten fizetővendégként látogatja Máriát (akit amúgy a szöveg sallangmentesen csak Mari-ként emleget), ami a transzcendencia csak anyagi valóságában lehetséges elérésére, (szó szerint) aprópénzre váltására utal.

A vers József dühödöt kifakadásával zárul: „ne halljak / több ha-ha-halleluját!” Ez a tragikomikus, groteszk zárlat az isteni dicsőítés megtagadásával keserűen elvet gyakorlatilag minden megváltással kecsegtető világmagyarázatot, ám mindezt a harsány karneváli nevetés ha-ha-hahotájába fullasztja. A nevetés egyszerre rombolja szét a metafizikai reményt, az egyén fensőbb hatalmakhoz kapcsolódásának lehetőségét, és egyszerre neveti ki a roncsolt valóságba kényszerített szubjektum metafizikai vágyakozását, illetőleg a transzcendencia vulgárisan anyagi pótlékainak kezelésére kialakított mindennapos, fásult rutinját.

Címén keresztül a vers egyébként nyilvánvaló kapcsolatot teremt Pilinszky hasonló című költeményével is, tulajdonképpen megismételve az azt megalapozó „mert elhagyatnak akkor mindenek” tragikus létértelmezését, ugyanakkor annak magas érzelmi és esztétikai hőfokon izzó dikcióját szétrobbantva az apokaliptikus vízióval az elhagyatottság banalitását, vulgaritását szegezi szembe.

A groteszk test a nevetés, a provokáció, a kifordított nyelv segítségével nem megszünteti, hanem megfordítja az uralmi hierarchiát, mihelyt maga válik ideiglenes hatalmi tényezővé a megvetett szimbolikus rend fölött. Míg ugyanis a Szimbolikus a testet és a hozzá kapcsolódó érzelmi funkciókat a kultúra szürke zónájában rejti el az ész, a hit, az intellektus, az Eszme elsődleges jogait hirdetve, addig Petrinél (ahogy a karnevalizáció során is) nagyon hangsúlyosan épp az altesti funkciók kerülnek domináns szerepbe a groteszk test megformálása során.

Elég, ha az eddig felidézett sorokon túl a „szerelmi” lírának csak bajosan nevezhető, nőkhöz szóló verseire gondolunk, amelyek jó részében az „ad hoc félrebaszások” (*Szerelmeink*) változatos módozatai fogalmazódnak meg.

A groteszk világszemlélet persze csak akkor tudja érvényesen artikulálni magát, ha tisztában van azzal a struktúrával, amelynek torz tükröt mutat. Petri versei pedig többször is megfogalmazzák ennek a tudásnak a létét, jelezvén, hogy csak a szabályok (el)ismerése teheti lehetővé azok komolyan vehető megtagadását.

Kézenfekvő – ezúttal a poétikai, és nem a politikai szabályokra vonatkozó – példa erre *A szerelmi költészet nehézségeiről* című vers, melynek egyik feltételes módú mondatokban fogalmazott szakasza szinte műfajelméleti pontossággal foglalja össze azt, hogy az érvényes normák szerint hogyan *kellene* szerelmes verset írni – hogy aztán villámgyorsan fel is tudja rúgni ezeket a szabályokat. A vers ebben az esetben konkrétan tartalmazza, magába foglalja a megtagadott normák együttesét, a költemények többségében azonban inkább csak utalásszerűen, a versek szupplementumaként, megszólalásuk feltételeként, ám mégis jól érezhetően van jelen a Törvény árnyéka.

Érdeemes ezzel kapcsolatban felidézni az *Egy törvényre* két sorát: „Én törvény... – mit tisztelő! – / törvény-mániás vagyok. (Tényleg.)” – írja Petri, és az előbbieik értelmében ez talán egy anarchisztikus ismeretelméleti önvallomással is felér.

Még egy idézetet emelnék ki annak igazolására, hogy Petri versbeszéde mennyire tudatosan épít azokra a megtagadott tartományokra, amelyeket a Törvény logikáját a nyelvben érvényesítő erőnek tekint. A *Kívül* című versében, már a rendszerváltás utáni évekből, ez olvasható: „Pitvaronca ennek a Pitvarnak sem leszek. / Pedig lehettem volna az előzőnek is. / Ismertem az észjárásukat, a modorukat. / Nyelvhasználatuk *nüancairól* / órákat adhattam, »intenzív tanfolyamot« / tarthatam volna. (Mellesleg: / kizárólag nüancaiban élt ez a nemtelenzet: / a szókincs *numerus claususa* / (zárt szám) folytán az előfordulási / gyakoriság volt az egyetlen üzenethordozó.”

Az idézet nem csupán nyelv és hatalom összeforrott kapcsolatáról beszél meglehetősen egyértelműséggel, arról tehát, hogy – Adornoval szólva – „a fogalmak körében való uralom a valóságos uralom fundamentumára épül”³⁴, de a hatalom nyelvének mesteri ismeretéről is biztosítja a nyájias olvasót. Azt hiszem, hogy itt nem csupán a politikai hatalom grammatikájára, hanem az ehhez kapcsolódó, legszélesebb értelemben vett kulturális és ideológiai mezők – ideértve természetesen

a versírásra vonatkozó szabálymintákat is – „nüancainak” ismeretére, a Törvény szintaxisára kellene gondolnunk.

Kertész Imre a *Valaki más*-ban kísérteties hasonlósággal fogalmaz a (kádári) hatalom lényegéről: „A levonható tanulság: ezek az emberek (t.i. a pártvezetők) a rossz nyelvhasználatra tették fel az életüket. Hanem, s ez már súlyosabb, ezt a rossz nyelvhasználatot érvényes konszenzussá avatták. És távozásukkal maguk mögött hagyták a rossz nyelvhasználat rokkantjait, akik most sürgős erkölcsi elsősegélyre szorulnak”³⁵

A groteszk, karneváli nyelvjáték tehát – és főleg ezt akartam mindezzel némiképp alátámasztani – csupán reprezentatív, és persze igen élvezetes megmutatkozása annak az általános mechanizmusnak, amely során Petri költészete erős gesztusokkal minduntalan azért alapozza meg a Törvényt, hogy aztán ez a rend visszamenőleges hatállyal törvénytelennek minősíthesse őt, amiért pedig ő maga nyomban a megvetés és az elfojtás kísérteties státuszába száműzhesse azt.

³⁴ Max Horkheimer–Theodor Adorno: A Felvilágosodás lényege, in: uő: A Felvilágosodás dialektikája, Atlantisz, Budapest, 1990, 31.

³⁵ Kertész Imre: Valaki más, Magvető, Budapest, 1997, 10-11.

A tekintet geometriája

A Törvény ilyesféle erőszakos használata szükségszerűen hív elő egy egzakt észlelési formát, az ideológiai „tisztánlátásnak” olyan igényét, ami talán csak látszólagos ellentétben áll a groteszk testiség élvezetközpontú megjelenítésével. Ezzel hozható összefüggésbe a versekben a látás, a tekintet kiemelt szerepe, ami egy meglehetősen szerteágazó metaforahálóban megjelenve kíméletlen intellektuális vizsgálódások terepeivé is teszi ezeket a költeményeket. Petri ez ügyben a felvilágosodás (és minden optikai metaforikán nyugvó ismeretelmélet) örököse, a nyelvi, ideológiai, politikai mítoszokkal szembeni tisztán látó racionalizmus figurája.

Hogy költői világában a „látás”, a „rögzítés” metaforái milyen fontos szerepet töltenek be, az Radnóti Sándor és Forgách András alapvető tanulmányai³⁶ óta tulajdonképpen a Petriről szóló írások egyik evidenciája, magam is akként kezelem, úgyhogy csupán érintőlegesen hivatkozom a bennük foglaltakra. A pálya különböző szakaszaiban eltérő hangoltsággal, de folytonosan jelen lévő analízis igény mintha valamiféle abszolút horizont, szilárd vonatkozási pont kijelölését célozná, ami lehetővé teheti a létezés szintaxisának megragadását, hogy az elkülönülés, megtagadás koreográfiái – például az imént tárgyalt karnevalizáció – sikeresen megvalósíthatók legyenek az elfojtás gyilkos műveletein keresztül.

Kérdés persze, hogy az objektív tekintet szennyezetlen tisztaságú megvalósulása hogyan képzelhető el, hiszen a szem motívuma maga is újabb jelentéstereket von magához, interferenciát hoz létre a versek különböző regisztereit közt. Forgách András a Petri-líra tekintetfilozófiájának képi elemeit vizsgálva például izgalmas kapcsolódásokat talál a „szem”, valamint a kezdet, reggel, a csömör, az undor, a fizikai romlás, a halál képzetkörei és az emésztés funkciói között.

Amiből számomra többek közt az következik, hogy a „látni” és az „érezni” egymásba csuszamlása, pontosabban a rációnak a testiség felől történő gyarmatosítása egyszersmind a stabilnak remélt alap azonnali új téralakzatba rendeződését hívja elő.

A test lesz az, ami a versekben megkérdőjelezi, relativizálja a tekintet a priori tisztaságát, míg a test féltelenségét, úgy tűnik, a ráció szigora enyhíti. Erre a kapcsolódásra a későbbiekben feltétlen vissza kell még térnünk, most azonban azokat a tekintet-pozíciókat érdemes előbb szemügyre venni, amelyeken keresztül a versek a *látás* technikáját gyakorolják.

A versek egy részében ez a szemlélődő és a szemlélt dolgok kapcsolatát objektív keretbe foglaló elképzelésben mutatkozik meg, amit legjobban talán a Camera Obscura modelljével lehet jellemezni.

Vagyis annak az eszköznek a képével, ami a XIX. századig az igazság színtere volt, egyszerre jelenítve meg a látás birtokosát egy kvázi-szabad és egy térbe zárt én rögzült hasadásaként. Technika és ismeretelmélet ezen összekapcsolásának paradigmaticus összefoglalása volt, mikor Locke a Camera Obscurát az agy technikai mintájaként olyan „fénymentes zárkának” tekintette, ahova csak „kis nyílásokon át áramlik be a fény”, s ami a megismerés objektivitásának tudományos leírását nyújtotta számára.³⁷

Azok a Petri-sorok, amelyek – mint a „Metaforákban nem bővelkedek. / Gyulladt, száraz / disznószememben minden magamaga” (4 *bagatelle*), vagy „Az én szemem száraz. Nézni akarok vele” (A 301-es *parcelláról*) – a megfigyelő tekintet kéréseketlen tárgyilagosságának *uralmi* igényét és rögzített pozícióját jelzik, a verseknek a létezés illuzórikus ködképeivel szembeszegülő képalkotási filozófiáját tükrözik.

Az első idézet egyúttal viszont azt a paradox állítást is megfogalmazza, hogy a morál tisztántartása érdekében a vers megtagadja saját költői eszközeit, lemond a költészet lényegiségét jelentő retorikai elemekről, azaz hogy „valóság” és „fikció” közül az előbbinek biztosítana elsőbbséget. Ez a döntés felidézheti az ideológiai torzképektől történő szabadulás igényének (marxi) receptjét, miközben egy retorikai értelemben lecsupaszított, ábrázoláselvű költészettan körvonalait is kijelöli. Aminek mélyén így ott bujkál valamiféle ismeretelméleti, nyelvfilozófiai optimizmus, hiszen a „minden magamaga”, a dolgok nevének nevezése tulajdonképpen annyit jelent, hogy *van* a dolgoknak

³⁶ Radnóti Sándor: El nem fordult tekintet, ib. 129 – 148, és Forgách András: Petri György, a szemlélődő költő, in: Jelenkor, 1989 /10, 917 - 936.

³⁷ John Locke: Értekezés az emberi értelemről, Akadémiai Kiadó, Bp. 1979, I. / 153.

igazi nevük, melyek kimondásával helyreállítható a jelentések ideológiai torzulása. *A szerelmi költészet nehézségeiről* első harminckilenc sora a szem, mint érzékszerv (álságosan komoly) orvosi-biológiai leírásával a rögzítés, rögzíthetőség művészi programjának lehetőségeit próbálgatja. A költemény tükrében fókuszálódó szem objektivitását, korokon átívelő örökérvényűségét a „hű lemez” dagerrotípiához hasonlítja (ismét egy fotótechnikai önmetafora!) erősíti – a vers első soraiban maga a költemény válik azonossá a benne tükröződő szemmel –, amit aztán a későbbi leírások finom ironiával kérdőjeleznek meg, például a „héj” vagy „mag” (goethei) szembeállításával a látszat és lényeg kettőségre utalva, illetőleg a „beszéd” vs. „néma” ütköztetésén keresztül a nyelvi kifejezhetőség problémái felé nyitva utat.

A *Karácsony 1956* egyik sora már ugyanennek a rögzített tekintetnek az elégtelenségét a hely és a látvány szétcsúszásával, a tekintet idegenségével érzékelteti: „s én, mint egy megfigyelő, / akit rossz helyen ejtettek le: / kicsi, idegen, kihűlt.”

A megfigyelő rögzített, hideg, gépszerűen objektív pozíciója ezekben a versekben a világgal szembeni alapvetően hatalmi jellegű ismeretelméleti viszonyulást feltételez, ahol az alany a perspektíva uraként és középpontjaként szeretné rögzíteni magát. Vagy éppen – mint az utóbbi idézet is jelzi – ennek a stabil, uralmi perspektívának a kudarcosságát fogalmazza meg.

Ez olvasható ki egyebek közt *A delphoi jós hamiscsődöt jelent* című költemény soraiból is: „Nézek, nézek, nézek / hóföregtetge, üstbe, kávézacca – – – / (...) És semmi. Mindig semmi. / Ismétlődő, értelmetlen jelek.”

Más Petri-versek viszont a tekintet olyan reflektált hordozóját jelenítik meg, aki egyszerre lesz az észlelés kezdeményezője és színtere, alanya és ugyanakkor tárgya is.

Az én szituáltságának ez a módosulása, a kitüntetett énpozíció elmozdulása és viszonylagosulása a látás, a megismerés szerkezetének esetlegessé válását eredményezi, és a tárgyak, testek, jelek és jelviszonyok új hierarchiába rendezésével formálja újra a versek nézőpontját.

Ez a látásmód határozza meg többek között a *Kapcsolatunk kezd meghitté válni* című költemény alanyainak helyzetét, amely egy tökéletesen hétköznapi szituáció (ön)ironikus analízisen keresztül jeleníti meg a tekintetek függőségi viszonyai által kirajzolódó én-kontúrokat. A vers az egymásba kapcsolódó, s egyszersmind önmagukat is fűr-

késző pillantások összütésében kialakuló, kölcsönös függőségek hálózatában formálódó szerepeket egy banális vita következményeinek leírásán át jeleníti meg: egy éjszakai összezőrdülés utáni reggelen a sértett férfi mindhiába próbál alkalmat nyújtani kedvesének, hogy az nőies megbánást tanúsítva esélyt adjon neki a nagylelkű, férfias megbocsájtásra. (A vers egyúttal a sztereotip nemi szerepek kudarcán is ironizál: a hölgy nem játssza el a neki felkínált forgatókönyvet, minek eredményeképp a megbocsájtó macsó szereplehetősége is betölthetetlen marad.)

A szituáció hétköznapisága még erősebben hívja fel a figyelmet a jelentéktelen történetben működő kölcsönösségi relációkra, a saját és az idegen tekintetek metszéspontjain létrejövő látvány függőségeire.

A versbeli beszélő minden cselekedetét a másik fél által észlelt látványként történő megtervezése, a megmutatkozás, láttatás vágya irányítja. Az „én” ebben a viszonyban egyszerre alany és tárgy, percepciók ura és elindítója, egyben alávetettségben lévő elszenvedője is.

„Mély alvást szimulálok, kicsit vinnyogok is”; „Lassú léptek, körülmenyes rágyújtás: túl nagy időelőnyöm van. / Töprengő arccal baktatok a másik oldalon, / mindenki láthatja, hogy el vagyok gondolkozva.”; „elfoglalom őrhelyemet: a kirakatablakban / a Mechwart-liget egész délnyugati frontja tükröződik”, vagy „Nézhetne pedig: / (...) bizonyos / mértékig a testi épségemet teszem kockára”, olvassuk többek között a versben.

E sorokban a láthatóságról való tudás válik – Merleau-Ponty feltételezésével³⁸ egyezően – az egzisztencia olyan megalapozó tényezőjévé, amely kialakítja a test körvonalait, szabályozza viselkedését, elrendezi az általa elfoglalt teret.

Az üvegeablak, amely egymásra vetítve jeleníti meg a túloldalon közlekedő kedves alakját, illetve a vers alanyának képét, metaforikus színtere a tekintetek tükröződéseiben formálódó testek függőségi helyzetének.

A kirakat tükre azonban nyilván csak virtuális felület, tulajdonképpen a vágy ideális és illuzórikus helye, és ez alighanem arra utal, hogy a vers csak valamiféle hipotetikus térben véli megvalósíthatónak az egyelővadászt, vagyis a megértés interszubjektív aktusának lehetőségét. (Innen nézvést a vers a *Sci-fi szerelem* önironikus, egyszersmind a neoplatonikus gyökerű szerelmi líra nyelvét és filozófiai beszédmódot

³⁸ M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, Budapest, 2007

is kifigurázó okfejtésének végkövetkeztetéséhez juttat el a „logikailag örökkévaló” szerelem ideális, tehát megvalósíthatatlan dramaturgiájával kapcsolatban.)

Ezért van az, hogy a befejezés – midőn a kedves (látszólag?) egy pillantást se vetve a túloldalon lesben álló „megfigyelőre”, felszáll a buszra – a megoldhatatlanság semmijébe lavírozza a szerep(ek) megformálásának igényét: „Majd délben / felhívom, / valószínűleg az Elfogulatlan Hangnemet használom / (...) Együtt ebédelünk. / És nem lesz semmi.”

A verszárlat felfüggesztése, a megoldás hiányának ez a hangsúlyozott jelzése egyébként meglehetősen sok Petri-vers sajátossága, esetenként talán a befejezés elkenésének, a poétikai felelősség alóli kibújás érzetét keltve, mint pl. a *Jobb-e az undor, mint a harag?*, az *El nem küldött levél* vagy a *Helyett* esetében, többnyire azonban – mint ebben a versben is – szerves poétikai-gondolati egységben forgatódik vissza a költemény szövegébe.

A *Kapcsolatunk kezd meghitté válni* ugyanakkor ékes példája annak a Petri-versekben tükröződő meggyőződésnek, hogy a szubjektivitás alapvetően mint interszubjektivitás létezik, és nem csak azért, mert önmagát csak a másikban, a másik révén ismerheti fel, hanem mert az „én” etikai értelemben is csak a másik kérdésére, a másira, mint kérdésre adott válasz jelenhet meg.

Más kérdés, hogy – mint az iménti idézet is mutatja – a legtöbb esetben ez a kísérlet sikertelenségbe fullad, ami a Petri-versek alapvetően pesszimista szemléletére utal a személyközi kapcsolatok működtethetőségét illetően. Ez jelenik meg például *Az ilyen fontos beszélgetések*-ben is, ahol az előzőhöz hasonlóan a férfi-nő kapcsolat, illetve általában a kommunikációs tér bezárulása jelenik meg.

A címben keltett várákozással ellentétben a költemény során a beszélgetés tárgya mindvégig homályban marad, mert felidézését háttérbe szorítja annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy tudniillik a kedves hozott-e be pálinkát a beszélgetés lebonyolításához, avagy sem.

A vers végére amúgy ez a probléma sem nyer megoldást, amiképpen arról sem nyerünk semmiféle információt, hogy valójában miért is volt „ilyen” fontos, és miről is szólt ez a bizonyos beszélgetés. A költemény tulajdonképpen témája, vagyis a dialógus felidézése többszörösen is elodázódik, ami – kijelölve a mű *valódi* tárgyát – a dialógicitás érvényességét, jelentőségét, használhatóságát kérdőjelezi meg.

„Nem tudom pontosan / rekonstruálni. Bementünk / a nagy szobába. A kerek asztalon volt / – mint mindig – egy váza virág. Ezt áttettük / a zongora tetejére, / mert ha az ember leül egy váza virág / két oldalára egy kerek asztal mellé: / folyton hajladoxni kell, mintha számháborúznánk.”

A versben megjelenített helyzet pedig elvileg minden zavaró tényezőt készségesen elhárít a látótér felszabadítása érdekében, az (inter)szubjektivitás létrejövételéhez ráadásul a „Másik elismerése” – a genitivus kettős jelentésének együttes értelmében – is adott: „mert te biztosan jobban szeretted volna ezt / tiszta fejjel megbeszélni. Viszont tudtad, / hogy én szesz nélkül nem tudok huzamosabban figyelni, illetve / kizárólag arra, hogy valamit kellene innom.” Petri verseiben, ahogyan ez itt is jól látható, mindig felsejlik valamiféle elcsúszás, szürke zóna, ami minduntalan akadályként siklik bele a személyes kapcsolatok látóterébe.

A *Nagy Bálintnak* című versben talán éppen ez a definiálhatatlan, homályos erő metaforizálódik: „Mint fenyők ködbe – – / fáradtságba, undorba / bugyolálódik a jóakarát. // Ha heten: öten. / Öten: akkor hárman. / S ha hárman: akkor inkább ketten.”

A *Kapcsolatunk kezd meghitté válni*-hoz hasonlóan szűnik meg rögzített tekintet birtokosa lenni a *Személyi követő éji dalában* megjelenő „én”, aki ebben a versben a személyközi (látás)viszonyok rendjének konfliktusát is érzékeltetve jeleníti meg magát. A vers maga egy olyan monológ, amely a megfigyelő tekintetén keresztül tudósít a célszemély tevékenységéről, a megfigyelés tárgyához címzett ingerült magánbeszédben.

Megfigyelő és megfigyelt közös kiszolgáltatottsága, egymásra utaltsága ebben az esetben pszichológiai és ideológiai dimenziók bevonásával gazdagítja tovább az előző versben érintett láthatósági kérdéskört: azt modellálja, hogyan válik a szubjektum pusztá megfigyelőből egyúttal a viszonyok hierarchiájának uralmi és egyszersmind alávett elemévé.

A zuhogó esőben strázsáló megfigyelő éppen úgy kiszolgáltatott megfigyelése tárgyának, amiképpen az őneki, a láthatóság egyúttal a felügyelet, a kontroll, a kisajátítás és a kölcsönös uralom mozzanatát írja a szubjektum testfelületére. A lassacskán bőrig ázó követő fokozódó gyűlölete éppen abból a kiszolgáltatottságból ered, amely nem engedi feladni megfigyelői pozícióját, azaz függőségének – a látni és

látva lenni egzisztenciális alapképletének – kínos tudatosulásából. „Én nem felejttem el azt a rohadt esőt, / amikor dupla súlyára dagadt / az esőkabátom, / a cipőm talpa. / Te meg / a meleg / szobában cicáz-tál. // Eljön még az idő, / amikor Dunát rekesztek veled.” Érdemes egyébként ezt a verset összevetni Petri egyik interjújával, ahol azokról az esetekről mesélt, amikor pimasz szellemességgel csavart egyet a ráállított személyi követő és a közte lévő alá-fölérendeltségi viszonyon. „Például észreveszi, hogy követik. (...) Bemegy egy presszóba. Leül egy asztalhoz, a személyi követőnek ezalatt kinn kell állnia és figyelnie. Rendel valamit, megissza. A spicli ezalatt ázik. Ön ezt tudja. Lassan elővesz egy Magyar Nemzetet. Komótosan átolvassa. Összehajtja a lapot. Felemelkedik a székéről. Odakinn fellelegzik a követő. Ön viszszaül a székére. Benyúl kabátja belső zsebébe, és elővesz... Elővesz egy Népszabadságot. Újabb félóra, újabb rendelés. És odakint az embernek már a gatyája is átázott.”³⁹

A vers és az interjúrészlet egyaránt az interszubjektivitásban működő paradox aszimmetriát írja le, az elvi alá- és fölérendeltségi viszonyok kölcsönös működését: azt a mechanizmust, ahogy a személyközötti kapcsolatok során mindkét fél csak a másikban, a másik létének és értékvilágának együttes (el)ismerésén és leigázásán keresztül teremtheti meg a maga igazságát.

A versben megjelenített szituáció szerint mindeközben megfigyelő és megfigyelt találkozásának mélyén egy olyan ideológiai konfrontáció is sűrűsödik (a „Dunát rekesztek veled” fenyegetésének történelmi mellékjelentéseire gondolok), ami nem egyszerűen mozgásba lendíti, hanem létrehozza, megteremti, lehetővé teszi a kölcsönösségi viszonyokat, és ami ezek szerint a szubjektum létfeltétele, alapszerkezetének belső mozzanata.

Petri verseinek egy újabb halmaza a látómezőt rendezetlen reprezentációk tereként, töredékek, „kiserkedő inkonzisztenciák” (*Sci-fi szerelem*) mozaikos felületeként jeleníti meg. Az így kirajzolódó tér látványa közvetlen összefüggésbe hozható az ideológiai összeomlás után lassan szitáló por alatt láthatóvá váló „szétesett” (*Öszeomlás*), vagy „szétszerelt világ” (*Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből*) törmelékességével.

Ennek kapcsán egy olyan észlelői pozíció látszik körvonalazódni, ami a Camera Obscura modelljének érvényvesztése után a XIX. száza-

³⁹ Egyszerű, kétkezi költő, in: Beszélgetések Petri Györggyel, ib. 59.

di modernség egyik válasza volt a transzcendens alapok elvesztésére, s melynek jellemzésére a Petri poétikáját jelentősen befolyásoló Baudelaire⁴⁰ a kaleidoszkóp metaforáját alkalmazta.

Amikor a francia költő arról ír, hogy a dandy valójában tudattal megajándékozott kaleidoszkóp⁴¹, akkor egyszerre jelzi az egységes világkép darabokra hullását, illetőleg a rögzített, homogén nézőpont változatosan új alakokba, formákba, összefüggésekbe történő rendezhetőségének lehetőségét. A baudelaire-i kaleidoszkóp szilánkjai motívumszerűen a törmelék, a porszemcse képeiben, poétikai formáltság tekintetében pedig a morzsalékosság anyagszerűségében jelennek meg Petri verseiben.

Más kérdés, hogy a transzcendens empirikusra képeződésének modern élménye Petrinél már korántsem ennyire felszabadító hatású filozófiai és poétikai tartományokat hoz működésbe. A tekintet, az általa képzett identitásformák, illetőleg tér-rendeződések mozaikos szétesettségének megjelenítése Petri verseiben talán a kaleidoszkóp technikai újszerűségére adott másik XIX századi válasszal cseng inkább össze, mely szerint a kaleidoszkóp nem újat teremt, hiszen csupán olyan trükk, mely a végtelenségig önmagába záródva ismétli *ugyanazon* kép variánsait.⁴²

Petri versvilága talán éppen ezt teszi, amikor a darabjaira hullott világ rendelkezésre álló törmelékeinek változatos illesztgetésével teremti meg szikrázóan színes, *ugyanakkor* bizonyos tekintetben mégis monokróm poétikai univerzumát. Azt gondolom, ugyancsak a tekintet problémakörén belül érdemes megemlíteni a versszövegek egy jelentős részének önreflexív szerkezetét is.

Nyilvánvaló, hogy ez esetben is a megfigyelő tekintetének egy olyan sajátos szerepkörével állunk ugyanis szemben, amikor az észlelés a működésben lévő (vers)nyelv sémáinak van alávetve, ugyanakkor pedig egy „ismeretlen szubjektum hívásának”⁴³ engedelmességgel szemléli a működését meghatározó alapokat.

A látás természetesen ebben az esetben sem birtokolhatja az észlelési mező totalitását, hiszen a reflexió nem képes közvetíteni saját meg-

⁴⁰ Tverdota György: Az út Baudelaire-től Petriig in: Hungarológiai Közlemények, 2000/4.

⁴¹ Charles Baudelaire: A modernség, in: uő: Művészeti kuriózumok, Corvina Kiadó 1988, 83.

⁴² Karl Marx és Friedrich Engels: ib. 606.

⁴³ M. Merleau-Ponty: ib. 47.

nyilvánulásának aktusát. Nem teheti áttetszővé magát, mint ahogyan azt a szituációt sem, amelyben áll, hiszen maga is része a tapasztalat tagolódásának. A reflexivitás olyan pillantás, amelyet egyszerre formál egy előzetes tekintet, amellyel *már*, és egy eljövendő szempont, amivel *még* nem esik egybe. Voltaképpen annak a rezignált felismerésnek a jele – és Petri költészetében is alighanem ezért kap oly kitüntetett szerepet –, hogy tudásunk és létünk sosem fedheti pontosan egymást. Ezért van, hogy verseiben a megfigyelő tekintet mindenkori szelektív vakságára utaló poétikai megoldások cserélgetése határozza meg az én önmagához és a külvilághoz való viszonyait.

Ezek rögzítik annak a minden látótér mélyén megbúvó vakfoltnak a létét, amely uralmi pillantással becserkészhetetlen, amelybe nem nyerhető belátás, ám ami ugyanakkor a látás eredője és formálója. Amit az ember nem lát – fogalmaz Merleau-Ponty –, az az, ami előké-szíti benne a többi dolog látását (ahogyan a retina vak azon a ponton, ahol a látást lehetővé tevő idegrostok találkoznak.)⁴⁴

Ebben az értelemben a képből hiányzó, láthatatlan mögöttes, ami azonban mégis a látás feltétele, nem lehet más, mint maga a szubjektum.

Ez az analógia magyarázatot adhat Petri verseiben a látótér tökéletes megjelenítésére irányuló elszánt stratégiák esetlegességeire, a személyközi viszonyok tekintethálójának szakadásaira.

Költészetében mintha maga a *szubjektum foltja* lenne az a zavar, ami miatt az „én” sohasem lehet része annak a képnek, amelynek megalkotására tör – ami így sohasem lehet totális –, és amelynek kiküszöbölésére az el- és feltüntetés áthelyeződésein keresztül kísérli meg – a vágy és a különbség közötti mozgásban – beleírni magát önnön látóterébe.

A Petri-versek makacs törekvése a dolgok megértésére, magyarázatára, számbavételére e vakfolt kiküszöbölésének, jelentéssel, alakkal való felruházásának megannyi (ön)ironikusan sikertelen kísérlete, aminek eredményeképp viszont éppen ez az üres, lokalizálhatatlan terület – az „én” helye – válik a művek egyik meghatározó elemévé. A magyarázatok, pozíciók, fix pontok hasztalan bemérése során a költemények folytonosan e vakfolt működését tudatosítják, mintegy a látás formalizálhatatlan zálogaként utalva rá.

A versek tekintetfilozófiájához kapcsolható poétikai megoldások sora – hiányok, törések kompozíciós elvvé emelése, az önreflexivitás játéka, a mellébeszélés, elodázás gesztusrendszere – a vakfoltot a látótér megismerhetetlen, reprezentálhatatlan hiányaként, egyszersmind pedig a kialakításáért felelős aktív működtetőjeként formálja meg.

Petri verseinek „igazságát”, azaz a belátható horizontok „hiteles” látványát ilyenformán e hiány nem csupán megszerkeszti, hanem saját magát is a térbe komponálva a tekintet igazságának feltételeként rögzíti.

Amikor Petri költészete sorba veszi, végigpróbálja, majd használhatatlannak nyilvánítja azokat a tekinteteket, látás-módokat, amelyek értelemmel tudnák telíteni a teret, voltaképpen az „én látok” önbizalommal teli pozícióját cseréli le a „dolgok láthatók” higgadtabb – ha úgy tetszik, a világ abszurditását beismerő – szemléletére. A költészetét átszövő látásformák változtatása így tulajdonképpen egyfajta érzékszervi mozgás a *láthatóságban*, melynek hordozójává végeredményben a mindig szituált, a világhoz való tartozást letéteményesítő test válik.

Az a test, amely Petri költeményeiben a világgal való interakciók, érzéki benyomások romlékony hordozója, és amely ebbéli minőségében döntően befolyásolja a költeményekben megképződő személyiség kontúrjait.

A látás és a láttatás, az érzéki és intellektuális megismerés perceptív felületeként a test és a szem együttesen jelzi az egzisztencia világra való elkerülhetetlen ráutaltságát és közösen szabályozzák térbeli irányultságait.

⁴⁴ ib. 227.

Szubjektívációs színpad: élvezet és pusztulás

A tekintet racionális rendezőerői és a test bomlasztó energiái közti viszony bonyolult alakulása egyfajta versengésként is felfogható, amelynek kimenetele az én formálódásának pillanatnyi állapotait rögzíti. Ez esetben egy olyasfajta belső küzdelem erővonalait fedezhetjük fel a költemények mélyén, amiről Nietzsche a szubjektivitás kialakulásának ősjeleneteként ír a *Tragédia születésében*.

A tragédia színpada eszerint az a kulturális színtér volna, ahol az apollóni rendezettség Dionüszosz általi fellazítása és a dionüszoszi ekstázis apollóni fegyelmező idézőjelek közé szorítása, vagyis az önazonos terek felfüggesztődése, egymás általi megszállása a modern individualitás alapító aktusaként jelenik meg.

A pszichének ebben a koreográfiájában a két szimbolikus tartomány csakis részleges önfeladása eredményeképp tud megmutatkozni, a test csupán a ráció rendjébe tagolva juthat szóhoz, míg a rend pusztá lepelle válva kénytelen engedélyezni az értekek megszelídített megnyilvánulásait. E kölcsönös távolléten, elvonáson nyugvó dialektika nyomán az „én” feláldozza magát az identitására irányuló gyanúnak, s kritikussá válik a maga „igazságaival” szemben.

A test, ahogy az előzőekben láttatni próbáltam, Petri verseiben is az apollóni rendezőelvek irányítása alatt, költészetté formálva mutatja meg magát, ahol azonban az átlátható esztétikai és intellektuális rend saját bomlásával kénytelen szembesülni.

Az eddig érintett motívumok mellett mindez a Petri-líra talán azon jellegzetességében mutatkozik meg leglátványosabban, amit elemzői szinte szállóige-szerűen „depoetizáló” verstechnikaként emlegetnek. Olyan formaként tehát, amely a bomlás, a rendezetlenség dionüszoszi erőit magába építve egyfajta kreatív kompromisszumként igyekszik stabilizálni magát. Emblematikus példája ennek a *Reggel* című versben felbukkanó „metafizikai harisnya” meglepő szókapcsolata, ami egységként olvasztja össze az eszményi rend intellektuális és

az érzéki mámor (az említett ruhadarab egy „kis kurva” lábán feszül) poláris tartományait, egyszerre téve láthatóvá az áttetsző metafizikai háló alatt felsejlő hús érzéki materialitását.

E kettősség felől nézve a költemények színtere a hajdani görög színpadot, a szubjektum formálódásának térmodelljét formázza, azaz egyszerre biztosít helyet az individualizáció ősjelenetének újrájátszásához és – szimbólumain, motívumszerkezetein, térjátékain keresztül – tematizálja is megszólalásának feltételrendszerét és működését. Az a közkeletű vélekedés, mely szerint Petri verseiben az életproblémák nyelvi-formai problémákként jelennek meg, alighanem ebből az irányból is igazolhatóvá válik.

A két istenség viaskodása egy másik nyelvjátékba fordítva – ahogyan ezt Nietzsche gondos interpretátoraként Freud megtette – az élet- és a halálösztönök olyan harcaként is leírható, melyek egyformán befolyásolják mind az egyén mind pedig a kultúra fejlődését. E látszólag éles, a későbbiekben remélhetőleg a főcsapásba visszahajló freudi kanyar felől érdemes talán olvasni azokat a kritikai észrevételeket, amelyek Petri költészetének a halál képzetköréhez fűződő viszonyát jellemzik.

Forgách András szerint költészetében „a halál a belső formája mindannak, amit ír”⁴⁵, Angyalosi Gergely pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy verseiben „a végesség-kilátástalanság-halál mint téma-együttes voltaképpen forma, s ily módon nem fordítható le tartalmi összefüggésekre.”⁴⁶

A versekbe íródo múlandóság-tudat, a létezés idegenségét és a halál elkerülhetetlenségét megfogalmazó költemények valóban már a kezdetektől fogva a Petri-életmű szerves részét képezik, költőnk gyakorlatilag első verseitől kezdve saját „kései” halállíróját írja. Ez a vers-és létszemléleti sajátosság az, ami – első pillantásra tán meglepő módon – Petri és Kosztolányi művészetét kapcsolhatja össze. Ez utóbbi ugyanis *Napló*jában a következő vallomást teszi: „Nekem az egyetlen mondanivalóm bármi kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok. Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van...”⁴⁷ Alighanem ez a mély szemléletbeli kö-

⁴⁵ Forgách András: Petri György, a szemlélődő költő, Jelenkor, 1989/10, 931.

⁴⁶ Angyalosi Gergely: Helyett (Petri György: Sár) in: uo: Kritikus a határmezsgyén, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1999, 172.

⁴⁷ Kosztolányi Dezső: Levelek-Naplók, Osiris Kiadó, 1996, 823.

zösség lehet az oka, hogy Petri már pályája kezdetétől szövegközi utalásokon keresztül keresi a kapcsolatot az egyébként nyilvánvalóan roppant eltérő művészi formaelveket követő költő-előd lírájával. Így parafrázálódik – és hangolódik át – Kosztolányi *Őszi reggeli* című verse Petri *Kert-jében*, sőt, az *Őszi reggeli* zárata köszön vissza *A zenekar még csak hangol* utolsó soraiban is. Ugyancsak egyértelmű az áthallás a szabadkai költő *Politika* című versének befejezése („Lehajtom a fejem és sírok”), illetve Petri *Reggeli* címet viselő költeményének vége közt, amely a következőképp hangzik: „Fogom a halántékomat / És sírok.” És egészen világos a kölcsönzés akkor, amikor Kosztolányi *Ötven felé* verscímét Petri idézőjelek kalodájába szorítva sajátítja ki. („*Ötven felé*”) Innen nézvést, tehát e némiképp burkoltan mindig is meglévő, a mindent átítató halál-tematika egyezésén nyugvó kapcsolat felől tekintve nyerheti el valódi jelentőségét az a kritikus megfigyelés, amely szerint a halál közelgő realitásának tudásával szaporodnak meg Petri utolsó kötetében a teljesen nyílt Kosztolányi áthallások.⁴⁸

A látás kiemelt versbeli szerepe a vaksággal, mint szimbolikus halállal való szembeszegülés törekvésével is összefüggésbe kerül, miáltal a tekintet filozófiájának motívumsora Petri költészetében burkoltan a halál elfojtására irányuló folyamatos törekvés trópusaként is olvasható.

Nem haszontalan ezért az énképzés eddig tér- és tekintetmetaforák mentén vizsgált formálódását ennek a szempontnak a figyelembevételével is továbbgondolni. A zuhanás képei, a vertikális térmozgások irányultsága, az identikus tércategóriák önfeladó jellegű egymásba csúsztatása már magában is a pusztulás képzetét keltve tagolja a verset, mindemellett azonban a halál-metaforika egy jóval egyértelműbb módon is igen látványosan ágyazódik ebbe az önmegszüntető formaiságba.

Lét és nem-lét határai összemérésének egyik legárulkodóbb jele költészetében, hogy egyik versének címe az életrajzot *Halálrajz*-ként aposztrofálja, a *Pályabér*-ben pedig az életmű „halálmű”-ként határozódik meg.

És mintha csak ezek értelmezése volna a *Jövő*, ami az életút szakaszait bizonyos testi funkciókhoz kapcsolva a halál pillanatában fókuszálja az emberi létezés lényegét: „Beteljesül majd minden, mire vágyom. / Egyszerre leszek férfi és gyerek, / majd bevizelek és elélvezek, / ha megfeszül a kötél csigolyámon.”

⁴⁸ Horváth Kornélia: Petri költői nyelvéről, Ráció Kiadó, Bp. 2012. 28.

A vers szövege a szubjektummá válás ígérését olyan vágyteljesülésként fogalmazza meg, amely csupán a halál terében lelhet otthonra, s az életrajz így valóban mint halálrajz helyeződik a halál erotizált dimenziójába. Az identitás, a személyes narratíva beteljesedése, az életjelenségek összessége a halál vágyott gyújtópontjában nyerheti el értelmét.

A rövid vers mindemellett azt is jól illusztrálja, hogy a befejezés – értve ezalatt a versben tematikusan megjelenő elmúlást, vagyis az „élet” lezárását, és ugyanakkor a vers formai értelemben vett zárlatát, befejezését, csattanóját is – az a hely, ahol a felismerés olyan világosságot hozhat, ami ezt követően visszavetül a kezdetekre és értelmet ad annak. (Nem érdektelen ebből a szempontból, hogy az első kötet *Reggel* című nyitóversét az utolsó kötet *Már reggel van* címet viselő költeménye rekeszti be, az életmű kompozíciójában is megjelenítve kezdet és vég egymást értelmező összehajlását.)

Vagyis hogy amiképpen az élet, úgy a versszöveg eseményei is csak a végső összefüggés ígéző beteljesülése felől olvashatók, a befejezés utáni retrospektív tudás megvilágosító fényében. (Ezzel is magyarázható, hogy sok Petri-vers, megspórolva a hosszas kifejtés fáradalmait, rövid úton egy gyors csattanóval – szuicid gesztus – vet véget magának.)

Az *Ez a hang is megy még* hasonlóképpen a halál felől értelmezi a még élő testet, ami már élete során is csupán: „kómikus leendő tetem, / boncasztalnak e várományosa.” És ugyancsak a halál perspektívájából közelít a létezéshez a *Család, életút* is, ami tulajdonképpen az egyéni „halálutak” leírását nyújtja.

Ez a kancsal rímekben, szójátékokban és fanyar nyelvi idiotizmusokban tobzódó abszurd komédia egy család több generációjának változatos halál módjait katalogizálja, melyek a gázkamrától („először elment Kema / elnyelte őt a krema”) az utolsó sarj, a versbeli beszélő öngyilkosságáig („lassan lenyeltem / az utolsó pohárkány / nitroglicerint // aztán ég veled / párkány”) ívelve egyúttal a kelet-európai sors és történelem felfoghatatlan abszurditásának lenyomatait.

Az elmúlás állandó jelenlétével való eltökélt szembenézés határozza meg „szerelmi” költészetének jelentős részét is – értelemszerűen például a halott kedveshez írt Sára-verseket –, de ugyanígy jelen van a testi romlékonyságot, a pusztulásra ítélt húst leíró művekben. Így például *A ronda csönd* a következőképp fogalmaz: „A ronda csönd

majd így szakad le rád – – – / nézed az édes, trampli lábakat, / a visszér kékjét, lógni kezdő / mellek nyárvégi végpillanatát – – – / Milyen öreg vagy.”

A test szexuális felszabadításának illúziójával való reménytelenül cinikus leszámolás jelenik meg a *Hatvanas* évek-ben: „A melegcsákány-rendszerű / szerelmi élet mégsem vált be. (...) Aztán vissza a bedöglött kamasz-házasságokba. // Pizskálni a motort, birizgálni az alkatrészeket – hátha begerjed / még egyszer – – –”

A végességgel vetnek számot azok a versek is, amelyek a férfi-nő kapcsolatok káoszba fulladását (*Ami azóta történt*) vagy épp be nem teljesültségét (*Love story; Alighanem*) elemezve a vággyal szemben dolgozó ellenséges erők intenzív jelenlétét mutatják.

Ugyancsak az elmúlást – a személyes kötődések kikerülhetetlen eloldozódását – rögzítik a kapcsolatok „pusztulékonyági együttthatóját” (*Helyett*) elemző költemények, így többek között a *Nagy Bálint-hoz*, vagy *A fájdalmas szerető énekeiből* című versek.

Így lesz továbbá vizsgálódás tárgya a saját halál lehetséges körülményeinek szenttelen (*Valószínűleg kora reggel*), vagy éppen rilkei hangoltságú firtatása (*Macabrette*), illetve a Petri életművében feltűnő gyakorisággal felbukkanó nekrológ-versekben a „mások” halálának filozofikus analízisa (*Gyász 1971– – –*; *Matolay Magdi halálára; Bibó temetése; In memoriam Hajnóczy Péter; Rolf Bossert halálára; stb.*), és ezért válik a versek gyakori helyszínévé a temető vagy éppen a hullaház.

Az „idegen” halálok kontextusában tulajdonképpen a saját halál értelmeződik, annak a halálsejtemennek, a személyes sorslezárulás folytonos érzetének – „készületlen s mindenre készen” (*Ábránd*) – részeként, ami nyilván csak (ideiglenes) túlélőként, „idegen” halálokon keresztül analizálható.

Ezek a versek felméri azokat a lehetőségeket, amelyek formát adhatnak a végnek, mégpedig nemegyszer valamiféle kulturális hagyomány emlékezeti szűrőjén keresztül rajzolva ki annak mintázatát.

A *Bibó temetése* így egy profán dance macabre kortársi szcénájában, a sírgödör fölött a túlélők evilági helyezkedését érzékeltetve, az *Egy öngyilkos naplója* meg Kleist és Henriette Vogel páros öngyilkosságának felidézésén keresztül vet számot az elmúlás lehetséges módzatainak kulturális keretezhetőségével.

A zsgorodó májra vonatkozó szarkasztikus megállapítások (*Cetlik, avagy búcsú, avagy közelít a tél; A zenekar még csak hangol*)

racionalizálják, és a halál dimenziójába fordítják a szeszek és egyéb narkotikumok okozta mámort, miközben a test gépként történő megjelenítése néhány versben már magát az élvezetet is pusztá mechanikai folyamatként – az életjelenség hiányaként – tárgyiasítja. (*Test; A sertés énekeiből; Hatvanas évek*)

Petri verseiben tendenciaszerűen érvényesül a testi élvezetekbe íródó pusztító energiák megjelenítése, az érzéki tér belülről történő fölrobbantásának kísérlete. Úgy tűnik, az egymásba hatoló ellentétek rendszere, az ellentmondásos készletek önromboló összetagozódása az élet- és a halálösztönök dialektikus párosára vezethető vissza, amelyek közt az ideiglenes kiegyezések teremtik meg a vers létezéséhez szükséges állandósági faktort.

Amiképpen – és a freudi mellékvágányról itt kanyarodnánk vissza a nietzschei sínekre – Apollón Dionüszosz nyelvén beszélve, Dionüszosz pedig Apollón nyelvi köntösében megmutatkozva oldja kompromisszummá a kettejük szimbolikus terei közti ellentétet, itt is hasonló módon látszódnak kiegyenlítésre törekedni a felek. Mintha valamiféle állandósági elv egyensúlyozná ki az egymással versengő ingerekhez kapcsolódó verstartományokat.

Előrehaladva az életműben, Érosz freudi lármája azonban egyre inkább csitulni látszik, ami nem csupán a halál-tematika erősödését – az utolsó kötetben szinte kizárólagossá válását – eredményezi, hanem a versek poétikai energiáinak lanyhulását is okozza.

A gasztronómiai élvezeteket változatos megközelítésben tárgyaló szövegek első pillantásra szintén a test hedonista irányultságait erősítik, egy részük pedig – így *A hagyma szól*, vagy a *Reggelizőtálca* címűek – az alkotótevékenység ars poeticus megnyilvánulásai, amelyekben Petri voltaképpen saját költészetfelfogásának jellemzését is nyújtja.⁴⁹ Ezek a versek az anyagkezelés, az elemek művészi kombinálásának kreativitását hangsúlyozva költészetének mesterség-szerű felfogását jellemzik, sőt Lévi-Strauss nyers-főtt fogalomparját figyelembe véve, magának a verscsinálásnak, mint kultúrateremtő tevékenységnek az allegóriái.

Furcsamód viszont épp a gasztronómiai tárgyú, főzős versek egy jelentős részében jelenik meg legeggyértelműbben az a halál-metaforika, amelyről (a nietzschei szubjektum-színpadot újraértelmező) Freud kapcsán nemrég mint az életenergiák ellenlábasként esett szó. Ezt

⁴⁹ Horváth Kornélia: Héj és mag (Petri György: *A hagyma szól*) in: uő: *Tühegyen, Krónika Nova, Bp. 1999. 154–189.*

példázza az *Ez van* című rövid költemény, ami kulináris élvezet és pusztulás egyidejű megmutatkozását tárja fel a gasztronómia képein keresztül. „És a legvégén, talán jóllehet tétován, / mint egy pongyolán kimért sütemény összeáll / egy félig rántotta, félig kocsonyaszerű halál”, fogalmaz a vers.

A halál desszertként történő „tálalása” visszamenőlegesen is újraeltermezi a létezést, hiszen ennek fényében maga az élet is valamiféle menüsor képzetét hívja elő, a vers az életút állomásait hallgatólagoosan mint étlapon (étlapon) sorjázó fogások együttesét szervírozza. Ami, legalábbis az „*Ötven felé*” című vers hasonló, a személyes múltat szintén egy gasztronómiai kép segítségével megfogalmazó sorai szerint nem kimondottan Michelin-csillagos szakácsművészeti remekként értékelődik: „egy igen híg, mócsingokat is / csak módjával úszató / badella-gulyást látok magam előtt, / amiben néhány fagyos, / szétfőzhetetlen, édeskés-üveges / burgonyahasáb bukdos le-fől: / szülők, tanári karok, / lányok, később nők...”.

Az utolsó kötet egyik versében aztán élet és életmű valamiféle „ételmű”-vé összeolvadva egyképp a fogyasztás tárgyaként jelenik meg, a fogyasztás, elfogyás, megszűnés értelmében is: „Kik olvastok, esztek engem” (*Az szakácsnak Marseillaise-e*)

Az *Amíg lehet* – amelyben egyébként is feltűnő gyakorisággal szerepelnek gasztronómiai képeket alkalmazó versek – hasonló ötletet használ fel a *Bach kapcsán* című költeményében: „»Komm süsser Tod!« / Vagyis: jöhet a desszert! / Miután bezabáltuk / életi bús lakománkat: / úgymint: házasságok, válások, / gyerekek, unokák és »egyéb kiegészítők«. / Most a Haláltortán aki / egyszerre elfújja az összes / gyertyácskát, az elnyeri méltó / jutalmát: a szívinfarktust.”

A (*halotti tor*)-ban az érvessztés és a halál ismét csak a konyhaművészet vonatkozási terében jelenik meg: „Személyem az öntudatomról / lefőtt, ahogy a hús a csontról: / együtt, elválva enyves lében / – tálalhatnak Istennek éppen.”

Az utolsó versek egyike, a *Búcsúzás* is hasonló képpel él: „kiévezem a maradék időt, / mint ingyenc a húsos cubákokat / – csontig lerágom végnapjaimat.”

Az életet a bekebelezés, (el)fogyasztás, felélés, habzsolás kulináris képzetkörével jellemezni tulajdonképpen meglehetősen kézenfekvőnek tűnik, és nem is feltétlen előzmény nélküli a magyar lírában. Az előző idézet egy lehetséges előzményének például alighanem József

Attila sorai tekinthetők, a *Ki-be ugrál...*-ből: „S mit úgy hívtam, én / az sincsen. Utolsó morzsáit rágom, // amíg elkészül ez a költemény.”

Az idézett versek alapján mindenesetre az is jól látható, hogy Petrinél a főzés (alkotás, kultúrateremtés) és a fogyasztás érzéki örömeinek igénye szinte filozófiai imperatívusként olvad össze az elmúlás titokzatos gyönyörével.

A gasztronómia élvezete – amiképpen a test egyéb élvezeti funkciói is – nála elszakíthatatlanul fonódik össze a halál képzetével, kompromisszumot kötve a vers esztétikai terének fegyelmezett színpadán. A költői forma helyreállítja – vagyis azt az illúziót kelti, hogy helyreállítja – a szubjektum uralmát a világ rendje és a halál felett, azaz a szublimálás talán legkreatívabb módozataként működik.

A gasztro-versek szoros értelemben vett tárgya, azaz a nyersanyag megmunkálásának, átalakításának és az így létrehozott produktum élvezetének leírása tulajdonképpen e szublimációs folyamat működésének megjelenítése, a verstípus ebben az értelemben akár a megszólalását lehetővé tevő és irányító folyamatok allegóriája is lehet. Ezzel párhuzamosan pedig az étkezés képzetéhez szorosan kapcsolódó anyagcsere, avagy a perisztaltika oly sok versben előkerülő motívuma a költemények képi és fogalmi elemei közt zajló cserefolyamatok mozgásának, illetve a hagyomány nyersanyagként történő bekebelezésére, feldolgozására irányuló stratégiájának megannyi jeleként válik kezelhetővé. A *Göröngy* sorai ebben az értelemben fogalmazhatják meg az alkotás folyamatát emésztőszervi és endokrinológiai hasonlatokkal: „Pedig az egész, amit csinállok, / nem valami jajde személyes. / Ellenkezőleg: a legszemélytelenebb, / legmindközösebb, / mint az emésztés, / mint az endokrin funkciók.”

Tovább finomíthatja ezt az értelmezést Derrida egyik hasonlatának futólagos megidézése, mely szerint a szubjektivitás alapvető sé mája kultúránkban az étkezés és a fogyasztás, s hogy mindarra, ami a testnyílások peremén, és az érzékszervekben zajlik, a „jól enni” metonímiája a szabály⁵⁰. Innen nézvést ugyanis Petri „főzős” versei szintén a szubjektiváció allegorikus színterei.

Ha kultúránk valóban szimbolikus antropofágiát folytat, ahol a másik birtokbavétele, befogadása, feldolgozása folyik, ahol az „én” egyszerre a fogyasztás végrehajtója és áldozata, akkor költészetének

⁵⁰ Jacques Derrida: „Jól enni márpedig muszáj”, avagy a szubjektumszámítás. In: *Testes Könyv II. Ictus, Szeged, 1997. 320.*

táplálkozástechnikai motívumrendszere, az egyén (ön)pusztító kulturális meghatározódásának metaforájaként – nem kizárva természetesen az alkotástechnikai értelmezhetőséget sem – az életmű kiemelten fontos ideológiakritikai vonulatának tekintendő.

Radikális megfogalmazást – sőt, egyfajta összegzést – nyer mindaz *A sertés énekeiből* szövegében, ami a létezés ontológiáját a fogyasztás és a fogyasztásra-szántság tiszta kettősében ragadja meg, az élet célját pedig a már említett versekhez hasonlóan szintén a halál – mint mások általi bekebelezés – elérésében jelölve ki.

A „Dohogva, mint a gép zabálok” tényszerű létmeghatározása és ennek céljaként és eredményeként a „Saját belembe töltsenek?” logikus végkifejlete voltaképpen az imént idézett kannibál-kultúra szubjektumának lényegre törően *nyers* összefoglalása.

Ha ezeket a költeményeket hajlamosak vagyunk kultúra-allegóriákként is látni, akkor felmerülhet a lehetősége, hogy az emésztéssel kapcsolatos motívumokat abban a metaforikus változatban képzeljük el, ahogyan azt Nietzsche az *Adalék a morál genealógiájához* egyik szöveghelyén használja. A *Második értekezés* elején ugyanis emlékezet és felejtés viszonyát elemezve ez utóbbit olyan pozitív folyamatnak nevezi, ami a fizikai táplálék testi feldolgozásához hasonlóan dolgozza fel észrevétlenül mindazt, amit az egyén magába fogad, „bekebelez” a világból.⁵¹

A dolgok megemésztésének műveleteként értelmezett felejtés a gasztronómiai versek tekintetében talán azért lehet használható szempont, mert e költemények tüntetőleg nem vesznek tudomást ideológiai, személyes, közösségi vagy létproblémák olyan területeiről, amelyek köré a legtöbb Petri-vers szerveződik. Úgy tűnik, mintha egyszerűen elfelejtenék azokat. Ha azonban e költeményekre most a szubjektum kulturális viszonyrendszerének leírásaiként is tekintünk, akkor ez a felejtés csupán látszólagossá válik, hiszen ez esetben a versek egyszerűen csak elrejtik, elleplezik „valódi” tárgyukat.

Ezt figyelembe véve e szövegek az emésztés (a versekben ugyan nem említett, ám a táplálkozáshoz szükségszerűen kapcsolódó) képzetén keresztül ugyan magukba írják magának a felejtésnek a mozzanatát, ám ezzel – mármint a felejtés tudatosításával, vagyis a felejtésre történő *emlékez(tet)*éssel – nyomban vissza is emelik a felejtésre ítélt tartalmakat a költemények értelmezési terébe.

⁵¹ F. Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához*, Holnap kiadó, 1996, 59.

Amikor tehát a szakácmesterség motívumrendszere egylényegűvé sűríti az alkotás, a halál, az élvezet, a társadalmi szubjektum vagy az emlékezés metaforáit, láthatóan igen komplex kultúra- és énelméleti vonatkozásokat érint. Csábítóan romantikus feltételezés, hogy a költő utolsó műveként tervezett, megvalósulatlan szakácskönyv – első kötetének analízáló, magyarázat-követelő attitűdjére adni kívánt, a gasztronómia képiségében feloldott válaszként-egy logikus ismeretelméleti ív metaforikus összefoglalása lehetett volna. Úgy tűnik, Petri versei egyúttal a költemények létfeltételeit biztosító pszichés ütközetek hadrendjéről is folyamatosan tudósítanak. Saját szerkezetükbe vésvé formalizálják működésüket, motívumaik belső dinamikája diagnózis-szerűen rögzíti a belső terekben zajló eseményeket, finoman egyensúlyozva az (ön)építkezés és az (ön)rombolás képlékeny határterületein.

Az Idegen abszurd otthonossága

A versek kapcsán már sokat emlegetett senkiföldje ugyanakkor a költelmektől és elvárásoktól egyképp „mentesebb” élet (*A delphoi jós...*) záloga, a szabadság illúziójával kecsegtető éntechnikák utópikus birodalma, ahol a függetlenség intenzív jelenléte Petri költészetében folyamatosan megmutatkozhat.

A szabadság kérdésével kapcsolatban ezért – egy más összefüggésben erre Angyalosi Gergely is utal egy félmondattal⁵² – többek között a francia egzisztencializmus rokonságának lehetősége is felmerülhet, sőt egyéb egyezések alapján ez a kapcsolat akár még szorosnak is nevezhető. A „szabadság akarásaként” felfogott írástevékenység sartré-i koncepciója értelmében, ami a versek ideológiai kritikái, sok esetben konkrét politikai rétegeit jellemzi, e rokonság megléte elég könnyen belátható. Amikor ugyanis Sartre az írás szabadsága és az állampolgári szabadság elválaszthatatlanságáról beszél, és azt állítja, hogy sem rabszolgaként sem pedig rabszolgáknak nem lehet írni, s így a művész egyedüli témája csakis a szabadság lehet⁵³, akkor a Petri-líra azon gyakorlatát fogalmazza meg, melynek során a költő versei önérzetesen felmondják – és talán nem is csak az *Örökhétfő* szamizdatban történő kiadásával kezdődően – a kelet-európaiság ideológiai és nyelvi konszenzusának hatalmi kódjait.

Hiszzen kevés XX. századi költőnkéről mondható el, hogy életművében a történeti tudat, illetőleg a történelemben vetettség körülményeinek módszeresen reflektált feltárása annyira karakteresen lenne jelen, mint Petri szövegeiben. Ez részint valami konok erkölcsi szigorral, másfelől meg az önironia szarkasztikus gesztusaival párosulva egy olyan etikát ír a versekbe, amely a kritikai analízist nem csupán a világgal, de önmagával szemben is alapvető követelményként írja elő. Vagyis, ahogyan ez már szóba került, az idegenség élménye nem csu-

pán a világban, de az énen belül is a folyamatos kontroll technikáin keresztül érvényesíti magát.

Az „Én különbözök. Ahogy más izzad. Ahogy a Hold felkel. / Da capo al segno. Ad libitum.” megállapítása (*Sár*) ennek a pozíciónak meglehetősen önérzetes rögzítése, amiben, azt hiszem, az elhatárolódás egyúttal egyfajta értéktudatként jelentkezik. Ami alighanem azért lehetséges, mert az idegenség, a különbözős étikailag felvállalt szerepe az egzisztenciális szabadság, a megvalósulandó autonómia lehetőségét rejti magában.

Petri verseiben azonban mindez elszakíthatatlanul kötődik a kádári időszak történelmi szituációihoz, az egzisztenciális szabadságvágy elsősorban nem valamiféle időn kívüli, történelem felett lebegő absztraktumként, hanem a mindennapos tapasztalatok abszurdításának gyakorlatában vergődve mutatkozik meg.

Messzire vezető kérdés, hogy a versek esztétikai terében mindez mennyiben válhat egyszerre példázatszerűvé, vagyis hogy a Kádár-korszak, majd az azt követő hatalmi berendezkedések uralmi technikáival szembeszegülő költemények legjobbjai az adott történeti kontextuson túllépve hogyan képesek mégis felmutatni az egzisztencia általános érvényű, mindenkori szabadságvágyát. (És annak megvalósíthatatlanságát.) Igaz, a rendszerváltás után maga Petri némi cinikus nosztalgiával búcsúztatta a múltat, mondván: „Kimúlt a korszak. / Elvették a kedvenc játékomat” (*A felismerés*), és ez az önironikus megállapítás azért mintha némi aggodalommal vetne számot lírai működésének esetlegesen korszakspecifikus meghatározottságával.

Akárhogy is, Petri lírája azt tudatosítja, hogy az ember – Pascallal szólva⁵⁴ – már mindenképpen „rajta van a hajón”, és ennek következményeit szigorú következetességgel végig is gondolja.

A szabadság választásának, választhatóságának kérdése és lehetősége, mint súlyos egzisztenciális döntés, lírai univerzumának egyik olyan sarokpontja, ahonnan az életmű számos regisztere lehet levezethető.

Így hozható összefüggésbe az „idegen” szereplehetőségeinek olyan poétikai technikáival és szemléletbeli azonosságaival is, amelyek több tekintetben kapcsolódnak az abszurd egzisztencia Camus által elgondolt karakteréhez, melynek körvonalai a tudat és a dolgok közti szakadás terepén formálódva az értelem és a valóság közötti kommunikáció lehetetlenségét rögzítik.

⁵² Angyalosi Gergely: ib: 173

⁵³ Jean Paul Sartre: Mi az irodalom? Gondolat Kiadó, 1969, 76–77.

⁵⁴ Blaise Pascal: Gondolatok, Gondolat Kiadó, Bp. 1983, 117.

Az abszurd tudat Petri és Camus esetében is egyképpen viszonyfogalom: a világ azért lesz abszurd, mert leírhatatlan, az értelem pedig azért, mert képtelen úrrá lenni helyzetén. Petri számára az *Örökhétfő* kötet tekinthető talán azon pontnak, ahonnan kezdve e konfliktushelyzetnek a *tudomásulvétele* és reflektált *fenntartása* – szemben az első két kötet magyarázó-leíró igényével – egyre inkább előhívja ehhez az abszurd szemlélethez nyelvi szinten is illeszkedő költői megoldásokat.

Ha az abszurd valóban Descartes módszeres kételyéből ered, tehát egy logikusan végigvitt gondolatmenet eredményeként válik racionális tapasztalattá, akkor a *Magyarázatok M számára*, és a *Körülírt zuhanás* analízáló versei talán szükségképpen vezethettek el az *Örökhétfő*, majd az azt követő kötetek fokozódó illúziótlanságának abszurd nyelvi játékaiban reprezentálódó világszemléletéhez.

Az *Örökhétfő*-ben elsősorban inkább a – XX. századi abszurd egyik forrásának tekinthető – nonszensz költészet nyelvezetének előtérbe kerülése jelezte a világ értelmetlenségével szembeszegülő tudat idegenségét. A szójátékok, kínrímek, nyelvi poénok sziporkázása ezért nem pusztán „bomlási tünet”⁵⁵, hanem egy olyan felszabadító hatású stratégia, amely egy világszemlélet, egy ismeretelméleti pozíció, egy én-szerep kimunkálásához vezető költői állomás logikus következménye. A kötet jó pár olyan verset tartalmaz, amelyek egy az egyben a nonsense-poetry műfaját élesztik újjá, így a *T. D.-nek*, a *Van nekem egy*, vagy a *Nagy kérdés*, és a legjobb, a halálversek kapcsán már említett *Család, életút* is E. Lear, Morgenstern vagy Carroll műfajalapító szövegeiben lelhet eredetére.

Petri művészi önértelmezését illetően mindenképpen érdekes adalék, hogy ezek mindegyike kimarad majd az *Örökhétfő* verseinek legális kiadásából, tovább szaporodnak viszont a pálya későbbi során is a szövegek, nyelvi gikszerek itt kikísérletezett bravúrjai, mintegy a gyakorlatban is igazolva Petri elméleti feltételezését, mely szerint a líra a szójáték egy formája lenne.⁵⁶

Verseiben mindvégig előszeretettel alkalmazza például azt a szintén a nonszenszhez kapcsolható, Lewis Carroll által megteremtett szójáték-formát, amelyet az oxfordi matematikus portmanteau-szavak-

⁵⁵ Szigeti ib. 567.

⁵⁶ Petri György: *Nomen est omen – a líra általános elmélete*, in: *Magyar Lettre Internationale*, 1998/29, 4.

nak nevezett. Ezek lényegét Tükörország filológusa és szemantikusa, Humpty-Dumpty magyarázza el a *Jabberwocky* c. abszurd poéma kapcsán: olyan összetételekről van szó, amelyek több önálló szóalak vagy morféma összeolvasztásából keletkeznek.

Ilyen Petrinél pl. a „túlerővel” (*Cetlik, avagy búcsú...*), a „rémönuralom” (*Széljegyzetek egy vitához*), az „önkéntesrendőrállam” (*Március 15-ikére*) vagy egy későbbi kötetből mondjuk a „kalucsnyikov” (*Őszi nagytakarítás*). A szóhatárok mozgatójának eme technikája a Petri költészetéhez talán legközelebb álló Sziveri János nyelvhasználatát jellemezte alapvetően.

Tovább színesítik Petri versnyelvét azok a szerkezeti homonímiára épülő, szintén a nonszensz forrásvidékéről származó szójátékok, gikszerek is, mint amire például a *Katonai tiszteletadás* épül: „A Vereség Napján / kardélre hánytam”.

Szintén a nonszensz Carroll által művelt válfaja a logika látványosan túlhajtott alkalmazásával teremtett abszurd hatás, ez Petri költeményei közül többek közt a *Sci-fi szerelem* sajátja, amely egy szimpla randevú esélyeit mérlegelve a logikai analízis, a filozófiai logika, s a téridő-elméletek metafizikai lehetőségeit állítja csatornába. (A vers képalkotása egyúttal szellemes műfaji paródiája is lehet a kádári kultúrpolitika által favorizált líramodellnek, amely a Kozmosz egészének bekalandozásában és az univerzális Emberi Értékek galaktikussá duzzasztott metaforarendszerének kimunkálásában gyakorolta magát.)

A nonszensz nyelvisége persze korántsem ártatlan játék, hiszen a látványos nyelvi zűrzavar képeiben tulajdonképpen a világ és az én közti áthatolhatatlan távolság tárul fel. Ugyanaz a „szakadék”, ami a tudat és a dolgok rendjét elválasztó törésvonalból hívja elő a lét abszurdításának és az idegenség érzetének megvilágosító felismerését.

Ehhez azonban most egy pillanatra vissza kell utalni a látáspozíciók már érintett változtatása, illetőleg a tekintet élességét befolyásoló fény-metaforák kézenfekvő összefüggésére. Ezzel kapcsolatban viszont érintőlegesen kitérőként mindenképp meg kell említeni azt az Adyt, akinek verseit szintén pazarló bőséggel szövik át a „napsütés” jelzős szerkezetekben vagy egyedi szóösszetételekben tobzódó képei. Petri költészetének Adyhoz fűződő, a költői szerepvállalással, a költészet szerepével kapcsolatos, számos versében jelzett ambivalens viszonya akár e fény-metaforika összevetésével is vizsgálható volna. Ady „napverte” (*A rég-halottak pusztáján, Kidalolatlan magyar nyarak*), és

Petri erre rímeltetett „napsütötte” (*Dal, Hogy elérjek a napsütötte sávig, Jó volna Mallarmét fordítani*) tájainak számos párhuzama és eltérése talán a látásmódok azon különbségével illusztrálható, amit Petri a *Történet* című versének egyik, mintha csak Adynak címzett sorában így fogalmaz meg: „Szabad-e/ a mindennapi életet/nem-mindennapi szemmel nézni?” A „Napisten papja”-nak (ahogyan Ady *Az egy párisi hajnalon*-ban szerényen nevezi magát) fény-metaforái a két életművet elválasztó (és egyben összekapcsoló) szakadék falain többszörösen megtörve és visszaverődve, egészen más szögben, az egzisztencia kevésbé heroikus díszletei felől ragyogják be Petri verseit, ugyanakkor a napsütés képi hálózatának dominanciáját illetően Ady hatása, azt hiszem, eltagadhatatlan. Jóval áttételesebb, ám annál sokatmondóbb viszont az a párhuzam, ahogy a perzselő Nap szinte állandósult derengése mind Petri költői univerzumában, mind Camus *Idegen*-jében (és az ezt magyarázó *Sziszüphosz mítosza*-ban) hasonlóan értelmezhető jelentésrétegeket hoz működésbe.

A Nap hangsúlyos jelenléte mindkét esetben a szövegvilágok igen lényeges, és ismeretelméleti irányát illetően közösnek tűnő tartományait mozgósítja, melyeket szemügyre véve talán érzékelhető lesz Petri költészetének, és a Camus által tételezett abszurd kategóriája közötti érintkezési pontok egynémelyike. (Azzal együtt, hogy a Petri líráját jellemző, a francia szerző szövegvilágától meg teljesen idegen ironikus önreflexió eredményeképp a versek a hagyomány olyan elemeiként építi magába a következőkben értelmezésre kerülő egzisztenciálfilozófiai kapcsolódásokat, amelyeket gyakran a kétely viszonylagosító poétikai eljárásai dolgoznak át.)

Camus az abszurdot már első körben olyan *fényként* definiálja, melyet az abszurd szellem bocsájt ki magából.⁵⁷ A „fénybe vetettség állapota”⁵⁸, ami a „fény”, mint ismeretelméleti trópus leleplezésével együtt párhuzamosan jellemzi szövegvilágukat, tulajdonképpen annak a közös gondolati pozíciónak megmutatkozása, amikor az ész minden lehetséges ajánlatának figyelembe vétele után mindkét szerző számára csak az értelemmel átítatott, *világos* célnélküliség válhat a gondolkodói és művészi bizalom tárgyává.

⁵⁷ Albert Camus: Sziszüphosz mítosza in: uő: Sziszüphosz mítosza (válogatott esszék, tanulmányok) Magvető Kiadó, Bp. 1990. 203.

⁵⁸ Mészöly Miklós: A világosság romantikája, in: uő: A tágasság iskolája, Szépirodalmi Könyvkiadó Bp. 1977.

A Nap, illetőleg a fényviszonyok változékonysága Petri verseiben elsőképpen nyilván a tekintet, a látás és láthatóság, az észlelés, a jelenségek rögzítésének változatos hangoltságú stratégiáihoz kapcsolódik. A szemlélődést lehetővé tevő világosság intenzitása, és a versek alanyának viszonyulása a költői terepet beborító fényhez ilyenformán könnyen értelmeződhet a költemények ismeretelméleti vonatkozásainak (ön)jellemzéseiként.

Az *Air* hasonlatsorának zárlatában a fény valamiféle személytelenül átható világosságot árasztva, hideg és idegen derengésbe borítja a verstáját: „a világ fénylik / mint kép fölött / az üveg”. Az üveg mesterséges felülete kikezddhetetlenül préseli maga alá a dolgokat, a szentelen ragyogás itt mintha a létezés megközelíthetetlen, hallgatag ontológiáját közvetítené.

Az üveg csalárd módon áttetsző síkja egyszerre sejteti, és teszi lehetetlenné a létezéshez való közvetlen hozzáférést, vagyis olyan láthatatlan elidegenítő effektusként van jelen, amely ezt az elidegenedést minden észlelői tapasztalat feltételeként – elidegeníthetetlen részeként – rögzíti. Az *Air* üvege ezért alighanem Petri verseinek egyik önértelmezéseiként is tekinthető, hiszen az elidegenítés, távolítás különböző effektusai szövegei működésének szinte állandósult hatóelemei.

A *napon* című versben a nap „röntgenfénye” világít, ami egyfelől az orvosi műszerek hideg, gépszerű embertelenségének érzetét kelti, emellett azonban a diagnózis racionális egyértelműségét is sugallja. A vers a füledt, tikkasztó, mindent átható fényt végzetes betegséggént azonosítja: a platánok levelei a hőségben „fokozatosan elrákosodnak”.

Az előző vershez hasonlóan a fény tehát ismét a humán létezésen kívül álló, pusztító erőként jelenik meg, egyszerre gyilkos kór és csontig hatoló megismerés. Hatására az „én” csigaként húzódik vissza magába, önmagába zárulva von páncélt léte és a külvilág közé: „mészhéj ingben / karsztosodom a fehér / déli napon / mélyemben / csobogás”.

A verőfény állóképszerű, vakító perzselésével szemben a „csobogás” otthonos, bensőséges képzetet keltő hangja viszont mintha az én metafizikai magányának meghitt otthonosságát szegezné szembe a külvilág embertelenül steril ragyogásával. Ez a lehetőség, talán némi iróniával is fűszerezve, megjelenik a *Magyarázatok*... egy másik versében, a *Strófák ***-hoz* soraiban is: „Mert a bensőnkben van hely! / Léven bensőnk híg káprázat, csalóka / semmi; gyávaságunk szépne-

ve;”. A védett benső pejoratív jellemzése (gyávaság, káprázat) mintha kétségbe vonná ennek használhatóságát, erkölcsi érvényét, vagy akár valóságos létezését, többé-kevésbé egyértelműen utalva Lukács György „hatalomvédte bensőség”-koncepciójának megidézésén keresztül saját etikai és művészi álláspontjára, de párbeszédbe vonhatja akár Szabó Lőrinc *A benső végtelenben*, vagy Weöres *A benső végtelen* című verseit is.

A *Mintha* című költeményben a borzalmas hőség „tikasztó párabörtön”-ként jelenik meg, aminek forrásaként a nap helyén lángoló koponya apokaliptikus képe a lét egészének szinte földöntúli fenyegetését sugározza a fogolyként vergődő személyre: „Mintha ez a nyár nem nyár volna / nap helyén kopasz fej lángolna / mintha e könnyű vázsonöltöny / volna tikasztó párabörtön”.

Számosak azok a példák is, amelyekben az antropomorf fény harcias ellenségként tör be a mindennapokba: „Fenyegető világosság”-ról számol be a *Reggel*, míg a *Történetben* a fény „rosszhiszemű”-vé válik. „A hajnal ütésrekész”, olvashatjuk aztán az Éber álomkép Mayával, gyerekkel szövegében, „szembántó” ellenfény süt *Az öngyilkos* sorában, a *Féla* – – – pedig a „künn ver a fény” szójátékával jelzi a világosság agresszivitását.

Az iménti idézetekben – tekintettel a hajnali illetőleg reggeli időpontok állandóságára – a fény makacsul ismétlődő fenyegetése a kezdet, a kezdés, bármiféle nekirugaszkodás folyamatos kínját jelzi, beleértve természetesen (az esetleg éppen íródo) műalkotással kapcsolatos nehézségeket is.

A fény erőszakos idegensége helyett – ahogyan más összefüggésben ezt már érintettem – annak megváltó hatalmára utal a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* zárlatának szimbolikája, ahol a végtelen lépcsősorok végén felderengő napcsík a személyes sors megtisztulásának, vagy akár a létezés transzcendálhatóságának csábító és bizonytalan jeleként világlík az utolsó sorokban.

A fény-metaphora e hagyományosabb jelentéskörét ez esetben egyébként a befejezés formai megoldása is erősíti, hiszen a rímtelen, az élőbeszéd prózai karaktereit hordozó költemény az utolsó szakaszban hirtelen ritmikussá válik és rímekbe is rendeződik: a rímharmónia mintha a létharmónia lehetséges ígérete lenne, így próbálva eljuttatni a verset a napsütötte sáv megváltó ragyogásába. „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”. Ugyancsak a létharmónia klasszikus toposzaként jelenik meg a napsütés a *Jó volna Mallarmét fordítani* „(oly napsütötte minden másik élet!)” sóvár felkiáltásában, vagy a *Horgodra tűztél, Uram* napsütésben szárítkozni vágyó kukacának groteszk képében is.

Vagy akár a *Délelőttben*, ahol a mesterséges fény „hisztériájával” szembeállított déli napsütés a kiegyensúlyozott lét nyugalmanak közvetítője, és ahol a nappali világosság ezúttal termékeny és teremtő – igaz, kiaknázhatatlan – életlehetőségek hordozójaként állítódik szembe az éjszakák bénító sötétségével: „És bántam akkor / az estekre elfecsérelt időket, / a szoba szűk terének késztetését / az operai kínra. A mesterséges fény hisztériáját. / Egymásra néztünk, fanyar vidámsággal / mulatva a csalódott vágy bosszankodásán (...) Eközben a Nap az égi egyenlítőre ért.”

Míg azonban Petri költeményeiben a (hiábavaló) magyarázat igénye – legalábbis első kötetében – deklaratívén jelen van, addig Camus határozottan a pusztá leírást részesíti előnyben a (céltalan és felesleges) magyarázattal szemben. „Leírni: ez az abszurd gondolat végső célja.”⁵⁹, jelenti ki Camus, szemben Petri programszerű állásfoglalásával, rögtön első kötetének első verséből, a *Reggel*-ből: „Lények tárgyak / kagylózúgása / akar szavakká alakulni / egyszerre elősegítve és elnapolva / mit adnom kell / a magyarázatot”.

Ezzel együtt az életmű későbbi részében a magyarázat helyett és mellett pontosan ez az „elnapolás”, a magyarázat lehetőségének feladása válik programmá, az önreflexivitás, a hiányok, törések, a bomlás poétikai technikáinak alkalmazásán túlmenően többek között éppen a listázás, felsorolás, a dolgok jelző nélküli, pusztán megnevező *leírásával* rögzítve a világ szenttelenül idegen állapotát – tulajdonképpen a camus-i elvárások szellemében. A listák szerepéről az „én” lehetséges negatív lenyomatának kijelölése kapcsán, illetőleg a dolgokban működő uralmi kódok tekintetében már esett szó, ám ebben az esetben a tárgyak, dolgok, elemek összefüggéstelen halmazza a felsorolásokban a világ esetlegességét, a rendszer hiányát is jelezheti, ami egyúttal a jelentés valamiféle csendjébe burkolja a dolgokat, hallgataggá teszi, értelmüktől fosztja meg őket.

⁵⁹ Albert Camus: ib. 286.

Ilyesféle jelentésvesztés érezhető például azokban az esetekben, amikor a lista nagyvonalú szinonima-szótárrá terebélyesedik, mint a *Nyaraló férj a feleségéhez-ben*: „Most jöhet akárki! (...) / asszony, lány, hajadon, hölgy, csitri, fruska, / csaj, spiné, rüfke, pipi, repedtsarkú, / szűz, özvegy, koszorúslány, ara, / vagy te (valamelyik »te«, biankó).”

A *Szerelmeink* „regiszter áriája” – ami egyébként mintha csak Camus egyik abszurd karakterének, Don Juan-nak kézjegyét viselné magán – a nők beazonosítását szintén valamiféle személytelen katalógizálás alapján kísérli meg, arctalanná redukálva a felidézni vágyott testeket: „Egy naptár névnapjegyzéke segítségével / *beazonosítottam* százötvenvalahány nevet. / Ez ment. A névmemóriám még mindig kiváló. / Csak éppen *arcokat* nem tudtam hozzárendelni / a nevekhez, sőt helyet, időt, alkalmat sem.”

Amikor e felsorolásokon, adatrögzítő próbálkozásokon keresztül Petri a dolgokat üressé, jelentésnélkülivé teszi, a világot olyan áttetszőségében értelmezhetetlen, sima felületként jeleníti meg, ami egyformán fedésbe hozható a „kép fölött az üveg” *Air*-ből már idézett metaforájával, és a lét abszurditását egy üvegfalú telefonfülkében játszódó pantomimjáték képével érzékeltető ismert Camus-passzussal.

Kétségtelen persze, hogy a kelet-európai klíma sajátosságainak köszönhetően a camus-i perzselő napsütés Petri szövegeiben jellegzetesen térségi meteorológiai viszonyok közepette mutatkozik meg, a szemléletmódok bizonyos premisszáinak hasonlósága mindazonáltal így is szembetűnő. Mindkettőjüknél kiemelt szerepet játszik a halálhoz való tudatos viszony, az egzisztencia ebből következő abszurd létszemlélete, a cselekvés szabadságának és értelmének kérdése, az időben való lét problémája, az alkotótevékenység feleslegességének gondolata, és mindenekelőtt a mindezt átlátó, hidegen fényes tisztánlátás igényének hangsúlyozása – ezek poétikai formálódásait Petri verseiben jórészt már érintettem.

„A halál jelenléte – fogalmaz Camus – szertefoszlhatja jövőnket, életünk »másnap nélkül« való, csupán jelenek sorozata. Az abszurd érzés ezért minduntalan a halál felé fordul, megszabadulva a közös szabályok kötelékeitől, és ez az öntudatra ébredés az abszurd szabadság első lépése.”⁶⁰

A jövő iránti közöny ugyanakkor korántsem jelent aszkétikus lemondást sem Camus, sem pedig Petri (szöveg)világában, hanem –

⁶⁰ Albert Camus: ib. 247.

ahogyan a Színész, az Alkotó, Don Juan és a Hódító karaktereinek értelmezése során a francia szerző egyértelművé teszi – éppenséggel a jelen adottságainak szenvedélyes kimerítését hívja elő.

A tapasztalatok egyenértékűsége, a pillanatok maradéktalan megélése – „mindegyik pillanat tökéletes” (*Tik-tak*) – mintha mindenféle praktikus és metafizikus értékhierarchia elutasítását jelentené, ami ugyan Petri verseiben mégsem torkoll etikai relativizmusba, viszont a reduktív költői technikáknak köszönhetően elvezet egyfajta esztétikai viszonylagosságelv kegyelmi állapotának felvállalásához.

Az élet állandó vonatkozási pontjaként tárgyiasuló pusztulás Petri verseiben a szubjektum létviszonyának egyik kitüntetett mozzanataként jelentkezik, épp úgy, ahogy az abszurd személyiség camus-i leírásában is. Mindemellert pedig a létezés a nemlét semmije fölül elgondoló szemlélet logikája meglehetősen analógnak tűnik a látás (igazság) megképzését a vakfolt hiánytapasztalatának irányából megközelítő poétikai magatartással, ami arra enged következtetni, hogy a Petri-versek gondolati háttérében a jelenlét metafizikáját kikezdeni szándékozó intellektuális és retorikai stratégiák működnek.

És ha valóban a „halál és abszurd a kútfeje az egyetlen ésszerű szabadságnak”⁶¹, ami átélhető, akkor talán a Petri-lírában megmutatkozó reménytelenül bizakodó szabadságigény forrására is rálehetünk, ami tehát éppen abból meríti erejét, hogy a halállal farkasszemet néző költemények egyszersmind az élet vigasztalanul makacs tanúsítását merik választani.

A „halálraítelt” én éppen e tudásból nyeri el kötetlen szabadságát, melyben a személyes sors idegenként történő megélésén keresztül aztán szükségszerűen megformálódik a maga abszurd időszemlélete is.

Az abszurd egzisztencia Camus megfogalmazásában száműzetésben él, az idő foglyaként⁶², léte pedig a mindenkori pillanatban ölt testet. A pillanatnyiségben az abszurd személyiség szerinte furcsa időutazóvá lesz, hiszen nem csupán az összes élmény közömbössége tárul fel számára, hanem ezzel együtt az élmények gátlástalan halmozására is ösztönöz.

Mármint Petri verseiben az idő – pontosabban az „én” időbe vettségének tapasztalata – kiváltképp lényeges poétikai szervezőelem; olyan állandóan reflektált mozzanat, ami hol megoldandó feladatként,

⁶¹ Ib.203.

⁶² Ib. 205.

teherként, hol pedig mint lehetséges élvezeti terek hordozója és megteremtője nehezedik a versbéli „én”-re.

Ahogy ezt már érintettem, a költemények alapvető időegysége – a camus-i abszurd „én” időtapasztalatához hasonlóan – nála is a pillanat, ami néha a mozzanatnyiség folyamatosságában, máskor meg valamely megkövült, kimerevedett időszemcse állandóságában – örök most-jában, örökhétfőjében – megjelenve szabályozza, sűríti magába vagy sugározza szét a történéseket előhívó időrétegeket.

Joggal állíthatja ezért Pályi András egyik írása, hogy Petri költészetében „a súly, amit magával cipel, időélményéből ered”⁶³, amit egyrészt a választás folytonos, minden *pillanatban* feltoluló egzisztenciális kényszere teremt meg, másfelől pedig a jelenbe épülő múlt megoldatlanságából, kibeszél(het)etlenségéből fakadó állandósult ideiglenesség kínzó érzete hoz létre.

Ez utóbbi tapasztalatának rögzítése nem pusztán lételméleti alapvetésként, a „vándorok vagyunk csupán” romantikus parafrázisaként, hanem a Kádár-éra nagyon is konkrét ideológiai, politikai berendezkedésére vonatkozó gyötrelmes tudásként szövődik Petri költészetébe, *A felismerés fokozatai*-ba például így: „élünk, s kísérletezünk arccal, / egy világban, mely időtlen időkig / képes tengődni az ideiglenességben.”

Az idő a „pillanat senkiföldjén” (*Történet és elmélkedés*) sem lehet elvont metafizikai feladvány, vagy pusztán nyelvi egység többé, hanem egzisztenciális térré alakul, ami ugyan – mint határsáv – a hatalom felügyeleti zónáiból történő kilépés illúzióját teremtheti meg, a szókapcsolat ugyanakkor mindezt az egyszerre időbeli, térbeli és egzisztenciális magány képzetével hozza összefüggésbe.

A pillanathoz szögezett „én” egyrészt tehát a „Hát nem elég az, ami van: a történő semmi?” (*A történő semmi*) rezignált belátását és a „mindegyik pillanat tökéletes” (*Tik-tak*) kegyelmi lehetőségét egyenértékű adományként kezelve éli meg az idő abszurditását, ami ráadásul – mint a *Pillanat* tanúsítja – a nyelvi reprezentáció problematikusságán keresztül költői feladatként is nehézségeket támaszt.

Az *Örökhétfő* abszurd időélménye pedig – *A felismerés fokozatai* idézett soraihoz kapcsolódva – jól láthatóan helyezi mindezt kelet-európai kulisszák közé, egyértelművé téve, hogy a Petri-versvilágába szüremkedő abszurd egy bizarr régió irracionális életviszonyainak talaján sarjad.

⁶³ Pályi András: Egy ismert kelet-európai költőről. Petri György: Valami ismeretlen, *Kritika*, 1991/3. 40.

A versben az idő összezavarodása alapvető léttapasztalatként jelenik meg: „A szervezők a nagy időzavarban / úgy értették: tegnap van, / ezért évfordulókkal / kezdtek kísérletezni, ilyeneket / mondtak: »Ma volt 150 éve tegnap.« / Majd áttértek a kerek / számokról az ellipszis számokra (Holnap lesz 132 éve tegnap stb.)”

A kizökkent, átláthatatlanná vált időt a vers azonban nem csak az egzisztencia metafizikai otthontalanságaként értelmezi, hanem olyan térképzetre vetíti ki, amely egyértelműen behatárolható politikai/ideológiai területhez köti ezt a hajléktalanságot: Az „ezeréves Pillanattnyilag téren / rendezett Momentán”, az „Örökkévalóság (azelőtt Pillanattnyilag) / téren” rendezett élőképek, a „francparenszek”, és a „phallióúságok” a szocialista (abszolutisztikus) államberendezkedések nagyszabású ünnepeinek színtereit felidézve kapcsolják össze idő és tér egymástól nem függetleníthető abszurditását az ittlét egzisztenciális és földrajzi kategóriájában.

Költeményeinek sora – ahogyan az *Örökhétfő* is – a szabadság tiszta tudatának rögzítése helyett ennek megfelelően a konkrét, térségi szabadsághiány megmutatásával, vagyis egy sajátos elidegenedésből kiindulva javasol felszabadulást. Petri verseiben a szabadság közvetlen aspektusa a negativitás, ami úgy tartja meg magában mindazt, amit tagad, hogy közben teljes valójában át is értelmeződik általa.

A vers zárlatában a temető és az ott tevékenykedő sírásók képe tűnik fel, akik a hét napjait skandálják: „Csak a sírkertészek / motyognak magunknak: / hétfő, kedd, szerda, / csütörtök, péntek, / szombat, és roszdás kannáik letéve / a napsütötte temetőn: / vasárnap.”

Mint ahogy az *Örökhétfő* tulajdonképpen a hamleti „kizökkent az idő” traumájának kelet-európai újrafogalmazása, a sírásók persze maguk is hamleti asszociációkat hívhatnak elő, de ennél talán fontosabb most, ahogyan a szövegrész az emlékezés és a halál tereit játszatja egymásba. (A kizökkent idő az utolsó kötetben verscímként is felbukkan, és a Hamlet-tematika némiképp személyessé válva jelentkezik ugyanitt pl. a *Nagy király lehettem volna* címet viselő ötsorosban is.)

Az idő lineáris rendje, és vele együtt a létezés átláthatósága az enyészet keretei közt megjelenő pusztán emlékképpé mállik, és végérvényesen a múlt részévé lesz. Sőt, maga az emlékezés *aktusa* is – a napok neveit memorizáló sírásók fáradt kísérlete a rögzítésre – mintha csupán a megsemmisülés, az elmúlás kiüresedett jele volna a temető szomorú és „napsütötte” kulisszái közt.

A kizökent idő tapasztalata a „tart a tartam” (*Tart*) vagy a „létezés-aszpi” (*Grammatica Universalis*) kocsonyássá dermedt örökös jelenében épp úgy idegenné teszi az „én”-t saját léteben, ahogyan a „pillanatoknak élés” (*Alternatíva*) közömbös és egyszersmind érzéki odafordulása során.

A térségi szabadsághiányt bemérő versek alanya egyúttal idegenné válik abban a tekintetben is, hogy figyelmen kívül látszik hagyni azokat a tabukat – nyelvi, ideológiai tiltásokat –, melyeknek áthágása sérti és provokálja az általa megbontani kívánt hatalmi konszenzust fenntartó erőket.

Mindezek mellett e kívülállás az „idegen” pozíciójának abban az értelmében is elgondolható, ahogyan a Felvilágosodás irodalmát hirtelen benépesítő külhoni utazók, vagy a „vademberek” voltak idegenek a kor Párizsában.

E filozófiai fikciók szerzői ugyanis – Voltaire-től Montesquieu-n át Diderot-ig – az ő álságosan kívülállónak ábrázolt tekintetükön keresztül mondtak ítéletet koruk társadalmi, politikai vagy gondolkodásbeli zsarnokságai felett.

Az „idegen” ekkor tulajdonképp a „filozófus” alteregója lett, aki azért ítélkezhetett elfogulatlan keménységgel a körötte lévő társadalomról, mert – átutazóként – annak normáit, szokásait, gondolkodási mintáit nem tartja magára érvényesnek.

A kritika *helye* tehát az idegent megteremtő *távolság*, ami lehetővé teszi az iróniát, a konszenzuális határok átlépését, megteremti a radikális rákérdés jogát.

Petri „idegensége”, mint filozófusi attitűd talán ebből a felvilágosodás-kori örökségből is eredeztethető, az a már sokat emlegetett „nem-hely”, melynek kialakítására verseinek beszélője eltökélten vágyott, talán ennek az – állomások és várótermek közt ingázó – idegennek a helye.

És ha az előzőek szellemében az idegenség többek közt a távolság metaforája is, akkor ez a pozíció ismét ráirányíthatja a figyelmet a költemények tekintetfilozófiai játékaire, ezúttal a látótér optimális beméréséhez, a pillantás fókuszálásához szükséges *távlat* létrehozásának értelmében.

Az idegenség pozíciója Petri költeményeiben egyszerre egzisztenciális, filozófiai és persze ideológiakritikai szerep, az elidegenedés és a szabadság lehetőségének ellentmondásos zónája.

Amikor Sartre az abszurd általános jellemzésekképp úgy fogalmaz, hogy az „mindenekelőtt szakadást jelent: szakadást az ember egység utáni áhítozása valamint a lélek és természet áthághatatlan dualizmusa, az embernek a végtelen felé való szárnyalása és létének véges jellege, a lényegét képező »gond« és erőfeszítéseinek hívsága közt”⁶⁴, akkor egyúttal megelőlegezi a Petri-versek egyik nagyon fontos gondolatkeretét is, amely meghatározó módon befolyásolta az idegen alakjának versekbe rajzolódó sziluettjét is.

Azt a filozófiai és egyszersmind személyes vákuumhelyzetet foglalja össze, ami a nagy, koherens világmagyarázatok hitelvesztése után a Petri-versek ismeretelméleti viszonyulásait alakítva a *Belső beszéd* sokat idézett soraiban ekképp fogalmazódik meg: „Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: / milyen gyalázat érhet még?”

Hogy az egységről történő lemondás gyalázatként értékelődik, az természetesen további kérdéseket is felvethet a Petri-versekben érzékelhető ismeretelméleti pozíciót illetően, Fodor Géza pl. a valóság és az eszmény közti egyensúly fenntarthatatlanságának romantikus belátásaként értékeli ezt⁶⁵, amiképpen egyébként a maga részéről a fény vs. sötétség metaforáját is XIX. századi romantikus gyökerekre vezeti vissza.

Petri lírai univerzumának ilyesféle kötődései alighanem tagadhatatlanok, Hugo Friedrich szállóigévé vált megfogalmazása, mely szerint a modern költészet tulajdonképpen romantikátlanított romantika, Petrire nézvést kiváltképpen igaznak tűnik. Ám az is kétségtelen, hogy a romantikus tradíció nappal/éjszaka-motivikája a versbeszéd megformáltságában részben átértékelődik, új jelentésekkel gazdagodik, egyfajta nyersanyagává válva hasznosul. Például úgy is, hogy a romantikus ellentétek közt felcseréli az előjeleket, majd egyszerűen közömbösíti az oppozíciót: miáltal a létezés pátosza és iróniája, tragikuma és komikuma az abszurd fényviszonyai közt – Camus tájain és Petri verstereinek jelentős területén – hirtelen egymásra vetítődik, egymásba montírozódik.

E fényviszonyok világossága egyébként már első kötetének egyik programadó versében, a *Reggel*-ben a szocialista állami ünnepek abszurdításával azonosítódik, vagyis az ideológiai fenyegetettség veszélyét hordozza magában.

A hatalom mindennapos gyakorlatai felől érkező agresszió érzékelése a versben éppen ezért szükségszerűen módosítja a költészet

⁶⁴ Jean Paul Sartre: Az Idegen magyarázata. in: ib. 173.

⁶⁵ Fodor: ib. 27.

tisztán romantikus szemléletét, amennyiben az ideologikum fenyegető jelenléte kényszerűen távolítja el a líraiság hagyományos, ártatlanul tiszta formáitól.

A vers az éjszaka és a költészet romantikus egylényegűségéből indul ki: „Miért az éjszaka / szabadítja fel a költészetet?”, majd pedig a hajnalodás képein keresztül, a toposzt kérdőre vonva fokozatosan távolodni kezd ettől. Ráadásul a fény betörése az éjjel meghitt sötétségébe ellenséges és zavaró hatásként tudatosul, hiszen a fény „fenyegető”, „alattomos” és „hitzegő”.

Az éjszaka hátrahagyása, és a reggel fenyegető jelenléte olyan frontvonalakat rajzol ki, amely ellehetetleníteni látszik a megszokott lírai rendet: „Pedig hát itt az ünnep. / Hogy vívjak ellene / az éj efemer fegyvereivel?”

A vers afelől sem hagy sok kétséget, hogy mi befolyásolja ezt a változást: „Igen, az éjszaka / itthagyt, itt vagyok / az ünnep hullamerev / állkapcsában.”

Ez a bizonyos „ünnep” (a *Hála* című versben: „az állami ünnepek elhülyült csöndje”), vagyis a fenyegető világosságban kirajzolódó ideológiai tér monumentális rágószerként egyszerűen felzabálja, széttrancsírizza a költészet tradicionális magvát, és ebben a szorításban a líra kénytelen feladni romantikus hadállásait és újrarendezni sorait.

A sötétség-fény kettősén keresztül a vers tulajdonképpen e poétikai átrendeződés programjának elkerülhetetlenségét rögzíti, felmérve múltjának és jelenének lehetőségfeltételeit.

A reggeli világosság rögeszmés visszatérése Petri verseiben ilyen módon a költészet alapjaira történő folytonos rákérdézként is értelmezhető, azaz egy olyan lírai megszólalás kidolgozásának igényeként, amely szükségszerűen számot kell vessen a létmódját befolyásoló ideológiai realitás erőszakos besugárzásával.

A *Tényleg, miért a reggel* című vers egyébként egyfajta önértelmező gesztusként éppen e motívum használatán morfondírozik, a verskezdő szituáció ráadásul ironikusan maga is az ébredés pillanatában rögzíti a „reggel” gyakori előfordulásának magyarázatkísérletét, míg a *Valószínűleg kora reggel* a halál várható (remélt?) időpontját teszi erre a napszakra. A kezdet és a vég – létszemléleti és poétikai összefüggésként már jellemzett – összekapcsolódása ebben a versben ráadásul egy „napsütéses” hajnalba ágyazódik, felidézve az *Örökhétfő* napsütötte temetőjének abszurd időtlenségbe dermedt színterét.

Amikor Camus arról ír, hogy a műalkotás – maga is a lét betegségének része lévén – nem lehet gyógyír a bajra, akkor ebben a peszsimista orvosi diagnózisban több olyan képzetet sűrít össze, amelyek Petri költészetébe is lényeges szálakként szövődnek bele. A szellem és a test közös romlásának egymásba játszatása, a ráció és a testi lét egymást értelmező függőségi viszonyainak tételezése, illetőleg mindezek hatása a műalkotás önszemléletére ugyanis épp úgy lényeges szerepet játszik Petri költészetében, mint a francia szerző iménti definitív kijelentésében.

A hús bomlása, a biológiai funkciók kopása, a test kínzó világba-vettségének érzete számos esetben válik a Petri-versek tárgyává, a fizikai romlékonyság precízen részletezett képei a cselekvőképtelenség, az undor, a csömör, a fájdalom párhuzamos érzékeltetésével együtt a lírai alany és az őt kifejező lírai forma együttes pusztulástudatát jelenítik meg.

A testi tünetek ugyanakkor anamnézisükről is informálnak, ám e versek olyan öndiagnózist folytatnak, ami saját tünetszerűségüket a terápia szándékától és a siker reményétől a legkevésbé sem fűtötten rögzítik.

Ennek a komor diagnózisnak ironikusra hangolása a *Tévtutak és zsákutcák*, amely a gondolkodást és az alkotást az orvosi beavatkozás változatos módszerein keresztül – egyúttal pedig nyilvánvaló szellemi önéletrajzként – jellemzi, egy világméretű műtési program keretén belül ábrázolva a „szellemi rákkutatás” lehetőségeit: „Vivisekáltuk gyógyulása érdekében a marxi tant, / micsoda konzílium volt: Descartes, Hume, Berkeley, Kant!”

A betegség nyilvánvalóan intellektuális természetű, hiszen: „Meg kellett vizsgálnunk gnoszeológiai nyirokcsomóit”, majd „egy nyílást, sipolyt azért / hagyunk, hogy a fakadásig megért / fekélyből kifakadjék a sárgás inkonzisztencia-váladék”, ám ennek ellenére a gyógyulás mégis meglehetősen bizonytalan: „S aggódva hallgattuk a visszavarrt / szervekből morajló logikai üzemzavart. / Próbálkoztunk sajátvér-infúzióval is: / hátha az ifjúmarx-plazmától lesz az agg újra friss.”

A műalkotásnak és a gondolkodásnak ez a gyógyíthatatlan betegségként történő kórélettani felfogása természetszerűleg az alkotó személyének, szerepének újragondolását is szükségessé teszi az abszurd apológétája számára, ami szintén összefüggésbe hozható Petri verseinek megszólalásával.

Az alkotót Camus a legabszurdabb személyiségnek nevezi, aki – öntudatra ébredt Sziszüphoszként – tisztában van tevékenysége tökéletes feleslegességével, esetlegességével, és aki ezért bármikor képes lenne lemondani róla. „Alkotni vagy nem alkotni, a kettő egyre megy” – fogalmaz Camus, hiszen a műalkotásban nem nyilvánul meg sem cél, sem értelem: a tisztán látó gondolat hozza ugyan létre, ami azonban – megértve a lét abszurditását – nyomban le is mond önmagáról. Épp ezért az abszurd alkotó nyugodt lélekkel tagadhatja meg művét, minthogy viszonya hozzá épp olyan idegen, mint saját magához, vagy a körötte lévő világhoz fűződő kapcsolata.⁶⁶

Petri költői szerepfelfogásától mindez korántsem áll távol, hiszen verseiben – a *Horgodra tűztél, uram* önmagát gilisztaként metaforizáló alkotójától kezdődően – minduntalan megjelennek az önlefozolás eltávolító, elidegenítő, az alkotás és az alkotó klasszikus státuszát detronizáló gesztusai, a (magyar) lírahagyomány által szentesített szerep- és formaelvárások kifigurázása, illetőleg a létrehozandó műalkotás esetlegességének tudatosítása.

Ilyesmi történik meg azokban a már érintett versekben, amelyek magukat a bélmozgások változatos végtermékeiként határozzák meg (*Széljegyzetek egy vitához; Futam*), vagy amelyek a megírandó vers helyett – jobb híján – csupán pótlékként, az „igazi” költemény árnyékaként, mellékleteként nyerne formát (*Az ilyen fontos beszélgetések; Levélminta; Papír, papír zizegés*)

Ezek mellett a versekben megjelenő „én” hangsúlyozott esetlegesége, esendősege, és idegensége, illetőleg a vatesz-szerep sokszor elemzett elutasítása természetesen szintén az alkotói én-mítosz következetes megtagadását mutatja. Az alkotás mindettől függetlenül folyamatosan végzett tevékenysége persze – ahogy nyilván Camus esetében is – mindezt tovább árnyalja, hiszen műalkotások létrehozásán keresztül tudósítani azok értelmetlen mivoltáról maga is az abszurd cselekvés iskolapéldája, mondhatni, hatványra emelése. Az alkotó és a szöveg, úgy tűnik, a maga abszurd létének felmutatásával küzd az abszurd ellen, vagyis egy nem kevésbé abszurd lázadásban állítja magát.

Ebben az értelemben a művészet végső jelentőségét, heroizmusát és méltóságát – ahogyan a Camus által metaforizált karakterek cselekedeteinek – éppen a vereség biztos tudata teremti meg.

⁶⁶ Camus: ib. 289.

Ahogyan Petri költészetét is a veszteség megélésének fegyelmezett és humorral viselt tudása lengi át, mely veszteség ugyan maga a verset létrehozó és működtető poétikai nyereség, ám amitől mégis távol áll a győzelem bármely transzcendáló lehetőségének felvillantása.

Az alkotói szerep abszurdításának vállalása nála valamiféle következetesen deheroizáló, szigorú etikában valósul meg.

A „Mikor nem írok verset: nem vagyok” (*Vagyok, mit érdekelne*) elköteleződésének, valamint a költő-szerep csúfondáros kifigurázásának és roncsolásának pólusai együttesen teremtik meg költészetében az alkotás értelmére történő folytonos rákérdés önleidegenítő gesztusrendszerét, ami ugyanekkor e kérdésfeltevés feleslegességének is tudatában van. „A költészet anómia. / Zsírkrétával vak tükörre krikzkrakszol / időtöltés végett az emberfia.” – írja *Megint megyünk* című versében.

A költészet ebben az állításban az értékek és a lehetőségek közti hiány konfliktusos terepeként, a deviancia tárgyiasulásának hordozójaként jelenik meg, melynek művelése csupán minden célt és eredményt nélkülöző, tehát kellőképpen abszurdnak tekinthető *időtöltés* lehet.

„A létezés utópisztikus tartalmához sorolt reményt”⁶⁷ tudatosító líra Camus mitikus hőséhez hasonlóan mond igent arra az abszurdításra, amivel a *Sziszüphosz visszalép* című versben egyfajta Camus-homage-ként Petri költészete jellemzi saját pozícióját: „Egyszerre félem és röhögöm általlátni: / a szikla óhatatlan visszafelé görög.”

⁶⁷ Danyi Magdolna: Jó volna Mallarmét fordítani. Jegyzet Petri György új verseihez. In: Új Symposion, 1977/152. 518.

Hiánypoétika

Petri lírája aligha értelmezhető annak figyelembe vétele nélkül, hogy mennyire szorosan kapcsolódik az európai filozófiai és költészeti tradíció bizonyos szálaihoz, sőt hogy versei többségének nem csupán időnkénti tárgya, de megszólalásmódjuk alapja is e hagyománnyal szembenező nyelvi, poétikai küzdelem.

Az általánosnak tekinthető vélekedés szerint Petri filozófiai zárán-dokítja a marxizmus Nagy Elbeszéléséből való kiábrándulást követő elméleti másnaposság, majd a kijózanodás különböző stádiumain át vezető útként értelmezhető, amiképp poétikai megoldásai is e végtele-nített búcsúzkodás elméleti gesztusaival párhuzamosan nyernek új és új nyelvi alakot.

Életművének mintázatába ezt a jobbra ideológiakritikai irá-nyultságot alátámasztva, kiegészítve és magyarázva a gondolkodás-történet számos olyan szála szövődik, amelyek egy része már első kötetétől kezdődően jelen lévően alakítja a műveket. Nem csupán direkt teoretikus megnyilvánulások, hanem olyan esztétikai-stilisztikai megoldások révén is, melyek bizonyos elméleti, világszemléleti elkötelezettségek nyelvi köntöseiként mutatkoznak meg és kapcsol-nak vissza a filozófiai hagyomány egyes, főként a jénai romantikában gyökerező elemeihez.

Ahogy az „én” metonimikus áthelyeződései is egy meglehe-tősen beszédes hiány változatos megjelenéseinek tekinthetők, úgy ez-zel együtt a versek poétikai formálódásában is ez a hiány, töredezett-ség, negativitás érhető tetten.

Irodalom és filozófia kapcsolata már F. Schlegel szerint is csak függőségi viszonyban képzelhető el⁶⁸, az esztétikai és ismeretelméleti kategóriák elkülöníthetőségét kétséggel kezelő de Man pedig a jénai teoretikustól korántsem függetlenül – egyenesen minden irodalom

filozófiai meghatározottságáról beszél.⁶⁹ Azt hiszem, Petri esetében ez a kapcsolat különösen látványosan mutatkozik meg abban, ahogy esztétika és filozófia egymást feltételezve hozza létre a költemények poétikai mozgásterét, és ezen belül az „én” illékony státuszát. Vagyis a forma mint metafora egyszerre éntechnikai és ismeretelméleti problémák lenyomata, ami általánosságban nyilván minden irodalmi al-kotással kapcsolatban igaz, viszont Petrinél ez igen sűrítetten és a legtöbbször reflektált módon jelentkezően válik költészetének egyik lényegi mozzanatává.

Verseiben a „hiány” megjelenítése egyszerre valósul meg az elhall-gatás, a rámutatás, a törés, illetőleg a nyelvi reflexiók számos egyéb *retorikai* működésében, illetőleg a filozófiai vonatkozásokat gyakran egyértelműen feltáró *tematikai* szinten is. Ebben a hol feszült, hol tragikus, vagy éppen ironikus játékban a mondódás hogyanja és tárgya folyamatosan és kölcsönösen értelmezi egymást, minek következtében a vers állandó mozgásban marad – hogy ismét a schlegeli költészetfo-galomhoz kanyarodjunk vissza.

A Petri-líra általam érdekesnek gondolt filozófiai vonatkozásait illetően érdemes talán kiindulni Margócsy István egyik messzebbre ve-zető megállapításából, mely szerint Petri retorikáját olyan *kettőslátás* jellemzi, amelyben szétválaszthatatlanul fonódik össze gyarló és ma-gasztos, nevetséges és tragikus.⁷⁰ Az életeseményeket alakító ellentétek feloldhatatlanságának tapasztalata a versek minden egyes elemében jelen van, nyelvi erejüket éppen e kettősségek szétszálazhatatlansága teremti meg. Annak ellenére, hogy a nagy narratíva vonzásának in-tenzitása az első kötet után fokozatosan csökken, illetőleg a hozzá való viszony is módosul, a versek modalitását alapvetően ez a kettős-látásból fakadó feszültség határozza meg, amit Margócsy – a német romantika elméleti bázisát megidézve – tragikus ironiának, hasonló megfontolásokat érvényesítve, ám egy más irányt kijelölve (a karneva-lizációval kapcsolatban már említett) tanulmányában Könczöl Csaba pedig groteszknak nevez.

A két meghatározás – amiképp a két kritikus következtetései egy része – első pillantásra elég távolinak látszik, mindemellett a versek-

⁶⁸ A. W. és F. Schlegel: Athenäum töredékek, in: uő: Válogatott esztétikai írások, Gondolat, Bp. 1980. 280.

⁶⁹ P. de Man: A metafora ismeretelmélete in: uő: Esztétikai ideológia, Janus/Osiris, Bp. 2000. 28.

⁷⁰ Margócsy István: Petri és az ironia, in: uő: Hajóvonták találkozása, Palatinus Kiadó, Bp. 2003. 109.

ben képződő ellentmondásos jelentések megragadhatóságával, vagy a metafizikai igazságfogalom megkérdőjelezésével kapcsolatos stilisztikai eljárások megfigyelését illetően nem áll nagyon messze egymástól.

Míg Könczöl a különböző stílusrétegek és a hozzájuk kapcsolódó értékhangsúlyok egybemosásának relativizáló, öndestruktív szerepéről beszél, Margócsy a nézőpontok polaritása folytán teremtődő feloldhatatlan feszültség jelenlétére hívja fel a figyelmet. S jóllehet Margócsy Istvántól eltérően az „Együtt, elválva...” szerzője éppen a tragikus akcentus kiiktatását érzi az ábrázolásmód egyik következményének, a szempontrendszerek egymás elleni kijátszásának, a homogén jelentés megképződésének ellenálló retorikai gyakorlat fontosságának kiemelésében a két elemzés egyetérteni látszik.

Ám az igazán érdekes ebben az, hogy az elemzések irányultságában rejlő egyezések és eltérések egymást tökéletesen kiegészítve mintha csak Petri egyik interjúrészletét igazolnák, amelyben a költő, a maga poétikai törekvéseit jellemzendő, Hölderlin és Beckett összeegyeztetésének vágyáról beszélt.⁷¹ E költői program sikerének fényes igazolása lehet az imént említett két kritika, amelyek a Petri-versek jelentésképzéssel kapcsolatos technikáit pontosan az iménti idézet pólusai felől, a romantika, illetőleg az abszurd/groteszk irányából gondolják megragadhatónak.

A rendszerszerű, átfogó világmagyarázatokból való kiábrándulás, és az e felett érzett csalódás ambivalenciája az első kötetben még gyakorta fogalmazódik meg viszonylag tárgyyszerűen, ismét ideidézni ezzel kapcsolatban a *Belső beszéd* mondatait: „Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: / milyen gyalázat érhet még?”, vagy az *Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből* következő soraiban: „Amiben hittem, / többé nem hiszek. / De hogy hittem volt, / arra naponta emlékeztetem magam.”

Érdemes észrevenni, hogy az egységben való hit feladása korántsem megtalált bizonyosságként, érvényes új jelentésként fogalmazódik meg, hanem a lehetséges – s így az éppen elfoglalt – ismeretelméleti pozíciók viszonylagosításaképp jelentkezik. A sorok feszültségét így az egymást elvileg kioltó értékvilágok összekapcsolása, végső soron tehát a jelentés egyértelműsíthetőségét kijátszó nyelvi forma teremti meg. A kimondás elodázása, a vágyott, ám közölhetetlennek ítélt lényeg így ugyan a nyelvi korlátokon látszólag kívülre helyeződve lebegésben

⁷¹ Játék nincs, élmények viszont vannak (Beszélgetés Alföldy Jenővel) In: Beszélgetések Petri Györggyel, ib. 10.

marad, ugyanakkor a nyelv mintegy rámutat a saját működését megalapozó ismeretelméleti hiányra is.

Az *Alkonyat* című vers ezt a roppant összetett bizonytalanságot fogalmazza meg, talán csak első pillantásra egyértelmű módon: „Házak merednek, ki nem vert fogak / a levendulaszínű szájüregben. / A világegyetem-arc hova néz? Ütés, köpés / elférne rajt... De honnan? // Alkonyat”.

A létezők és az én konfrontatív, harci pozíciója, a lehetséges cselekvések agresszív lehatárolása a változtatás heves igényét és szükségességét jelzik, miközben a „honnan?” kérdése a megfelelő hadállás, a támadás indítására alkalmas stratégiai pont elfoglalhatatlanságára utal, ami egyúttal a küzdelem nyilvánvaló kimenetelét – a metafizikai bukást – is előre jelzi. A csata mindemellett szinte személyes jelleget ölt a világ emberi arcként történő megjelenítése eredményeképp. A „hova néz?” tanácstalan kérdése viszont a szembenézés esélytelenségét, vagyis a megismerés, megismerhetőség, a személyes viszony kiiktatódását sugallja, s így az előző, antropomorfizáló hasonlat érvényességét is megkérdőjelezi. Ahogyan erre utal a „szájüreg” képe is, amihez elvileg a beszéd, a megszólalás, a dialógus esélyének képzete társulhat, ám ez esetben a némasággal kerül összefüggésbe, sőt az erőszakos leigázás („ütés, köpés”) gesztusán át éppenséggel az idegenség, a „megvetett rész” képzetét erősíti.

A vers visszavonja a saját maga által használt retorikai eszköztárat, a világ megismerhetőségébe vetett emberi hit megnyugtatóan antropomorf képeit, és a „honnan?” és a „hová?” közti hiányzónában telepszik meg. Ugyanaz a nem-hely tematizálódik itt, mint amiről ideológia és utópia közös „seholy”-ja kapcsán már részletesebben esett szó, többek között a *Most éppen itten* című vers ürügyén.

Az „alkonyat” szó ismétlése a vers végén a magyar olvasó számára bizonyos filozófiai kontextust is magába építve akár a spengleri „untergang” metafizikai búcsújátékát is megidézheti.

Ezek a korai versek dolgozzák ki a megszólalásnak azt az elbizonytalanítóan önreflexív, állítva tagadó formáját, amit Petri majd „a mélyértelműség szakadáka fölött táncolunk a logikai pengeélen”-sorról fog jellemezni egyik kései szövegében. (*Hommage à Wittgenstein*) Költészete a későbbiekben számos olyan poétikai megoldást alkalmaz, amelyek más-más módon ugyan, de ugyanennek a bennfoglalt hiánynak a körüljárását végzik. Ilyenek elsősorban azok a versei, amelyek

a megírandó mű helyett olyan ösvényekre kanyarodnak el, amelyek tulajdonképpen a vers megírásának lehetetlenségét állítva hoznak létre egy vers-helyetti-verset.

Erre egyébként már a *Magyarázatok M. számára* kötetben is találhatunk példát, a *Levélminta* című vers ugyanis egy megírandó levél formai megoldásainak lehetőségeit, azok következményeit kimerítő alaposan számba véve a „Tehát: mit írjunk?” kérdésével zárulva odázza el a tervezett levél megfogalmazását.

Nyilvánvalóan nem egyszerűen arról van csak szó, hogy a megírt levél helyetti pseudo-vers csupán a saját megírhatóságát illető bizonytalanságot fogalmazza meg, hanem jóval általánosabb értelemben a kimondhatóság mikéntjének elméleti problémájára utal, és a maga rafinált módján számos Petri-vers ars-poeticájának is tekinthető.

Hiszen az a tény, hogy efféle pseudo-versek a későbbi pályaszakaszok mindegyikében megtalálhatók, igazolhatja azt a feltételezést, hogy Petri számára a nyelvi megnyilatkozások ontológiájával kapcsolatos kérdéskör költészetének egyik meghatározó eleme lehetett.

Csak néhány példát említve az ehhez hasonló versek közül, ilyen az iménti *Levélminta* párdarabjaként is olvasható *Papír, papír, zizegés*, a *Helyett, Az ilyen fontos beszélgetések*, a *Töprengéseimből*, vagy akár a *Jó volna Mallarmét fordítani* is. Ez utóbbiban nem csupán a Mallarmé által nevesített ezoterikus, szimbolista költészettechnika állítódik szembe a Petrire jellemző „korhangulat, belterj” (*I am here. You are there*) konkrétságával, hanem ezeken keresztül mintha a hozzájuk kapcsolt életminőségek is alárendeltségi viszonyba kerülnének egymással.

A mallarméi „napsütötte élet” és a vele szembeállított „evilági komor telek” ellentéte ugyanis nem csupán a poézis, hanem az egzisztencia valóságát is valamiféle helyettiségként, pótlékként jeleníti meg: „ahol Mallarmét fordítanak, nem ismerik / az evilági komor teleket.”

Ugyancsak tipikus önfelszámoló vers *Töprengéseimből* is, ami a „Tehát: mit írjunk?” kérdésének groteszk önironiára hangolt változatoként a versírás problematikus tárgyélküliségére utalva az írandó vers lehetőségfeltételeit vonja vissza. A vers maga tulajdonképpen nem más, mint e visszavonás, önmegszüntetés tárgyiasított gesztusa. A cím filozofikus mélységeket sejtető pátosza és a vers szinte gyermeki infantilizmusba hajló elmélkedése közötti ellentét ráadásul még a vers magvát jelentő alapötlet komolyságát is megkérdőjelezné. „Az rossz volna, ha volnának legyek, / annak sem örülnék, ha puskám volna, /

mert nem tudnám, hogy mitévő legyek / a puskámmal. Ha viszont ugyanakkor / volnának legyek s puskám – az igen!” – indítja a versszöveg a maga „töprengéseit”, ha úgy tetszik, a költői tárgy és a költői eszközök szerencsés egymásratalálásának lehetőségét feszegetve. Ennek eredményeképp – „Rátartás, hunyorítás, / lejjebb, kicsit! Még lejjebb, kicsit.../ BUMM!” –, a cél érezhetően gondos bemérése nyomán jön létre a nagy durranás: a MŰ, mint telitalálat.

A költői munka módszertanának efféle ironikus megjelenítése ráadásul nem csak a magasztos, „nagy” tárgyakat megénekelni óhajtó alkotótevékenység harcias elszántságát figurázza ki, hanem az utolsó sorokban annak – legalábbis saját lírai univerzumát illető – megvalósíthatóságát is: „Na, persze, ha / nincs légy, nincs puska – nincs gond.” (A metafora óhatatlanul is az ifjú Weöres Sándor *Disszonancia* című versét idézi az 1934-es, *Hideg van* címet viselő kötetből: „Mi lesz mostan? Alig használt, prima hátultöltő semmi, / Pedig én még most akartam egy igen-nagy költő lenni.”)

A *Töprengéseimből* (ön)ironikus zárlata visszamenőleges hatállyal szünteti meg a vers egészét, könnyed játékossággal nyilvánítva feleslegesnek és értelmetlennek nem csak a töprengés tárgyát, hanem annak aktusát is, ugyanakkor az így kitörölt vers helyén mégis csak egy töprengésre igencsak okot adó, a Petri-versek költészetének működését felvillantó pseudo-verset formál meg.

Nyelvnek, alkotásnak, kifejezésnek ez a felfogása talán Beckett azon szállóigévé lett definíciójának frivol példázata, amely a következőképp fogalmaz a művészet lehetőségeiről: „annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, hogy nem létezik a kifejezés ereje, a kifejezés vágya, csak a kifejezés kötelessége.”⁷² Azt hiszem, nagyon hasonló nyelvi-esztétikai álláspontot képvisel Petri a *Történet és elmélkedés* záró soraiban, amikor „az utolsó utáni / beszélhetetlen beszéd” kényszerét fogalmazza meg.

A *Randevú előtt* c. versben az „Árnyéka sajnos szebb, mint ő maga” sor így olyan ars poeticus megállapításként is felfogható, ahol a sajnálkozás ironikusan reflektál az ideális teljesség elérhetetlen idegeniségére, sőt, talán az is megkockáztatható, hogy a szokott hierarchiát felcserélve itt az árnyék – lévén „szebb” – maga válik identikussá, az idea pedig ekképp alárendelődve veszíti el metafizikai csáberejét.

⁷² Samuel Beckett: *Három párbeszéd három festőről Georges Duthuit-val*. In: Nagyvilág, 1991/9.

A „helyettiség” problémaköréhez sorolnám azokat a verszárlatokat is, amelyek oly módon hagyják nyitva a szöveg jelentését, hogy a befejezés felfüggesztése döntően fontos szemantikai elemként íródva vissza a versbe, a nyelvi anyag konzisztens részeként mutatja fel az őt lehetővé tevő hiányt.

Ezekben a versekben – mint a *Nagy Bálintnak; A pillanat; Ne mondd, hogy nem; Reggelizőtálca; Kapcsolatunk kezd meghitté válni; Tart;* stb. – az utolsó sorok vagy elhalasztják a történet lezárását, megkérdőjelezve így annak megképezhetőségét – ezen keresztül a nagy elbeszélések illúzióját – vagy visszamenőlegesen helyezik ironikus dimenzióba a vers szövegét, mintegy érvénytelenítve annak első olvasatát.

Ugyancsak a szisztematikus egész hiányának megjelenítéséhez, vagyis e hiányra való rámutatás poétikai megoldásaihoz sorolható a különböző stílári rétegek, és a hozzájuk kapcsolódó értékvilágok állandó ütköztetése, amelyek egymást relativizálva nem csupán önnön esetlegességüket leplezik le, hanem a metafizikai értelemképzés nyelvi határait is felhívják a figyelmet.

A töredék-jelleg imitálása nem csak a verscímekben (*Töredék; Interjúrészlet; Két töredék a Brezsnjev-érából;* stb.) utal az egészelvűséghez fűződő viszonyra, de a nyelvezet gyakorta kihagyásos, szaggatott, elhallgatásokra épülő megformáltsága is ezt a magukban hordozott hiányt jelzi. A stílári fintorok, logikai paradoxonok, szójátékok, ritmikai döccenők nonsense-poetry felől értelmezhető formanyelve volta-képpen az a sokat emlegetett „anyaghiba”, amit az *Egy versküldemény mellé* c. szövegében művei alapjellegzetességeként jelöl meg Petri.

Az anyaghiba természetesen nem csupán a nyelvi matéria megdolgozásának sajátos technikáját jelenti, hanem annak a mélyebb lételméleti székszisnek stílári velejárója, amely a semmit, a hiányt, a centrumnélküliséget mint pozitív poétikai építőelemet, az érvényes és lehetséges szemléletmódok egyikét tartja számon.

A vers indítása – „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz.” – a kehely képéhez kapcsolódó szakrális konnotációkon keresztül a metafizikai egész formai tökélyét, teljességét idézi, avagy egy kissé profánabb társítással, az „iszszuk a Költő szavait” befogadói attitűdjére utalva szintén a teljesség szószólójaként fellépő igehirdetőt jeleníti meg.

A „miért ne épp?” hányaveti gesztusa viszont jobb híján mégis mintegy felvállalni látszik ezt a transzcendens szerepet és a hozzá

kapcsolódó világképet, ám a repedések ironikus említése nyomban vissza is vonja a teljesség iménti vállalását. (Világos, repedt kehelyből nehézkes lenne szürcsölni a költői szókat, ahogy a töredezett teljesség sem nyújthat univerzális magyarázatot vagy vigaszt.)

Vagyis a szöveg egyazon pillanatban állítja és destabilizálja a saját megszólalását lehetővé tevő ismeretelméleti pozíciót, uralhatatlanul tovasikló szemantikai pályára állítva magát.

Nem beszélve arról, hogy amennyiben a lírai megszólalásmód kevéssé megszokott elemének tekintjük a zárójelezett önreflexiót, akkor formailag már a vers első sora tartalmazza a csak később szóba hozott „anyaghibát”, miközben azonban ez a „hiba” ritmikai szempontból mégiscsak *hibátlanul* illeszkedik a vers első sorába. Ugyanazt a ket-tős játékot üzve, ahogyan a költői hagyománnyal leszámolni látszó vers azért mégis csak odakapcsolja magát a tradícióhoz, megidézvén Horatius *Ars poetica*-ját, illetőleg a *Vojtina ars poétikája* című Arany János szöveget. (Ez utóbbiban egyébként a költeményt az emésztési folyamatok végtermékeként megjelenítő Petri-versek egyik lehetséges előzményére is lelhetünk.)

A metafizikai egészelvűséghez fűződő ambivalens, ironikus viszony nem csak egyfajta szemantikai elkötelezetlenséget biztosít a szövegeknek, hanem Kierkegaard megfogalmazásával élve a „negatív szabadság”⁷³ végtelen, lebegő ismeretelméleti dimenziójába helyezi a beszélőt is, vagyis a személyes létmóddal kapcsolatos megfontolásokat is jelez.

Radnóti Sándor meglátása, mely szerint Petri költészetének egyetlen evidenciája az evidencia hiánya lenne,⁷⁴ így e kierkegaardi irónia-fogalom és szubjektivitás-meghatározás felől is olvasható lehet, hiszen a megfogalmazás a Petri-líra kiemelt mozzanataként éppen azt az üres helyet nevezi meg, amely a bizonyosság és esetlegesség egymást tagadó feltételező játékának eredményeképp képződik meg a versekben.

Ez a sokat emlegetett *üres hely* – ismét Kierkegaard kifejezésével élve – a költemények olyan „uralt momentumá”, amelyet az eldönthetlenségek generálta retorikai játékok mozgása formál minduntalan újra, és amelynek lokalizálhatatlansága biztosítja a költemények szabadságát. Illetve, ezzel együtt annak az egzisztenciának a szabadságát,

⁷³ S. Kierkegaard: Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra. in: Sören Kierkegaard írásaiból, Gondolat Kiadó, Bp. 1982. 99.

⁷⁴ Radnóti Sándor: El nem fordult tekintet, ib. 131.

aki az irány nélkülségnek ebben a helyzetében csupán *téblábol*, abban az értelemben, ahogyan Vajda Mihály egy tanulmánya jellemzi ilyesféle filozófiai mozgásként a Petri-versek helyzetét.⁷⁵

A hiány, mint a Petri-líra konstitutív eleme a lét hézagaként, kitöltésre váró ürességeként láthatatlanul vállal szerepet a látható megjelenítésében, és innen nézvést Petri művészete a „semmi” magyarázatának Parmenidészről F. Schlegelen át Wittgensteinig, Heideggerig és akár *A lét és a semmi*-t író Sartre-ig ívelő azon metafizikai hagyományának örököse, ahol a nemlétező a létező meghatározhatóságának alapjaként nyer magyarázatot.

Alapvetően persze minden lírai közlésforma éppen elliptikus megformáltságából nyeri jelentésgazdagságát, Petri azonban a lírai beszédlehetőségek újjászervezésével a költészetben rejlő jelentőségteli elhallgatást filozófiai tárgyként is kezeli, azaz magának a lírai beszédnek az alapjaira kérdez rá.

Talán nem túlzás azt feltételezni, hogy Petri költészetének egy karakteres mozzanata voltaképpen a korai német romantika korábban már említett ambíciójának megvalósítása, mely szerint a filozófiának művészetként kell beteljesednie, hiszen csupán a művészet – és kiváltképp a költészet – feltárhatalan teljességében utalhat a nyelv arra, amit nem tud kifejezni. Sőt, Wittgenstein híres kijelentése, amely szerint filozófiát csak költeni volna szabad,⁷⁶ talán szintén e romantikus hagyományhoz, és egész bizonyosan Petri költészetéhez kapcsolható észrevételt rejt magában.

Úgy vélem, az életmű lényeges részét jellemzi a jelenvalóban lévő *semmi* megmutatásának igénye: részben az elhallgatások, mellébeszélések, törések, poétikai rések üres tereiben, illetőleg az ezeket a (poétikai) hiányokat mintegy értelmező sorokban, amelyek meglehetősen egyértelműséggel utalnak a „jelennemlét”, a „történő semmi” változatos megmutatkozásaira.

Csak néhány példával alátámasztva: „Ó, miért kell mindent ki-mondanom?” – hangzik az *Egy öngyilkos naplója* utolsó, reménytelenül lemondó kérdése, „az utolsó utáni beszélhetetlen beszéd” víziója sejlik fel a *Történet és elmélkedés* végén, míg *A költészetről* című vers a megfoghatatlanságban jelöli ki a vers célját. (Címével ellentét-

⁷⁵ Vajda Mihály: „Csak téblábolok itten” in: uő: Nem az örökkévalóságnak, Osiris-Gond, Bp. 1996.

⁷⁶ L. Wittgenstein: Észrevételek, Atlantisz, 1995, 39.

ben ez a vers poétikai önarcképként alighanem nehezen olvasható, a költészet ilyenforma – oksági viszonyokat, következtetéseket, szükségszerűségeket kizáró – jellemzése inkább a líra absztrakt ideájának összefoglalása, semmint Petri poétikájának általánosan érvényes megfogalmazása.)

A helyettiség megformálására vonatkozó vallomásként is olvasható továbbá a *Sár* első sora is: „Mindig és minden valami helyett volt”. Az egzisztenciális, magánéleti, politikai vagy történelmi vonatkozásokkal is összefüggésbe hozható sor költői önvallomásként azt sugallja, hogy az esztétikai megvalósulás csupán negatív lenyomata annak a jelen nem lévő totalitásnak, ami – Wittgensteinnel szólva – csak *megmutatkozik* a stilisztikai megoldások hálózatában, vagy – ahogy Petri fogalmaz –: „jelen van – jelt nem ad.” (*Felirat*)

Wittgenstein a *Tractatus*-ban az etikát, az esztétikumot és a logikai kategóriákat helyezi a tények összességén, azaz a nyelven kívülre. Ezek nyelven belüli, hallgató megmutatkozása számára éppen úgy a nyelv hiánytapasztalatának bizonyítéka, amiképp Petri költészetének számos poétikai eljárása is e hiányra történő utalás mozzanataként kezelhető.

Wittgenstein előtt már F. Schlegel is a hasonlatokban való beszéd, az allegorikus rámutatás nyelvi formáját tartotta az értelem alapjaira történő rákérdezés legmegfelelőbb módjának, ahogyan Petri számára is a különböző költészettechnikai eljárások azok a rámutató gesztusok, amelyekkel részint saját megszólalását, részint pedig a nyelvi megnyilatkozások világmagyarázó ambícióját viszonylagosítja e hiánytapasztalat összefüggésében.

Verseibe így beépül egy olyan fiziognómiai vonás, amely a belátható szemantikán túlmenően tartja lebegésben a költeményt a benne kinyilvánított értelemmel szemben.

Az *Interjúrésztlet* című vers az ironia elbizonytalanító kalandozásának játékoságával mégis polemizálni látszik Wittgenstein hallgatás-konceptiójával. „Egy igazi hallgatás az nem olyan, ami mögött / valami van. // Az én hallgatásom mögött – – – Hát kérlek / ott hallgatás van. / Ameddig a fül elhall”. És a vers utolsó sorai: „És ez a legnagyobb felelősség: / el nem kezdeni. / Ilyenkor még annyi támpont van – – –”

Nem lehet nem ironikusan kezelni, hogy a mű címe hangsúlyozottan a szöveg töredék-jellegére utal, hiszen ezzel a vers csupán egy

olyan „egész” darabjaként mutatja magát, amely csak a hozzá képzelendő hallgatásban, hiányban válhat teljessé.

Abban a hallgatásban, amelyről egyébként a vers azt állítja, hogy a legnagyobb felelősség hordozója, hiszen magában rejt a megvalósulások lehetőségeit. A „felelősség” említésével ez a hallgatás ráadásul az etikum hordozójaként azonosítódik, míg a támpontok említett sokasága a (negatív) szabadság végtelen terébe helyezi a hiányt. Az áttételes Illyés-utalás (hol hallgatás van, ott hallgatás van) a szabadságszarnokság, a kimondhatóság problémájának némiképp talán önironikus beidézésével a politikai költészet hagyományát is szövegbe emeli, hallgatásának részévé teszi.

Ezzel együtt a vers korántsem ennyire egyértelműen határozza meg kimondás, hallgatás, szabadság és etikum viszonyát: „Az elmúlt két évben, / de ezt úgy értsed, ahogy mondom, / minden áldott nap / legalább egy verset nem írtam meg, / ha esett, ha fűjt.”

„s ma még egy szonettet kell / el nem kezdenem.” – olvashatjuk az *Interjúrészt*ben, és ezek a sorok nem egyszerűen ironikus revízió alá vonják a szöveg nyelvfilozófiai alapfelvetését, de épp ennek az iróniának köszönhetően tovább is értelmezik azt.

Hiszen a vers, ami nyelvi megnyilatkozásként elhatárolja magát a hallgatás dimenziójától, részletként pedig egy feltételezhető egész hiánytapasztalatát jelzi, a meg nem írt versek szövegbe emelésével a hiányt mégiscsak jelenlévővé teszi, mintegy *megmutatja*. Ami egy újabb ironikus csavarral a szöveg részlet-mivoltát is megkérdőjelezi, mivel a vers ilyenformán mégiscsak tartalmazza azt az „egész”-et, amitől elvileg elhatárolja magát.

Azáltal, hogy az elhallgatott művek versbe szövésével a hallgatás maga is a megnyilatkozás része lesz, a vers tartópilléreinek tűnő ellentétek – rész/egész, beszéd/hallgatás, írás/ nem-írás, valami / semmi –, hirtelen egymásba omlani látszanak. Tulajdonképpen az a kettősség formálódik itt újra, ami már a Schlegel fivérek ellentmondásos álláspontját jellemezte a töredék funkciójának, szerepének értékelésével kapcsolatban.

Míg az *Athenäum-töredékek* egy passzusa ugyanis arról beszél, hogy a műalkotás örökké befejezetlen marad, sosem lehet befejezett, addig egy másik szöveghelyen úgy fogalmaz, hogy a töredéknek, mint valami kis műalkotásnak, el kell különülnie a környező világtól, és önmagában zártnak kell lennie. Az első esetben tehát a mű, mint

szükségszerű töredék tételeződik a totálshoz képest, azaz mint annak *hiánya* mutatkozik meg, míg a második idézet pedig a töredék totalitását állítja⁷⁷.

Ha viszont mindezt nem ellentmondásként, hanem fragmentum és teljesség *egyenrangúsításaként* értékeljük, akkor magyarázatot kaphatunk az *Interjúrészt* imént érintett paradoxitásaira, sőt talán a Petri-életműben jelentős szerepet betöltő töredék-formák (ide értve az időtapasztalatot jellemző pillanatnyiságot, jelentésképzés tekintetében a versekbe épített egységnyi hatáspotenciált, anyagszerűségében a morzsalékoságot vagy motivikus szinten a por-motívumát is) egy lehetséges elméleti magyarázatára is bukkanhatunk.

A versben működtetett játékos bizonytalanságot erősíti tovább nyelvezetének erősen ironikus hangoltsága, ami a távolságtartás állandó pályára állított áramát építi be a szövegbe azzal, hogy magához való viszonyát is ironikusan kezeli.

„De volt olyan például, / amikor három verset nem írtam / egy délelőtt leforgása alatt. / Hát persze az ilyen / én úgy nevezem „rohamok” / ritkák.” (*Interjúrészt*) Ezekben a sorokban a hallgatás roham-szerű, beteges testi funkcióként diagnosztizált előtörése egyszerre utal ironikusan a furor divinus klasszikus hagyományára, idézi fel egyúttal ismét az abszurd alkotás Camus által deklarált tünet-jellegét, és a vers nyelvfilozófiai alapkérdését is karikírozza azzal, hogy egy nyelvelméleti kérdést súlyos orvosi esetként jelenít meg.

Ha az irónia valóban a megértés iróniája, vagyis annak kérdésesége, hogy lehetséges-e egyáltalán megértés⁷⁸, akkor az ilyen regiszterváltások révén ismét csak a hallgatás, a kimondhatatlanság azon – bár immár többszörösen uralt – csendjéhez juttat el a vers, amit az ironikus spirál beindítása előtt állítani látszott.

Fickernek írott híres levelében Wittgenstein azt állítja, hogy a *Tractatus* két fejezetből, egy megírt és egy meg nem írt részből áll, és hogy ez utóbbi megértése teszi csupán lehetővé az előző helyes olvasatát. Petri mintha ezt a – meglehetősen schlegeliánusan hangzó – ötletet poetizálná és vonná egyúttal maliciózus vizsgálat alá az *Interjúrészt*ben, hogy aztán saját viszonyulását is elégedett kétséggel szemlélhesse.

⁷⁷ A. W. és F. Schlegel: ib. 281. és 301.

⁷⁸ P. de Man: Az iróniáról, in: ib. 180.

A kimondás témája (a hallgatás és a beszéd viszonya) valamint a nyelvhasználat és a forma meghatározó stílusvonása (az irónia) úgy kapcsolódik össze, hogy a kimondás önmagát mint nem-lehetségest vonja vissza a vers minden egyes regiszterében. Hasonló játékot folytat Petri *A delphoi jós hamiscsődöt jelent* c. művében is a „semmi” láthatólag igencsak beszédes kategóriájával. A roppant gazdag nyelvi, formai és gondolati mintázottságú versből most csak azokat a szálakat emelem ki, amelyeket az eddig is érintett hiány-poétika problémaköréhez tartozónak érzek.

Míg az előzőként tárgyalt versben Wittgenstein, itt Heidegger – a két költeményben egymással fedésbe kerülő – gondolkörének poétikai újraformálása, jelesen a „semmi” kategóriájának esztétikai tárggya minősítése történik meg.

„Hagyjuk. Nem érdekes az egész. / (A részletei sem.) / Amit írtam: / körülírásai a semminek.” – indít a szöveg, szinte habozás nélkül egy metafizikai probléma kellős közepében landolva. Szinte, hiszen az első sor önmagában még egy teljesen hétköznapi szófordulatként nagyjából az „elegem van mindenből” értelmében olvasódik, és csak a második, zárójeles korrekció értelmezi újra visszamenőlegesen mindezt a metafizikai teljességgel kapcsolatos törekvések kudarcaként.

A részletek és az Egész viszonyaként jelentkező hiány a következő sorokban pedig az eddigi költészet tárgyaként neveződik meg, finom utalással egyúttal Petri *Körülírt zuhanás* című kötetére is.

A „semmi” így részint az életmű meghatározó poétikai eseményeként, ugyanakkor az aktuálisan íródó verset átható ontológiai mozzanatként is *A delphoi jós...-ba* íródik. Heidegger említése – „(Ahogy Martin H. ízes németiséggel / tudta mondani a »semmiző semmit«.)” – aztán már egyértelműen a *Lét és idő*höz utalja a szöveget. Kérdés persze, hogy vajon mennyire veszi véresen komolyan a vers saját hivatkozását, hiszen a költemény tétje sokkal inkább egy tradícióhoz fűző költői viszony modellálásának kérdése, mintsem a terminus filozófiai magyarázatának igénye.

(Csak a pontosság kedvéért jegyzem meg, hogy Heidegger mellett a *Reménytelenül* megidézésével az a József Atilla is a semmi hagyományának figurájaként említődik, akinek költői befolyásától történő szabadulását [megsemmisítését] oly meghatározó élménynek nevezte Petri.)

„De a hallgatás nem jelent némaságot. Ellenkezőleg, a néma a »beszélés« felé tart. (...) Csak az igazi beszélésben lehetséges a tulajdonképpeni hallgatás. *A jelenvaló létnek ahhoz, hogy hallgathasson, mondanivalóval kell rendelkeznie, azaz rendelkeznie kell önmaga tulajdonképpeni és gazdag feltárultságával*”⁷⁹ – fogalmaz a *Lét és idő* egyik idevágó passzusa. *A delphoi jós... ezt a gondolatot mintha a megszüntetve-megőrzés hegeli spiráljára állítva valamiféle eldönthetetlen kérdésként építené be a saját költészetére vonatkozó problémahalmazba.*

A versben a létezés változatos módusait jelölő igealakok szinte tobzódó előfordulása („van”, „voltam”, „nem volt”, „nincsen”, „nem lesz légyen”, „nincsen”, „vagytok-volnátok”), éppen a konkretizálható jelenlét „itt-és-most”-ját oltja ki, mintha a megszólalás maga is a „semmi” gomolygásából törne elő. Ahogyan a megismeréssel kapcsolatos igék bizonytalansága is – „próbáltam”, „(azt hittem)”, „már nem hiszem” – a jelenlét rögzíthetőségének, s egyúttal e rögzíthetetlenség rögzítési kísérletének kérdésességét jelzik. A vers elbizonytalanító retorikai mozgásai a „Félre ne értsetek. Nincsen szó semmiről.”-sorban látszódnak összegződni, melyben a tagadva állítás nyelvi logikája, és az ezen keresztül utalt elméleti bázis ironikus kezelése a költemény összes poétikai megoldásának mestertrópusa lehet.

A „félre ne értsetek” kérése ugyanis meglehetősen feleslegesnek tűnik, amennyiben valóban semmiről nem esik szó, hacsak nem a hallgatás félreérthetőségére gondolunk. Ez esetben viszont a wittgensteini, jelentőségsteli csend szemantikája okozhat megértési nehézségeket, vagyis ismét egy metafizikai problémába ütközünk.

Ám a „nincsen szó semmiről” rezignált megállapítása annyiban új megvilágításba helyezi mindezt, hogy logikailag a mondat az „arról van szó, hogy nincsen szó semmiről” értelmében igenis egy pozitív predikátumot rejt, s így a félreértés veszélye a nyelv figuratív mozgására, és logikai szabályainak megragadhatatlanságára, mint filozófiai és költészettechnikai problémára utalhat.

A „semmi” metafizikai hagyománya így részben filozófiai kérdés-ként, illetve egy világnézeti vákuumhelyzet értelmezésének nyelvelméleti igényeként jelentkezik. Ami tehát filozófiailag zátonyra futott, az esztétikailag tűnik menthetőnek, a hiány költői produktivitásként nyerve új formát, a vers meghatározó szervezőelemévé válik.

⁷⁹ M. Heidegger: *Lét és idő*, Gondolat, Bp. 1989. 311.

A vers címében előkerülő „hamiscsőd” így tulajdonképpen ennek az ellentmondásos elméleti és poétikai hiánystruktúra lefedésére szolgáló fogalomként már előre értelmezi a költeményt.

Emellett, mintegy mellékesen, ebbe az ironikus kétellyel teli értelmezési tartományba vonja a delphoi jós metaforáján keresztül a vátesz költő hagyományos szerepfelfogását, s ezen keresztül saját aktuális megszólalását is.

A költemény önmaga nyelviségét és saját tárgyát is egyképpen ironikusan kezelő formája ismét Kierkegaardhoz utal, akinek következő megállapítása akár *A delphoi jós...-ra* is vonatkozhatna: „Ézért azt mondhatjuk az iróniáról, komolyan veszi a semmit, amennyiben ez nem »valamivel« kapcsolatos komolyság. A semmit szakadatlanul a »valamire« irányulva fogja fel, és hogy megszabaduljon a »valami« komolyságától, a »semmit« ragadja meg.”⁸⁰

A delphoi jós... idézetekkel, utalásokkal, kihagyásokkal, a kulturális emlékezet képeivel átszőtt szövege olyan sajátos kombinációs technika eredménye, amely a poétikus cselekvés során rákényszeríti a nyelvre a maga individualitását, s a meglévő tapasztalati mintákat felrobbantva szabadítja fel megszólalását.

Ez az újrendezés azonban nyilvánvalóan nem képzelhető el a múlthoz való olyasféle viszonyulás nélkül, ami hol reflexív, hol meg épp látszólag kevésbé tudatos módon vet számot kulturális beágyazódásának feltételeivel annak érdekében, hogy rákérdzhessen saját ittlétének körülményeire.

A dolgok kérdés formájában történő artikulálása szintén veszélyes közelségbe sodorja Petri verseit a filozófiai beszédmódhoz, legalábbis Heidegger azon véleményét figyelembe véve, mely szerint „A filozófia mindig akkor teljesíti be célját, amikor ott fejeződik be, ahol elkezdődött: a kérdésnél.”⁸¹

A rákérdező jellegű, pozitív válaszokat tudatosan kikerülő attitűd, a stílári regiszterek keveredése, a nem tudás tudásának változatos megjelenítése – ahogy monográfusa fogalmaz: „a megoldhatatlanság formaelemmé minősítése”⁸² – Petri verseinek szellemi habitusát talán leginkább Szókratész elméleti módszeréhez – illetőleg az azzal kapcsolatos

⁸⁰ S. Kierkegaard: ib. 110.

⁸¹ M. Heidegger: Schelling értekezése az emberi szabadság lényegéről. T-Twins Kiadó, Bp. 1993. 207.

⁸² Keresztury Tibor: Petri György, ib. 162.

vélekedésekhez – teszi hasonlónvá. Akit az *Egy törvényre* című versében egyébként kollegiális bizalmassággal – „Mondd, Szoki, öreg szaki” – meg is szólít, a bürokpohár tartalmának esetleges maradékát firtatva.

A „mi a tudás?” kérdésre Szókratész a *Theaitétosz*-ban, ismert bába-hasonlatán keresztül a meddőség képzetével hozza összefüggésbe a világos nem-tudás negatív állapotának elérését.⁸³

Anyjára hivatkozva a bölcsességet a természetlenséghez köti, saját magát pedig olyan „gyilkos szülésznőként” láttatja, akinek dialektikája megöli az ideákat és a szilárd vélekedéseket. A kérdések, cáfolatok, a cáfolatok cáfolatainak egymást kioltó játékában a tudás valamiféle „magzati negativitás”, a pozitív Tudást megelőző szabadság állapotába kerül, Sloterdijk ezért a szókratészi technikát a magzatosítás eljárásának nevezi.⁸⁴ E módszer meglehetősen analógnak tűnik azzal, ahogyan a Petri-versek a maguk ideológiai, ismeretelméleti vákuumhelyzetében a nem-tudás rendszertanát építik ki. Ráadásul mindketten valamiféle egészszű tudás lebontása nyomán jutnak el a kételkedés, a „magzatosítás” technikáinak kidolgozásához.

Petri esetében ez tudvalevőleg a marxizmus világmagyarázó modelljéből történő kiábrándulás, ami magának a világképnek, mint összefüggő rendszernek az elhittelenedését jelentette számára. Szókratész pedig – Nietzsche szerint világtörténelmi fordulópontként – a görögség mitikus gondolkodásmódját tagadta meg azzal, hogy személyében jelent meg az *első teoretikus* ember, akinek fellépése után a tudásvágy mint hivatás objektiválódik. Az igaz-hamis elkülöníthetőségén alapuló tudásforma logikájában rejlő optimizmus azonban mindkét esetben hamarosan megtapasztalja saját határait, szembesül a tisztázhatatlannal, megismerhetetlennel, és ekkor tör fel a megismerés új formája, a „tragikus megismerés”⁸⁵, azaz a szókratészi dialógusok és a Petri-líra szemléletmódját is lényegében meghatározó viszonyulás. A tragikus, *mert* tárgy nélkül maradt megismerésként is jellemezhető szókratizmus magva Sloterdijk szerint a *tárgynélküli gnózis*, mely kifejezés szerintem pontosan jellemzi a Petri-univerzum helyzetét is.

Ez az oximoron ugyanis éppen azt a szóródást, ellentmondásos vibrálást, szemantikai mozgékonytságot – kettőslátást – érzékelteti, ami Petri poétikájának alapjait határozza meg.

⁸³ Theaitétosz, in: Platón, Összes művei, II. k. Európa Kk. 1984, 914–918.

⁸⁴ P.Sloterdijk: Világra jönni – szót kapni, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 69.

⁸⁵ F. Nietzsche: A tragédia születése, Európa Kk. Bp. 1986. 127.

Ahogy a tudásban van valami megnyugtató, úgy a nem-tudásban pedig valami nyugtalanító, sőt szorongató rejtőzik, mintha az ismeretlen területről, amellyel a nem-tudás szembesít, titokzatos veszély leselkedne. Ezért – fogalmaz a maieutika egyik értelmezője- „bizonyos intellektuális nyugalomra és erőre van szükség ahhoz, hogy komolyan vegyük a lyukat, és ne veszítsük szem elől.”⁸⁶

Márpedig – ami persze önmagában nem feltétlen irodalmi erény – Petri líráját már a kezdetektől fogva pontosan ez a könyörtelen szembenézés, az etikai tartás már-már antik szigora, a „remény, esély, és jutalom nélküli *sollen*” fegyelmezett tartásának felvállalása határozta meg.⁸⁷

A piactéren sétálgató Szókratész, és Petri filozófiai „téblábolása” a szabadság – már Kierkegaard Szókratész-szövegében kulcspozíciót betöltő – mozzanatát csempészi a költeményekbe. A semmi tere, a versek hiánypoétikájában megnyilvánuló törésvonalak hálója Petri verseiben korántsem az elhallgatás néma terrénuma, hanem különböző filozófiai koncepciók, éntechnikák és ideológia mezők igencsak mozgékonny és beszédes találkozási pontja.

⁸⁶ M. Landmann: Elenktik und Maiuetik Studien zur Antiken Psychologie. Idézi: Sloterdijk, ib. 70.

⁸⁷ Angyalosi: ib. 174.

Írás és hangzavar

Petri költeményei első pillantásra könnyen beazonosíthatónak tűnő, összetéveszthetetlenül egyedi hangon szólalnak meg, mintha csak a szerzői én egyetlen nagyon markáns szólama uralná a versbeszédet.

A homogén modalitás illúziója azt az érzetet keltheti, hogy a versszövegek mélyén és alapján karakterizálódó szerző kendőzetlenül egyenes beszédben tárja fel érzéseit, gondolatait, egy többé – kevésbé áttetsző, tehát valóságreferens nyelvhasználaton keresztül, amely ezek szerint „lírai tolvajkulcs” (V. SZ.-hoz) lehetne nem csupán a „szűk baráti körnek”, hanem a szélesebb befogadói közösség számára is.

Ezt a benyomást erősítheti, hogy egynémely életrajzi vonatkozások az események látszólag pontos adatolásán, nevek, helyek, sőt, gyakran a versek címébe is emelt évszámok referenciapontjain keresztül rögzülnek a költeményekben, azaz egy formális pragmatikai keretet létesítenek, amelyen belül a versbeszéd mint valóság-idézet mutathatja meg magát. Ennek köszönhetően a szövegek az archiválás áttetsző médiumaiként, régebbi jelenek hűséges lenyomataiként táruhatnak fel.

Petri lírája kétségtelenül felkínálja a referencializáló olvasat lehetőségét, ami egyúttal a szerzői hang fókuszálását, egyszólamúsítását, a hiteles történetmondás közegeként történő beazonosítását eredményezheti. Ez az olvasat ugyanakkor nem vet számot néhány olyan dologgal, amely több irányból is kétségessé teszi ezt a könnyed, mimetikus behelyettesíthetőséget, a szerzői alak és költői hang a „realitás” egy jól megragadható pontjában történő összekapcsolását.

A versekből élénk táruló „valóság” hitelességét egyébként maga Petri is megkérdőjelezi a *Magyarázatok P. M. számára* címmel ellátott önértelmező, saját költészetének filológiai elemzését nyújtó írásában, amelyből világossá válik, hogy számos verse, jóllehet valódi személyekre vagy időpontokra vonatkozó kódokat alkalmaz, fiktív eseményeket ír le, a konkrét helyszínek vagy események pedig elképzelt alakokkal népesülnek be.

Ám alighanem ez a filológiai memoár sem tekinthető mérvadónak a versek valóságösszefüggéseit illetően, hiszen a *Magyarázatok...*, ami ugyan egyfajta igazoltan hiteles értelmezési tartományt akar kijelölni a versek alapzataként, logikus módon maga is újabb kommentárookra szorul(na) saját szavahihetőségét, a szerzői emlékezet megbízhatóságát vagy befolyásoltságát illetően. Ugyanitt ráadásul Petri azt is leszögezi, hogy „óvakodom attól, hogy határozottan kijelentsem, hogy a múltam ténylegesen azonos lenne önmagammal, a Selbsttel, csupán annak nevezem.”⁸⁸

Ez a kijelentés egyrészt megismétli a *Történet* című vers már idézett sorait („Élettörténetünk megvilágítja / életünket, / mint a rendőrségi autó reflektora / az áldozatot.”), a vallatás képében ütköztetve a szövegszerűen elmondható és az empirikus én státusza közti eltérést, ugyanakkor pedig tulajdonképpen Lejeune önéletrajzírással kapcsolatos definícióját visszhangozza, mely szerint az életét szövegszerűen megörökítő szerző nem elmeséli, hanem csupán *azt állítja*, hogy elmeséli az élettörténetét.

A referencialitás kitüntetett helyét mindegyik idézetben a kifejezés problematikusága, az önéletrajzi keret narratív illúzióját megszakító, módosító, kisiklító retorikai mozgások versnyelvi közege foglalja el, ahol „én”, „szerep”, „költői én” bonyolult viszonya egymást átjáró részesülések kapcsolataként a nyelvi mozgás létesítő erejeként mutatkozik meg. Mindez pedig nem csak a szerzői én rögzíthetőségét és az általa elmesélt történetek hitelességét csorbítja, hanem általában véve gondolja újra fikció és valóság, *Dichtung und Wahrheit* viszonyát.

Ennek példaként álljon itt az *I am here. You are there.* című vers néhány ezt problematizáló pár sora: „Az első angollecké s egyszersmind bevezetés / az alapszerkezetbe: az én csak itt lehet, / a te csak ott. És most, honey, valóban: / én itt vagyok. You are there.”

Heideggerrel szólván, ha ez a bizonyos *nyelvi alapszerkezet* a gondolkodás, avagy a létezés szerkezetével esik egybe, akkor nagyon úgy tűnik, hogy a vers felvezetése minden bemelegítés nélkül azonnal absztrakt lételméleti keretek közé helyezi a költemény történetének látszólagos személyességét és konkrétságát.

A szöveg persze bővelkedik azokban a helyrajzi pontosságú utalásokban, amelyek a benne elmesélt történet valóságra vonatkozathatóságát hitelesíthetik.

⁸⁸ Petri György: *Magyarázatok* P. M. számára, ib. 1448.

Megneveződik a helyszín („»Az R. utca [házsám, emelet, ajtó], / ha beszélni tudna«”), a vers megszólítottjának személyneve („Sarah, my dear”), időmegjelölés („amikor tavaly, két év után, újra találkoztunk”), és egy banális, ámde épp mindennapiságában realiztikusnak látszó esemény leírása („villamosoztunk a kórházparkszerű / budai éjszakában, aztán fogtunk / neked egy taxit. Kérdezted: Velem jössz? / Én válaszoltam: Minek? Te mosolyogva bólintottál.”)

A vers egésze a *here-there*, az ittlét és a távollét ellentétéből kibomló ellentétek összecsapására épül: az emlékezésben összekapcsolódó jelen és múlt, a versírás *most*-ja és az elbeszélte történet *akkor*-ja, illetőleg a beszélő én és a megszólított *te* közötti távolságok, valamint a versben megképződő nyelvi figura és az empirikus én közti hasadás sokszoros távlatát montírozódik egymásra a narráció egységesítő keretei közt.

Így aztán a szöveg abszolút jelenidejűsége („a vers, amit éppen / írandó vagyok rólunk”) áthidalhatatlan távolságokat, tereket és időrétegeket egyesít a maga *most*-jában. Másképpen fogalmazva, a „valóság”, az „ott” látszólag maga is a szöveg, a fikció részévé válik, miközben azonban – *I am here, You are there* – empirikusan mégis megközelíthetetlennek bizonyul, ám pontosan ennek poétikai megkísértése teremti meg a vers belső feszültségét.

Egy személyesre hangolt történet jelmezében a mű így a szövegben képződő szerep(ek) referenciális (ön)igazolhatóságát, a vers életdokumentumként való kezelésének bizonytalanságát, bizonyos fokig a műalkotás ontológiáját állítja e „nyelvlecke” középpontjába. Fikció és valóság kategóriáinak efféle összezavarása elbizonytalanítja a versek problémamentes visszaolvashatóságát a szöveget mintegy megelőző nyers, megmunkálatlan valóság irányába, sőt magát a „művészet” és „valóság” megkülönböztetésének kérdését is nehézkesnek nyilvánítja.

A műalkotás státuszának ez az – önmagára vonatkozó kérdésként is felfogható – újraértése ismét felhívhatja a figyelmet Petri művészetének érintkezésére a Duchamp ready-made műtárgyaiban testet öltő művészetkonceptióval.

Ez a kapcsolat jól megközelíthető lehet a versek sokat emlegetett alkalmiságának irányából, ami a költeményekben formálódó beszédhelyzet szándékolt alkalomszerűségében, spontaneitásában, látszólagos megoldozatlanságában, illetőleg egy folytonos „lírai készenlét”

pillanatnyiségében egyaránt tetten érhető⁸⁹. Ez utóbbi egyébként sokszor maga is a versek tárgyaként – az épp íródo költemény ügyes-bajos körülményeinek bemutatásaként – jelenik meg.

Az emelkedett lírai dikció elvetése – néhány, akár a Nyugat lírahagyományhoz is kapcsolható magas esztétikai hőfokú vers kivételével – az értelmezésekben gyakran a valóság kérlelhetetlenül nyers szemrevételezésének ismeretelméleti igényével kerül összefüggésbe. Ezzel kapcsolatban hiteles, első kézből származó magyarázatként legtöbbször Petri egyik interjúrészletét szokás idézni: „Számomra kezdettől fogva az volt a fontos, hogy nevükön kell nevezni a dolgokat. A politikai elnyomás nekem elsősorban abban testesült meg – némi rendőri zaklatástól eltekintve –, hogy van egy túrhetetlenül eufemisztikus nyelv, hogy semmit nem neveznek a nevén. Azt hiszem, az alapvető költői ösztönzést számomra a megnevezés kényszere jelentette. Tehát, hogyha baszásról van szó, akkor ne mondjunk csókot. És viszont.”⁹⁰

Az idézet tulajdonképpen a „minden magamaga” (*4 bagatelle*) objektív, metaforáktól megfosztott nyelvi magatartását definiálja, amivel viszont – ahogy erre utaltam már – minden etikai heroizmusa mellett is az a gond, hogy bizalomteli módon egy helyes, adekvát, egyértelműen igaz jelentést hordozó nyelvhasználat lehetőségét feltételezi. Ennek nyelvelméleti tarthatatlanságától eltekintve az is ellentmondani látszik e kijelentésnek, hogy Petri lírája a jelentéselmozdítások kikerülhetetlen költői gyakorlatának művelésén túlmenően is éppenséggel a (saját) jelentések és (saját) igazságok folytonos megkérdőjelezésén, ironikus revideálásán keresztül építi fel magát.

Az alulretorizáltság éppen ezért – nem zárva ki a szerzői magyarázatból kirajzolódó ideológiai tisztánlátással párhuzamos nyelvi tisztaság igényét, de fenntartással kezelve annak *megvalósíthatóságát* – talán jobban megközelíthető az imént emlegetett duchampi gondolatok irányából, hiszen bizonyos versek, szakaszok vagy sorok esztétikai null-foka, már első megközelítésre is a ready-made karakteres tulajdonságait idézi. Petri ezzel alighanem a *talált tárgyait* gondosan *tisztogató* Tandori ezirányú kísérletezéseit is újrahasznosítja saját lírai műhelyében. Az ilyen típusú versek, mint például a *Mondogatnivaló*,

⁸⁹ Radnóti Sándor: Valami az első szamizdat verseskötetről, in: uő: *Recrudescunt Vulnera*, Cserépfalvi, 1991.

⁹⁰ „Én nem az ellenzék bárdja voltam” in: *Beszélgések Petri Györggyel*, ib. 74.

az *Emlékmű*, a *Katonai tiszteletadás*, a *Mit szeretek?* egyik vegytiszta példája lehet a *Férfihang II*: „Csak azt nem értem, miért / kérdezte olyan szemrehányóan / a múltkor, hogy: »Hát már nem vagyok / a te kicsi feleséged?« / Tíz éve elváltunk.”

A hangsúlyosan köznyelvi megszólalást idéző, retorikailag megmunkálatlan szöveg nyelvi banalitása egy ezzel ellentétbe állíthatóan különös szituációt villant fel. Míg a közönséges nyelvi pillanat megragadásával a vers a hétköznapiságot reprezentálja művészetként, ugyanakkor a tárgyat képező „különös”-nek állítva emléket az általánosban megmutakozó egyedire, vagy az egyediség közönségességére hívja fel a figyelmet. A banális karakteressé formálásának gesztusával a kis szöveg így tulajdonképpen a ready-made tárgyak esztétizálódásának mechanizmusát allegorizálja.

Ezzel a megközelítéssel párhuzamosan a vers mintha Apollinaire beszélgetverseinek imitációja is lenne, ami a ready-made technika születéséhez hasonlóan szintén a XX. század tízes éveivel kapcsolja Petri lírájának ezt az elemét.

Még izgalmasabb a helyzet az *Egy szép nap* című, versként első pillantásra csak nehezen kezelhető írással:

„50 Vim, kolbász, tejföl,
paradicsompüré
15 krumpli, hagyma
22 pálinka
36 cigaretta
18 papír zsebkendő
18 eszpresszó
15 posta, újság
154
46 Nescafé
200”

A szöveg tulajdonképpen egy bármely háztartásban fellelhető, tökéletesen mindennapi bevásárlólista, ami gondosan adatolja az egyes tételek árát és a kifizetett végösszegeket is. Éppen banalitása miatt kelt kíváncsiságot, hogy ez a ready-made-cetli miért kerülhetett egy verseskötet szövegei közé, hogy ez a megmagyarázhatatlan okból művészi térbe helyezett, és ráadásul címmel is ellátott szöveg mi módon formálhat jogot műalkotásként történő kezelésére? A kontextus lesz tehát az a pragmatikai erőter, ami a lista esztétikai jellegű értelmezésé-

re sarkall, ami kimozdítja hétköznapiságából, és verstárgyként helyezi új megvilágításba a szöveget.

Innentől kezdve aztán a Petri költészetével kapcsolatos értékelői fogások és előismeretek lépnek érvénybe vele kapcsolatban, és ezek alapján már nagyjából érthetővé válhat a mosócédula irodalmi vonatkozathatósága.

A cetli végösszege ugyanis ebben az *immár esztétikai* kontextusban a *Születésnapomra* című József Attila vers „még havi kétszáz sose telt” panaszát hívja elő, vagyis azt az elődöt idézi meg, akinek meghaladását Petri már pályája elején a maga költői programjának középpontjába állította.

Az *Egy szép nap* ebben az értelemben ennek a költői viaskodásnak, az elődön történő túllépésnek roppant ironikus gesztusa, aminek játékosságát tovább erősíti, hogy az ügyetlen szerzőnek még egy Nescafé pótlólagos beszerzésére volt szüksége annak a bizonyos kétszáznak az eléréséhez. Az érdektelen bolti cetli így az irodalmi hagyományhoz fűződő versengő viszony esztétikai programjának ironikus dokumentumává válik, betagozódik Petri József Attila-allúziókat sorjáztató költeményei közé (*Vagyok, mit érdekelne; Álljon meg a menet!; Adjatok meg az adott pillanatot*; stb.), és meg is leli a maga közeli szövegpárját az „Én voní- és tanítanék” kezdetű, *Születésnap előtt* című versben.

Fontos szerepük van a költemények modalitását, hangoltságát illetően azoknak a szókapcsolatoknak, nyelvi paneleknek, a köznapi beszéd banális vagy vulgáris állandósult szófordulatainak is, amelyek önálló, mozaiknyi ready-made tárgyként, afféle köznyelvi forgácsokként épülnek a lírai beszéd szerkezetébe.

Ezek a verbális sztereotípiák izgalmas kontrasztot teremtenek az őket befogadó lírai közeggel, és ugyanakkor módosítják, átértelmezik saját nyelvi minőségüket is.

A ready-made objektjeihez hasonlóan egy új kontextusba kerülve ezek a készen kapott nyelvi darabkák olyan jellé válnak, melyek saját működésük keretfeltételeire, azaz a költemény poétikai mechanizmusaira irányítják a figyelmet. A művészet nyelvének (állítólagos) egyediségével szemben a nyelvi közhelyek testébe íródó szerialitás-jelleg érzéki kontrasztot teremt az adott költeményekben, ami oly módon vonja kérdőre a banalitás-egyesítés ellentétét, hogy a versben felcsendülő közhelyes paneleken keresztül a műalkotás státuszára vonatkozó kritikai kérdéseket implikál. Az *út vége* című vers néhány sora nem

csupán modellálja ezt a technikát, hanem annak, ha úgy tetszik, egyúttal költészettani magyarázatát is nyújtja:

„Kopott öltöny / testemen az európai líra. / Hivatalos vagyok egy házibulira.” Az első sor rimbaud-ihletettséggű, elegánsan retorizált ars poeticája és az utána következő tökéletesen hétköznapi mondat-tárgy két jól elkülönülő nyelvi és kulturális regisztert játszik egybe, ráadásul a hosszú és a második sor végének kényszerűen hosszán ejtett magánhangzóinak (szándékoltan idétlen hatást keltő) egymásra rímeltetésével még fokozottabban groteszk hatást keltve.

„Művészet” és „hétköznapiság” ilyen keveredésében, a regiszterek ütköztetése során természetszerűleg módosul a kijelentések helyi értéke, poétikai minősége is. A beépített köznyelvi megfogalmazás nyomán a versrésztlet esztétikai tere vízízálódik, új viszonyrendszer hordozója lesz, míg a nyelvi sztereotípiák felülírja önnön banalítását, és az általa módosított költői közeg jelentésgazdag szegmenseként formálja magát újra. Mindeközben visszamenőleges hatállyal elbogatellizálja, ironikussá nyilvánítja az idézet első felének heroikus számvetését, a lírahagyománnyal történő leszámolást, aminek bejelentése ugyanakkor tartalmilag indokolja meg a nyelvileg aztán nyomban végre is hajtott lezser szakítást.

A vers tehát azt *teszi*, amit *mond*: egy új költői keretet, módosított esztétikai zónát hoz létre, amelyen belül önnön performatív aktusa is értelmezésre kínálja magát.

Ezek a Petri lírájában fontos és gyakori effektusok finom hullámzást indítanak el a nyelv felületén, érezhető feszültségeket termelnek, megbontják és újra mozgásba hozzák az egyes szólamok tünékeny egységét, mindezzel saját műv(ész)i státuszukra irányítva a figyelmet.

A stílusregiszterek, „lírai” és „köznyelvi” beszédformák ütköztetése, egymásba játszátása nyomán keletkező vibrálás tovább bizonytalánítja az önéletrajzi visszaolvashatóság lehetőségét, hiszen az esztétikai tér illetően sűrítettsége a versnyelv tiszta áttetszősége helyett annak megalkotottságára és anyagszerűségére hívja fel a figyelmet. Érzékelhetővé teszi, hogy a versekben nem csupán lehetséges én-maszkok, szerepkoreográfiák, hanem modalitások, narrációs variánsok, nyelvi-pragmatikai irányultságok is keverednek, vagyis hogy az a kritikus vélekedés, mely szerint Petri verseiben „az önmagával azonos alany szubsztancialista illúzió”⁹¹, nem csak a szerepek, én-alakzatok, hanem a szerzői hang kérdéses egységének tekintetében is igazolódni látszik.

⁹¹ Szigeti Csaba: Antiretorika, www.uni-miskolc.hu/bolcsweb/pdf/antiretorika.pdf

Újabb törésvonalat rajzol a költemények nyelvi anyagába az élőbeszéd hangzósságát imitáló, és az írásbeliséget jellemző verbális minták változtatása, amelyen keresztül ismét újabb, eltérő tudatformák, nyelvi szerepek ütköznek egymással.

Hangzás és rögzítettség kettőségét számos olyan verscím is jelzi, amelyek egy része – mint pl. a *Mondogatnivaló*, a *Dal*, a *Petőfi tér melody*, *Interjúrészet*, *Női hang*, *Férfi hang I, II*, stb. – a költemények megszólalásának egyszeri, az akusztikus térben történő felhangzására utal, és azok, amelyek a rögzítés, az írásos archiválás meglétét hangsúlyozzák, mint a *Levélminta*, a *Regénycímek*, az *Egy szerződés hátoldalára*, vagy a *Hunfaly naplójának olvasása közben*, a *Novella*, a *Beckett-szinopszis*, a *Történet*, a *Hölderlin-parafrázis* vagy akár az *Anziks*. (A példák sora bőven folytatható lenne.)

Meglehetősen árulkodó, hogy ez utóbbiak kifejezetten epikus műfajok keretei közé helyezik magukat, ami nyilván összefüggésben állhat a pálya – az utolsó kötet kivételével – csaknem egészére jellemző hosszabb, elbeszélés vagy történetyszerű verstípusok jelenlétével, amelyek természetes hordozói a költemények magyarázó, analizáló, (ön)értelmező irányultságának. Mindez egy másik hasadást, mégpedig az epikára és a lírára jellemző nyelvi formák polaritását rajzolja a költemények megszólalásába.

Az epikus karakter olyannyira meghatározó sajátossága volt az induló költőnek, hogy egyik első kritikájában Radnóti Sándor egy jövőbeli elbeszélő mű írását jósolta⁹², sőt a *Magyarázatok P. M. számára* emlékezésében Petri maga is felidézi a regényműfajjal való kacérkodását, amit a *Történet* című vers zárata mint komolyan vehető lehetőséget fel is vet: „Talán hasznos / volna regénybe fogni.” (Petri lírájának ez a karaktere nyilván nem függetleníthető attól az 1970-es évekre datálható fordulattól, amelyet Margócsy István a „szópoétikától” a „mondatpoétikához” vezető átmenetként értelmezett.⁹³)

A címekben rögzített architextuális vonatkozások és a szövegek lírai pozicionálása közötti ellentmondás hangsúlyos érzékeltetése olyan tudatos poétikai önjellemzés, ami a versnyelv belső feszültségén, szétartó irányultságán túl a versek mélyén formálódó tudásszerkezet összetettségére is felhívja a figyelmet.

⁹² Radnóti Sándor: El nem fordult tekintet, ib. 141.

⁹³ Margócsy István: „névszón ige”, in: „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Bp. 1996

Epika és líra nyelvi különbözőségét oxfordi előadásában Valery a járás és a tánc mozgástechnikáinak eltéréseivel jellemzi⁹⁴, Petri esetében, az epikus és lírai karakterjegyek keveredésének következtében viszont mintha ez a két mozgásforma valamiféle esetlennek tűnő téblábolásban egyesülne. A „téblábolás”, amit Vajda már idézett vélekedése egyfajta tanácstalan filozófiai mocorgásként értelmezett, így legalább ilyen érvennyel szolgálhat a Petri-versek nagyon is tudatosan kimunkált *nyelvi magatartásának* (ön)jellemzésére, ahogyan az *Az vagy nekem*-ben is olvashatjuk e lírai helyzet diagnózisát: „Csak téblábolok itten.”

A sor egyúttal magának a „téblábolás” jelentésének megjelenítése, érzékeltetése és szellemes poétikai kifejtése is, hiszen a henyé szóhasználat, az élőbeszéd pongyolasága az „ittén” kifejezés alkalmazásával ugyanakkor zökkenőmentesen simul az időmértékes forma szigorú dikciójába. A látszólagos engedmény, a nyelvi lazaság egy másik szinten tehát éppenséggel a mérték, a tartás megvalósulását eredményezi, vagy fordítva, a mérték az, ami megköveteli a lazaságot: a sor tehát mindenképpen a slendriánság és a mívség egymást fedő vidékei közt téblábol.

Visszatérve most epikusság és líraiság kérdésköréhez, Petri történetei, epikus költeményei persze nem tekinthetők szabályos elbeszéléseknek, csupán történetek imitációinak, hiszen ezek a versek minduntalan éppen azokat az akadályokat gondolják végig, amik miatt, és amilyen módon az események nem tudnak történetté válni. Az összefüggő narratívák magyarázó erejébe vetett bizalom megrendülését sok esetben az epikus rögzítés, az írásosság által létrehozott nyelvi és tudatformák, valamint a szóbeliséget jellemző nyelvi magatartásmódok keveredése jelzi, amely minduntalan szétzilálja, megakasztja az epikus előrehaladás folyamatát. A közvetítőeszközök eltéréseiből adódó tapasztalati következmények különbségeivel pedig – legalábbis az erre történő utalások alapján úgy tűnik – a versek is tisztában vannak.

Az, hogy több költeményben is említés esik a lejegyzés eszközéül szolgáló írógépről (*Reggel*; *Nagyon szerettem azt a nőt*; *Invokáció*), önmagában még nem is lenne szóra érdemes, viszont amikor az *Opciók* című szöveg a számítógépre való áttérés szokatlanságát említi („a magátólértetődés érzése / soha nem fog el”), akkor talán nem csak egyszerű technikai kényelmetlenségre gondolhatunk, hanem

⁹⁴ Paul Valery: Versei és oxfordi előadása a költészetről, Rose, 1946, 91-92.

a jelentésképzéshez, jelentésrögzítéshez használható eltérő közegek számbavételén át a versnyelv és a kifejezhetőség átalakulásának lehetőségére is.

Erre utal az *Az vagy nekem* néhány sora, amelyek a lejegyzés technológiai meghatározottságának korlátaira irányítják a figyelmet: „Róla még lesz szó. Szögletes zárójelben / – ami nincs a gépeden.” Az idézet tanúbizonysága szerint Petri költészete számol azzal, hogy a nyelvi kifejezés szerkezetét, megformáltságát szemantikai szinten is befolyásolják a közvetítő apparátus sajátosságai. A „szögletes zárójel” hiányát tudatosító kitétel egyszerre jelzi az állítás kényszerű, mediális ráutaltságából fakadó körülírás-jellegét, illetőleg a vágyott közlésforma technikai, *tehát* nyelvi kivitelezhetetlenségét.

A nyomtatás által létrehozott egyik alapvető változás (a szóbeli és a kézírásosság korához képest), hogy az értelmet egy vizuális világba helyezi át, kijelöli a szavak rendjét, pozicionálja a kifejezéseket, illetőleg *térbelivé* és *optikaivá* teszi a tudást.

Azt hiszem, Petri látás-metaforikája, a tekintet ismeretelméleti jelentőségű szerepe részint ennek a beágyazottságnak jeleként válhatott a hagyomány újraolvasásán nyugvó költészetének kiemelten fontos elemévé.

A látás „tisztaságával” kapcsolatos kételyek ebben az értelemben ezek szerint magának az írásnak, mint egy tudásforma hordozójának működésére, azaz költői tevékenységének mediális szempontból meghatározó alapjaira kérdeznek rá.

Ezt a kételyt ugyanakkor éppen a kritika alá vont médium teszi lehetővé, hiszen az ezzel kapcsolatos – Palágyi Menyhérttől, Thiennemann Tivadaron át Havelockig és Walter J. Ong-ig ívelő – értelmezések mára szinte közhelyessé lett megállapítása szerint az értelem függetlenedése, a reflexív tudás megjelenése csakis az írásban juthatott léthez. A Petri verseiben egymással polemizáló stílári és gondolati regiszterek egymásra rétegződése, a „szeretném, ha tudnák / mit gondolkodnak közben” (*Közben*) elvileg végtelenbe futtatható reflexivitása tehát egyrészt következménye, ugyanakkor megkérdőjelezése az őt létrehozó mediális alapzatnak. Az írásos lejegyzés konzerválja az értelmet, amivel ugyanakkor megkezdődik annak elidegenedése, és valamiféle kettős tudattá alakulása, amiben egyrészt a hagyomány mértékadó szerepe, másrészt a tőle való távolság felismerése rögzül polemikus szövegeket létrehozó esztétikai állásponttá.

Ez a kettősség a költemények irodalmi és filozófiai hagyományhoz fűződő értelmezői viszonyában a számtalan torzított, vagy egyenes idézet, utalás, célzás és allúzió versekbe emelésében mutatkozik meg legszembetűnőbben.

A versekben szinte kitapinthatóan jelenlévő esztétikai tudat a szövegemlékezet számos szereplőjével folytat párbeszédet, egyrészt azokon az alapvető szemléleti viszonyulásokon át, amelyek (mint például a jénai romantika vagy Wittgenstein hatása) Petri költészetének mélyebb szerkezeti rétegeit érintik, illetőleg az egyes költeményekben épülő konkrét utalások harsányabb, személyes odafordulásain keresztül.

Az idézetekkel gazdagon átszótt Petri-életmű, ha lehet így fogalmazni, multi-dialogicitásának főcsapása, vagyis a párbeszédbe vont kánon törzsanyaga viszonylag jól kirajzolódik a költeményekben: Horatius, Berzsenyi, Vörösmarty, Novalis, Hölderlin, Kleist, Petőfi, Baudelaire, Arany, Ady, József Attila, Nagy László, Beckett és Lukács György talán a legtöbbször szövegbe emelt szereplői a verseknek, a velük kezdeményezett élénk párbeszéd egy messzehangzó dialógus csarnokává alakítja a költemények terepét.

A citátumok, hivatkozások, utalások szerepeltetésével, a könyvkultúra megidézésével párhuzamosan maga a könyv, azaz tudásformánk és kultúránk egyszerre materiális és (egyre kevésbé) metaforikus közege, mint az „elme modellje” is sokszor megjelenik a költeményekben.

„(Emlékszel Vercors könyvéből a német tisztre, / aki nyájassággal és Hölderlinnel / akarta meghódítani Franciaországot / – s aztán rájött: hiába beszél?)” – fogalmaz az Üzenet első pár sora, amely az emlékezet szerkezetének könyvek által meghatározott rétegzettségére egy élő beszédhelyzet spontaneitását imitálva utal. A „*Quo Vadis?*” Sienkiewicz ismert regénye felől értelmezi saját korát, a könyv ez esetben mint a valóság, vagy a valóságról megfogalmazható elképzelések elbeszélő szerkezetének mintája jelenik meg, amiképpen például *A jó regények* című vers is a „jó regények” illetőleg az „ócska ponyva” közti narratív különbségekben véli leírhatónak az életlehetőségek variánsait.

Másrészt viszont a „könyv” által befolyásolt tudásszerkezettől távolító poétikai megoldások – az élőbeszéd esetlegessége, az alkalmisság, a pillanatszerűség megragadása, a versek hangsúlyos dialogicitása, párbeszédre törekvő szándéka – a verseket ki is billentik ebből a rögzítettségéből, és a hangzósság mozgékonyabb jelenléte felé mozdítják el.

Az írás vizuális képének akusztikai térbe történő átjátszása (pontosabban annak imitálása) persze nem médiumváltást jelent, hanem bizonyos észlelési mintáknak, szemléleti és nyelvhasználati sajátosságoknak megjelenítését a vers rögzített közegében. A másik felé történő nyelvi odafordulás felkínálása ez esetben a jelentés nyitottságát, mozgásban tartásának igényét jelzi, a nem-rögzült, folytonos alakulásban létező értelem eloldását a nyomtatott szöveg tárgyiasult, az értelmet konzerváló keretei közül.

A párbeszédek elve nyilvánul meg az idézetek alkalmazásában, amelyek mintegy kérdőre vonják, újragondolják és a versek saját jelentéshorizontjába invitálva bírják szóra a hagyomány megidézett elemeit.

A vendégzsövegek versbe komponálásának technikája nyilván nem különösebben egyedülálló megoldás a XX. századi lírában, ami miatt mégis érdemes kitérni rá, az a „vendégek” kezelésének sajátosan személyes hangvétele Petri költeményeiben. Ezekben ugyanis sok esetben az idézet szerzője is kollegiális megszólításra kerül, miáltal a hagyománnyal folytatott párbeszéd egy jelenidejű, és meglehetősen közvetlen tónusú beszélgetés pillanatnyiségében válik szinte hallhatóvá. Az aposztrofé az írásban rögzült gondolatot eloldozza a holt betűk világától, és az akusztikus térbe átemelve igyekszik életet lehelni belé.

Így történik ez pl. a *N. L. emlékére* című vers esetében is, melynek első sorai – „*Tyihihú, rókaprém, / más is kurva nemcsak én. / Nem, Laci. Nem mindenki.*” – Nagy László *Menyegző* című verséből vett (egyébként pontatlan) idézetet és az arra adott reflexiót léptetnek személyes hangulatot sugalló párbeszédbe egymással, amelyen keresztül – ahogyan a *4 bagatelle*-ben is – a Nagy László-i lírafelfogás és személyiség szerep válik a társalgás tárgyává.

A vers utolsó sora – „*Mínta az ablakon át tükörbe*” – egy újabb verset is a beszélgetésbe invitál, hiszen megidézheti *A lírai én meg amit zárójelbe tett*-ből már ismerős, „*Tükörbe néz, / olyan szögől mégpedig, / ahonnan ő nem látszik*” kijelentését, amelyen keresztül két eltérő személyiség- és alkotói szerepet ütköztet egymással.

Az első esetben az ablakkeret – mint a létezés műalkotás általi keretezhetőségének klasszikus metaforája – nem a világra nyílik, hanem a mögötte lévő tükörré, ami mindig az alkotó arcát mutatva az önheroizáló, a dolgok végső értelmében többnyire saját magát felfedező költőszerepet (és személyiségképet) jeleníti meg, a második idézet nyilvánvalóan önelntűntető személyiségkoncepciójával szemben.

„*»Itt benn vagyok a férfikor nyarában« / – írtad huszonöt évesen*” – szólítja meg Petőfit a *Sándorhoz* című vers, hogy aztán az évszakok, életlehetőségek összevetése kapcsán jelölje ki viszonyát a XIX. századi költőhöz.

Az *Álljon meg a menet!* pedig mintha valami kerekasztal-beszélgetést imitálna, hiszen egy időben szólíttatik meg Ady, Schubert és József Attila, a vers egyszerre több hagyománnyal kezdeményez oldott csevegést.

A vers a *Harc a Nagyúrral* két sora után egy hanyagul odavetett „*Bizti?*”-vel kezdi Adyhoz intézett ironikus szavait, míg Schubertet mintegy atyailag vonja kérdőre a *Winterreise* kapcsán: „*Franzl, Franzl, hogy is van ez?*” A *Csak egy kérdés*-ben Bertold Brechtet a „*Kedves Bert! / Kevesebb több lett volna.*” baráti jóindulatával inti meg az *An die Nachgeborenen* egy idézett sorának szóhasználata miatt, az *Hommage à Wittgenstein* meg egyenesen „*filozófiai pófátlanság*”-gal vádolja a „*Drága Ludwig, Mesterem, Tanult barátom!*” megszólításokkal illetett filozófust.

Ezek a példák azt illusztrálják, hogy Petri számára a hagyomány nem feltétlen a könyvekben rögzült értelem hordozója, hanem egy kedélyes disputa terébe emelt eszmecsere, működésben és mozgásban tartott jelentések otthonos tárháza, ami kifejezetten aktuális, pontosabban *aktualizálendő* viszonyként jelenik meg.

A hagyomány frivol megszólítása, megszólaltatása olyan érzéki jelenlétet teremt, amelybe belevonja a befogadót is, aki szinte a beszédhelyzet résztvevőjeként válik az események fűltanújává.

A dialogicitás a hétköznapi diskurzusok szintjén is szinte állandó eleme a verseknek, a véleménycsere, a jelentések közös formálásának ábrázolása a személyes kapcsolatok működését a pragmatikus beszédhelyzetek során kitermelt jelentések hordozóiként teszi tárgyává. A verskezdetek jó része – a *Körülírt zuhanás* verseitől kezdve egyre többször – már eleve egy lehetséges párbeszédhelyzetben szituálja a megszólaló hangot.

„*Unlak, kedvesem, unlak! / S ezt szeretném most közölni veled*” – indít *A fájdalmas szerető* énekeiből, míg a *Férőhang I* éppenséggel az intim egyediség személyes pozíciójába helyezi a megszólítottat: „*Te kivétel vagy. / Te nem vagy undorító – csak viszketsz.*” A *K. M. szerelmes éneke* szintén egy spontánnak tűnő beszédhelyzetet jelez: „*Miért nem szeretnek engem a nők? / Gyuri, mondd meg nekem, miért nem szeret egyik / lepedékes nyelvű, pállott picsájú / lankadt kurva sem?*”

„Tényleg, miért a reggel / a verseidben a – / szóval olyan gyakori? / Miért? – kérdezte volt egy illető.” – indít a *Tényleg, miért a reggel?*, míg az *Adjátok meg az adott pillanatot* első soraiban pedig a következő párbeszéd tanúi lehetünk: „Kérdezik tőlem hogy most hogy is / léssen itt nekem velem mindezek után / amiket elszenvedtem (...) / mondom hogy...”

Számos további verset lehetne ezzel kapcsolatos példaként említeni, így például a *Radnóti Sándornak*, a *Nagy Bálinthoz*, az *Anya gyermekéhez* vagy a *Kornishoz* címűeket, amelyekben a beszédpartner lehetséges válaszain át nézőpontok, szemléletmódok sőt szóhasználatok is ütköznek, aztán a párbeszéd sajátos műfajaként felfogható *Interjúrészlet* kérdés-felelet játékát, az *Egy férj a kánpadon* szellemesen cinikus disputáját egy zavaros szerelmi háromszög résztvevői közt, és hosszú azon versek sora is, amelyek formai elvként az önmegszólítások, kiszólások, polemikus kérdések-válaszok rendjén keresztül az éppen szemünk láttára alakuló-formálódó, vagy éppen szertefoszló jelentés mozgását illusztrálják.

Az *Egy szimpozion után* című versben pedig maga a többszörösen rétegzett, sokszólamú kórust alkotó személyiség válik a dialógusok hordozójává, ahol a nézőpontok, retorikák küzdőtereként megjelenített belső világ egyúttal a versekben áramló nyelvjátékok forrásaként és hordozójaként ábrázolja magát.

A versben megjelenített „én” önmaga belső viszonyainak megformáltságát teszi költészetének tárgyává és poétikai működésének bázisává, ebben az értelemben oldva meg a „magamat bővíteni / a lehetőségek kísértetcsarnokává” (*Strófák ***-hoz*) költői feladatát. Kétségtelen, hogy a dialógusok a hang érzéki jelenlétét szimulálják, illetőleg az aktuálisan a hanghoz rendelhető, az általa megképzett alak testi ittlétének képzetét keltik, aminek illúzióját Petri verseiben a deiktikus és performatív elemek sokasága is folyamatosan nyomatékosítja. A versbeszéd elhangzásának tényére vonatkozó posztulatív kijelentések, a válaszadás, a megszólítás, kiszólás gesztusai az „én” beszédhelyzetét a versen belül ábrázolva sok esetben még meg is kettőzik, tükrözik a situációt: „Minden – mondogatjuk magunknak – / még ezután jön.”, olvashatjuk pl. a *Zenekar még csak hangol* kezdősoraiban. (A vers címe egyébként Babits *Verses napló*-jának első strófájából vett deformált idézet.)

A megszólalásnak ez a cselekvő, a jelenlét retorikáját erősítő karaktere a hang erejét támogatva olyan face-to face kommunikációs

helyzetet szimulál, amely közösséget, sőt időnként közönséget feltételez, mint pl. a *Hunfaly naplójának olvasása közben* soraiban: „Lesz itt minden – óh jaj, barátaim! – /perceken belül.”

Az idézett sor a beszédszituáció közegét a szónoklat terében jelöli ki, a vers egészét egy néma ám figyelmes hallgatóság előtti megszólalás-ként tárva elő. Hasonló szónoki retorika formálja az *Élektra* hangütését, ahol a verskezdő „Azt hiszik” fordulat egy „ti”–„ők” kettősségre osztott, szemléletében, értékeiben, ideológiai viszonyulásaiban heterogén („nektek” mondom el, hogy „ők” mit hisznek rólam) közönséget feltételez, és mivel ez a szókapcsolat egyúttal a kötet címeiként is funkcionál, alighanem a teljes verscsoport megszólalásának beszédhelyzetét is illusztrálhatja.

A párbeszéd nyilvánvaló vágya a versek tanúsága szerint ugyanakkor nem rejti magában a közösségben történő otthonos felolvasás lehetőségét, a harmónia megtalálását valamely konszenzus megnyugtató békéjében, inkább a világ és az én megértésének a mindenkori másikon keresztül végigpróbált makacs – és talán hasztalan – kísérleteinek lenyomata.

A *Nagy Bálintnak* című beszélgetésvers zárlatának – „Megjött a villamosod. / Siess. Szerbusz.” – elvarratlansága egyszerre jelzi a versbeli dialógus fenntartásának igényét és reménytelenségét, a közönséghez kapcsolódás illuzórikus mivoltát, azaz annak tudását, hogy – amiképp a *V. Sz.-hoz* fogalmazza meg ugyanezt – „a háttér / szétroppantja a szituáció gerincét.”

Hasonlóképpen, a párbeszédbe vetett bizonytalan remény irányából olvashatók a *Radnóti Sándornak* utolsó sorai is: „És hátha benézel, épp te, / s hátha továbbállunk, támad egy ötlet, / vagy – egy darabon – együtt ballagunk hazafelé.”

Az Ó, *Leuconoé* a létezés abszurd cselekvéssorában szintén csupán az „És sorbanállás közben lehet beszélgetni” lehetőségében vilant fel valamiféle halvány esélyt az élet értelmessé alakíthatóságát illetően, de – ahogyan az előző idézetekből is érezhető – a remény csupán a beszélgetés aktusára, létrehozásának önmagáért való értékére, nem pedig annak eredményességére vonatkozó bizakodásként fogalmazódik meg. Az *Az vagy nekem*-ben viszont már a beszélgetés feleslegessége, a megértés lehetetlenségének tudása rajzolódik ki: „(Nem *arra* gondolok, amire te nem. / Jaj, el se kezdjük! Édes Istenem!”

És még egy példa az *Elégia* zárósoraiból, amelyek a közösség-teremtő dialógus esélytelen kényszerességét fogalmazzák meg: „Maradhatnék-mehetnék / gyömködni egymás kezét, mint hülye vendég / és túl illedelmes házigazdája / az előszobában: »Hát akkor majd hátkor.« / »Jövöre, ha megérjük.« / Ideje menni.” A dialógus iránti nyitottságot, és annak értelmetlenségét egyidőben megjelenítő versek kapcsán joggal merülhet fel a kérdés, hogy vajon maguknak a Petri-műveknek mennyire van szükségük az olvasó értelmezői gesztusaira, a párbeszédbe történő beléptetésére?

Tartalmaz bizonyos igazságot az a vélekedés, mely szerint Petri nagyon erős lírai szövegei ugyan mély érzelmi és/vagy intellektuális hatást gyakorolnak ránk, viszont épp karakteres magabiztosságuk miatt nem hívnak valódi dialógusba, elfelejtetik eredeti kérdéseinket, szempontjainkat, eredendő másságunkat⁹⁵, megnehezítve a befogadó számára a versekkel történő szimmetrikus párbeszédhelyzet kialakítását. Retorikai szempontból a megszólítások, aposztrofék jellegzetes verstechnikája is mutathat ebbe az irányba, hiszen például Culler vélekedése szerint a megszólítottak antropomorfizálása tulajdonképpen az olvasótól való elfordulás mozdulataként is értelmezhető⁹⁶.

A versek időnként szinte valóban tapintható elzárkózása az értelmezői dialógustól a művek jó részének olyan fontos hatáseffektusa, melynek eredményeképp a szövegek szinte saját kész olvasatukat nyújtva emelik ki magukat hermeneutikai mező otthonosságából. Jelentésüket pusztán jelenlétté oldják, és ennek fontosságára az utolsó fejezetben lesz mód részletesebb magyarázatot adni.

Pedig a Petri költészetében keveredő információs közegek, tudásformák sokfélesége mintha mind a sikeres dialógus érdekében lépne együttesen hadrendbe.

„A dialógus-forma a nyelvet visszahelyezi a beszélgetés eredeti mozgásába. Ezzel megvédi a szót minden dogmatikus visszaéléssel szemben.” – írja Gadamer⁹⁷, és Petri költészetének esetében is valami ilyesmiről lehet szó, amikor a dialógusok, az élőbeszéd nyelvi kliséi a hangzó szó illúziójának keltése, a megszólalás folytonos önrevíziója,

⁹⁵ Bazsányi Sándor: Közvetve: igen, in: uő: A szájalás szomorúsága, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, Bp. 2000, 219.

⁹⁶ J. Culler: Aposztrophé, in: Helikon, 2000/3. 372.

⁹⁷ Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlatja, Gondolat, Bp.1984, 258.

az értelem és jelentés konzerválódása elleni védekező mechanizmusként próbálja elszakítani szövegeit a könyv-forma által kényszerített stabilitásból.

Nyelvelméleti szempontból mindez (a *Tractatus* utáni) Wittgenstein hatásáról tanúskodik, akit Petri egyébként is többször idéz meg verseiben, igaz, ezek az utalások a filozófus első korszakára vonatkoznak.

A *Demi sec* két sora – „Vele, vagy nélküle: nem maradna / minden egyéb változatlan?” – a *Logikai-filozófiai értekezés* 1.21-es pontjának parafrázisa, a *Felismerés fokozatai*-ban olvasható „Mit tud az, akiben az utolsó / kérdés burjánzik, a már nem kérdés // – amire felelet nincs, csak megoldás?” passzus ugyaninnen a 6.52. újrafogalmazása, és az *Hommage à Wittgenstein* illetőleg az *Interjúrésztlet* frivol ars-poeticája is a *Tractatus* utolsó, híres zárókövetkeztetését foglalja szövegbe, mindkettő a már említett polemikus éllel.

Ugyanakkor a *Tractatus* hallgatás-imperatívusza a költemények töréseiben, hiányaiban, elhallgatásaiban – megannyi Wittgenstein-idézet! – nyer formát, jut jelenléthez, *mutakozik meg*.

Poétikai értelemben Petri költészete inkább a *Filozófiai vizsgálódások* nyelvjáték-konceptiójával, pragmatikus jelentésképzésével hozható összefüggésbe. Mindkét szerző esetében közös alapja ennek a koherens epikus formába kényszerített történetmondásra való képtelenség – amit Wittgenstein a *Filozófiai vizsgálódások* Előszavában, Petri meg a *Magyarázatok P. M. számára* szövegében⁹⁸ ismer be –, az epikus keretek széttördelésén, megszakításán, reflektálásán nyugvó technika, ami mindkettőjüknél aforizmák, betétek, önértelmező elemek szövegbeemelésében, a jelentésképzés lehetőségfeltételeinek vizsgálatában és persze a dialogicitás formaelvvé nyilvánításában mutatkozik meg.

Ismert⁹⁹, hogy Wittgenstein filozófiai gondolkodása – legalábbis kommunikációtechnológiai szempontból – a könyv-forma által befolyásolt tudásszerkezet megkérdőjelezését végzi, szövegei mintázata a „másodlagos szóbeliség”¹⁰⁰ formajegyeit és ismeretelméleti programját hordozzák magukon. Az eddigiek alapján nagyon úgy tűnik, Petri

⁹⁸ Petri György: Magyarázatok P.M. számára, ib. 1448.

⁹⁹ Nyíri Kristóf: Poszt-literalitás, mint a huszadik század filozófiájának forrása www.fil.hu/uniworld/egyetem/wittgenstein

¹⁰⁰ W. J. Ong: Orality and Literacy. The Technologizing of the World, Methuen, London-New York, 1982.

költészete láthatóan szintén rejt magában ilyesféle vonatkozásokat, tovább bomlasztva ezzel az elbeszélői hang egységét.

A nyomtatott szövegbe épülő előbeszéd alakzatai valahogy úgy vannak jelen Petri verseiben, mint a zip-file-ok kicsomagolásához szükséges szoftverek, amelyek feloldják, kibontják, nyitottá teszik a tömörített értelemegységek zárt valóságát. Mintha Petri versei a hangzó kommunikáció deficitjeként értelmeznék saját létmódjukat.

Ugyancsak ezt a szétszalazódást erősíti verseinek „többnyelvűsége”, a költeményekbe épülő idegen nyelvű, legtöbbször német, időnként latin, elenyésző számban angol vagy épp jiddis mondatok, szavak, kifejezések használata.

Ezek a beékelődések megszakítják a versek olvasásának folytonosságát, és akár gyors nyelvi váltásra készítetik az arra alkalmas befogadót, akár akadályként gátolják a jelentés további hozzáférését, mindenképpen a nyelv anyagszerűségét, megmunkáltságát, az értelemhez történő hozzáférés feladat-jellegét, a megértést létrehozó párbeszéd szükségességének tudatosítását hívják elő.

Amennyiben pedig – mint ez gyakorta előfordul – az idegen nyelvű betétek egyben idézetek is, úgy további rétegek és dimenziók felé nyithatják meg a vers szemantikai határait. Hiszen – és ez persze az összes vendégszöveg esetében így van – minden egyes, a költeményekbe épülő idegen szövegbetét egyúttal egy új nézőpontot, egy másik ideológiai-kulturális akcentust hordoz, melyek ütköztetése leginkább a dialógus fenntartásában nyeri el jelentőségét.

Vannak viszont a Petri-költeményekben időnként olyan utalások is – többnyire épp ezek az idegen nyelvű, a versek szövetét optikai értelemben is igen látványosan mintázó, a keveredés, heterogenitás érzetét keltő idézetbetétek –, amelyek funkciója nem feltétlen a párbeszédlehetőségek elindításában, megnyitásban keresendő.

A *Széljegyzet egy vitához* német nyelvű Fichte-idézete, a „Vollendete Sündhaftigkeit” és az ugyancsak németül citált Heine-sor a *Héber melódiákból* („alle beide stinken”) például valószínűleg inkább egy értelmiségi nyelvjáték frazeológiájának a vers címzettjével összekacsintó karikírozása, a hozzá kapcsolódó életforma (ön)ironikus kifigurázása, azaz egy nyelvi és egzisztenciális magatartás parodisztikus jellemzése, mintsem az idézetek forrásaival e helyt kezdeményezett párbeszédkísérlét.

Petri költeményeinek több frazémája, látszólag idegen testként szövegeibe épülő nyelvi mintája értelmezhető olyan stiláris elemként,

amely saját költészetének filozofikus, intellektuális nyelvi magatartását parodizálja, amin keresztül nyelvhasználata csúfondáros dialógusba lép önmagával is. A versek időnként – talán önterápiás céllal, talán pusztán öngúnyból – saját, olykor mechanisztikussá váló nyelvi viselkedésüket, poétikai etikettjüket teszik az ironia céltáblájává.

Erről árulkodik már első kötetében *A szerelmi költészet nehézségeiről* néhány jellemző sora: „Értelmiségi vagyok. Így hát / d'une manière profonde tudok csak / à l'allemande néked udvarolni, / értelmiségi módra.”

Az értelmiségi státusz itt egy nyelvi forma ismereteként, egy technika birtoklásaként azonosítódik, ami a Thomas Mann-idézetben egyszerűen igazolja, szemléli és karikírozza is magát. A vers beszélőjének értelmiségi dialektusa – amit alighanem a Petri-költemények általános jellegének tekinthetünk – többszörösen is eltávolított státuszban jelenik meg ebben a részletben. Egyrészt az udvarlás módját illusztráló példázatként, ami ugyanakkor viszont egy másik nyelvhasználatból (Thomas Mann Hans Castorpnak kölcsönzött szavaiból) vett idézet is egyben, amivel a beszélő tulajdonképp már sokadik hatványra emeli a közte és az általa használt nyelvjáték közötti távolságot. Ezzel az elegánsan jelzett távolságtartással mintha a beszélőt és nyelvét elválasztó törésvonalakra, a nyelvhasználat szerep-jellegére hívná fel a figyelmet, ami persze maga is kimondottan értelmiségi gesztus, viszont megteremti az ironikus önszemlélődés lehetőségét, újabb elidegenítő effektusokat, láthatatlan idézőjeleket építve így a versek beszédmódjába. Sőt, az önszemlélődés felkínálásával párhuzamosan a szövegek ezzel nyilvános színre is viszik az önmagukkal folytatott párbeszédet, azt sugallva, hogy az általuk kimunkált (nyelvi) álláspont mintegy közzé van téve, megvitatható, reflektálható, elvileg tehát párbeszédre kész.

Ugyanakkor a verseket szabdaló regiszterváltások, a „költői” és a „használati” nyelv egymásra vonatkoztatása, a műfaji kódok keverése, hangzóság és írásosság konfliktusa együttesen nehezíti meg a befogadói dialógusba lépéshez szükséges egyértelmű álláspont kiolvasását Petri szövegeiből. Ha ehhez hozzávesszük ama „anyaghiba” számtalan formában felbukkanó, a versnyelvet zörejként megzavaró állandó jelenlétét, akkor elmondható, hogy Petri verseiben a *zaj* az esztétikai információ kitüntetetten fontos része, s mint ilyen, éppenséggel a dialógus problematizálásában érdekelt.

Emlékezetpolitika

Látható, hogy Petri verseiben szólások sokasága kísérli meg magához ragadni a szót, melyek mindegyike a maga kulturális akusztikájával bővíti a költemények hangzását.

Az „emlékező én” szólama a jelen lehangoló tapasztalatát sok esetben a múlthoz fűződő viszony tisztázásának kísérletein át értelmezi, a személyes identitást egy átláthatóan egybefüggő múlt megképezhetőségétől reméli.

Az emlékezés ideológiája gyakorta válik a versek strukturális és tematikus elemévé, minek következtében a múlt tisztázása nem csupán az identitás megszerzhetőségének lehetőségfeltételeként, hanem ezzel szoros összefüggésben mint etikai szükségszerűség is a költemények részévé válik.

Petri lírája az emlékezés fenntartását a Kádár-rendszer programjaként felkínált, és az ország többsége által elfogadott amnéziával szembeni személyes, morális és egyben ideológiai feladatként jelöli ki, melynek érvényességét a rendszerváltás utáni pályaszakasz versei sem vonják vissza.

Költészetének tanúsága szerint az örökletes hagyományozódás megszakadása, az emlékezet manipulatív irányítottsága a jelent mint veszteséget, hiányállapotot hozza létre, amely legjobb esetben is csak a pillanatnyiség, a töredezettség vagy az abszurd időnkivüliség már elemzett tapasztalatában ölthet testet. Hiszen, mint láttuk, a versek megszólalását a jelenlét retorikája által teremtett aktuális most-ban kijelölő költői eljárások – az aposztrófák halmozása, a dialogicitás formaelvvel emelése – a költemények tematikai szintjén sem közvetítik bármiféle közösségteremtő konszenzus lehetőségét a jelen értelmes megszilárdíthatóságát illetően.

Az érvényes, mert átélhető és értelmezhető jelen hiánya az *Édeség* című versben egyértelműen az emlékezetvesztett múlt következményeként jelentkezik: „Jelen nincs / Majszolgom a kandírozott múltat

/ Hagyom a szirupidót / Cukorra dermedni”. A „kandírozott múlt” képében talán nem egyszerűen a hivatalos emlékezet kellemes, édesen andalító íze, hanem megdolgozottsága, mesterséges, hamis mivolta is a metafora jelentéstartományához kapcsolható.

Hasonlóképpen törli el a jelent a *Zátony* formai szempontból is hangsúlyos pozícióba illesztett sora, az „Ez nem ideje semminek.”, és talán nem túl önkényes értelmezéssel a *Felirat* zárata – „Jelen van – jelt nem ad.” – szintén nem csak a versben említett személyes viszonyok (barátság, szerelem, szeretet) kiüresedésével hozható összefüggésbe, hanem a jelen(idő) létező, ám jelhiányos állapotában értelmezhetetlenné, üressé váló, azaz önmegszüntető időbeliségének rögzítésével is. Talán az sem lényegtelen e tekintetben, hogy a sor Hölderlin *Mnémoszünéjének* indítását, a „csak jel vagyunk, s mögötte semmi”-t visszhangozza.

A sírfeliratként is felfogható verscím ebben az esetben az Idő megszüntét gyászolja, ami ezek szerint már csak a sírkövön olvasható jel, a jel testén, a jel által reprezentálódó nyelvi forma, az emlékezet emlékezete. (Ez a „sírkő” számomra egyúttal a kizökkent idő abszurdítását érzékeltető *Örökhétfő* utolsó, temetői képét is megidézi.)

A nem létezőnek nyilvánított, pillanatokra töredezett jelen nyilvánvalóan nem hordozhat magában célképzetes jövőidőt sem, és Petri verseiben, mint láttuk, a jövő szinte minden esetben valóban a halál megidézésével kerül összefüggésbe.

Vagy, mint a *Viturbius Acer fennmaradt verse* esetében, melynek sorai szerint „A levegőegbe süti farkát / mind, aki a jövőt akarta...”, az autoerotikus élvezet természetlen pótcselekvésének testi képében jelentkezik. Igaz, ez a sor a *Jövő* már idézett passzusával („...elélvezek, / ha megfeszül a kötél csigolyámon”) összeolvasva szintén a halál, mint végső vágyteljesülés értelmezői terébe áramolva módosíthatja jelentését.

Az önfelszámoló jelent és értelmezhetetlen jövőt rögzítő költemények időbeliségének alapja ezért a szertefoszló, megragadhatatlan jelen mögött felsejlő múlt lehetne, amely az eredet megtalálásának esélyét magában hordva a „van” és a „lesz” megteremtésének lehetőségét hordozza magában.

A *Valahol megvan* sorai ennek az eredetnek, a mértékül tekinthető kiindulási pontnak a betájolhatóságát mindazonáltal meglehetősen rezignációval fogalmazzák meg: „Vissza / abba az őszbe. / Melyik

őszbe? Hiába / kérdezed. Nem tudom, / de vissza kell menni az / egyik őszbe”. A reménytelenség érzetét csak fokozza, hogy az elmúlás képzetével Petri költészetében is kikerülhetetlenül megterhelt „ősz” toposza (*Ősz; Elégia*; stb.) a *Sándorhoz* című versben ráadásul olyan évszak, „melynek nem is volt nyara”, vagyis maga az időtlenségbe dermedt haldoklás, melynek épp időnkívülisége mond ellent az emlékezés időbeliséget feltételező aktusának.

A *Naptár* szintén az eredet, az idő és a pusztulás egymáshoz rendelésével fogalmazza meg múlt és jelen kapcsolatát: „a sok hó majd elolvad, / ebből csak árvíz lehet, / sodródó tetemetek / látnak, felpuffedt hasú / őzet, disznót, egeret — — — / ez a bosszú. Büntetés / valami egész másért. / / Tavaszodik.” A hó alól előbukkanó dögtetemek a múlt jelenvalóvá válásának folyamatában a tavaszodás, a megújulás, az „új élet” képét a rothadás fokozatos eluralkodásával azonosítják, valami eredeti bűn undorító, ám elkerülhetetlen következményeképp értelmezve az idő mozgását. Ami végső soron ismét csak a halottá lett idő képzetét hordozza, hiszen a jelen a szennyező múlt felszínre kerülésével, annak bűzös megmutatkozásával válik egyenértékűvé.

Még egy idézet a múltbéli kapaszkodókat illető tanácstalansággal kapcsolatban, a Lukács György halálára írott, *Gyász 1971 — — —* című költeményből: „Asztalok cserélődnek. / Kihátrálunk hol-ilyen-hol-olyan / Asztalok / Lábai közül. / Keresünk szabad asztalt / Mint ezt, amin most írunk. / Kitezzük a Professzor úr fényképét / Erre az asztalra. / És nézzük. Hogy mit néz?”

A vers resignált számvetése szerint a távolodó múlt emléke csupán annak tárgyi rekvizitumai által rögzül, az említett fénykép mellett egy „(állítólag párizsi) / Utcából kiszaggatott utcakő” őriz valami nyomot, sűríti magába az emlékezet maradványait. Természetszerűleg mindkét tárgy hallgatag, úgyhogy a múlthoz való kapcsolódásuk az időviszonyok közti átjárhatóságnak nem organikus közvetítője, hanem csupán olyan néma jele, ami a maga titokzatosságában értelmezésre, feltárulkozásra vár. A dolgok intenzív jelenléte már szóba került a versek listázási gyakorlatával összefüggésben, a néma tárgyak ezúttal is az én helyét kimetszve határozzák meg a szemlélődés helyét és irányultságait, csendjükkel egyszersmind le is zárva az értelmezés lehetőségeit.

A vers befejezése pedig különösen izgalmas, hiszen az interszjektív jelentésképzés vágya, a tekintetek egymásba fonódásának Petri

műveiben oly gyakori motívuma ezúttal egyértelműen az ideológiai bizonytalanság, a társadalmi múlt közvetíthetlenségének lenyomata.

A fénykép halott, időtlenné dermedt pillantásának kutatása hiábavalóan keres választ a „mit néz” kérdésre, a holt tekintet mint örökre homályban maradó, idegen szöveg zárja el a múlthoz való hozzáférés esélyét. A vers az emlékek lezárulásának emlékműve, a tényközlésre szorítkozó, mellérendeléseket sorjáztató kijelentő mondatok tárgyyszerű és szaggatott jelenidejűsége retorikailag is a „most”-ból való kiszakadás lehetetlenségét jelzi.

Mindkét példa arra utal, hogy a múlt koordináta-rendszere ezek szerint éppen úgy bemérhetetlen, mint a jelen — nyilván ebből fakadóan — értelmezhetetlen „most”-ja, úgyhogy a „nem vagyok sehol” rengetegszer idézett beismerése egyúttal a szubjektum múltra is kiterjedő nyilvánvaló otthontalanságát, az idő egészének elillanását jelzi.

A felejtés kulturális gyakorlata elleni költői program mintha Ady *Budapest éjszakája szól* című versének sorait — „Bizáncban is nőtt feledés moha, / De így feledni nem tudtak soha.” — gondolva tovább azt a kérdést vetné fel, lehetséges-e még a visszatalálás a saját időhöz, múlthoz, a kollektívumhoz és az énhez?

Minthogy Petrinél a privát mindig tágabb társadalmi-történeti kontextusokban jelenik meg, a társadalmi beágyazódás kötelmei pedig a magánszféra felől nyerik el jelentésüket, nem meglepő, hogy a versek emlékezeti tereiben a múlt rekonstruálására tett kísérletek egyaránt értelmezni próbálják a személyes és a történelmi idő hiányos és porózus szerkezetét.

A múlt jelenhez történő kapcsolásának megannyi makacs kísérlete válik bizonytalaná a személyes múlt eseményeit rendezni kívánó költeményekben.

A „Mikor írhattam ezt a levelet?” és a „Ki voltál? Ki lehettél?” kérdései köré szerveződő *Papír, papír, zizegés* című vers egy elmesélhetetlen, mert a felejtés során szereplő nélkülivé vált történet eltűnését rögzíti, ahogy a már elemzett *Az ilyen fontos beszélgetések* is a felejtés tárgyiasítása. Az *Ami azóta történt* visszatekintése ugyan számos eseményről, viszonyok és kapcsolódások bonyolult módosulásáról tudósít, ám ezek leltárszerű megidézése nem rendeződik logikus rendbe, a dolgok a maguk szingularitásukban pusztán megtörténtségükről, nem pedig történetképző okozatiságukról árulkodnak. Ezért fut ki a vers a halál semmijébe, és ezért fontos a vers kezdetén a beszélő rögzítetlen

helyzetének önjellemzése: „Én visszamentem ahová, újra elmentem onnan is”, hiszen ez a lokalizálhatatlan jelen(nem)lét pontosan az elbeszélhetetlen múlt következményeképp szertefoszló jelen bizonytalanságát fogalmazza meg.

A *65 karácsonya* hasonlóképpen átláthatatlan eseményszövevénye is csupán a halál referenciális pontjához képest tudja bemérni magát, a vers visszatekintőleges szerkezetében leginkább a különböző szereplők elhalálzásai nyújtanak némi támpontot az időbeliség jelezésére: „jóllaktam / a nagyanyám (még élt) eltette befőttem”, „ elbeszélgettem a nagynéném férjével (...) / aki ekkor a fentiekből kitetszően még szintén élt”, „Nagyapám, csakhogy ő akkor már mintegy / félve nem élt”, olvashatjuk az idő bemérésének lehetséges alternatíváit a versben. Amely maga is – mint a többi Sára-vers – a halál emlékezetéből nő ki, és az előző szöveghez hasonlóan szintén a bizonytalanság terében jelöli ki a beszélő helyzetét: „Sára halála után haza éppen nem költöztem, / ámbátor, hogy hol a NÁTHÁSBAN – mint mondani szokás, / már ahol – *laktam*, ez jószerivel eldönthetetlen.”

Egy meglehetősen tétova időbeli utalás – „az ateista állam / akkortájt kezdte hülyének tettetni magát” – a társadalmiság ideológiai rendjében is megpróbálja elhelyezni az eseményeket, a költemény emlékerét meghatározó halál-képzettel a Jézus születéséről szóló televíziós híradás mediálisan közvetített, hazug transzcendenciáját állítva szembe.

A József Attila-áthallásokat sejtető verszárlat így szükségszerűen torkollik valamiféle céljavesztett reménytelenségbe, ahol a Duna vizén – dinnyehéj helyett – úszó „bölcös öreg jégtáblák” az idő fenyegetésének és uralhatatlan, pusztító hatalmának jeleként roppantják szét az emlékezés lehetőségét. A „sötét folyam” és a hidak lábánál torlódó jégtáblák képe megjelenik a *Történet*-ben is, ami a vers egy másik szöveghelyével – „már itt van itt van itt van itt / az idő a tohonya gyilkos” – összeolvasva kapja meg fenyegető jelentését, s ad magyarázatot a „De ha mindez nem megbeszélhető?” fájdalmas kérdésére, ami egyúttal persze a vers címeént is szereplő *történet* megképezhetőségét is visszavonja.

A *Részlet* már címében is jelzett emlékezethiányos visszatekintése a személyes és a politikai kontextusok frivol egymásba fonásán keresztül vet számot a múlt közölhetetlen történetével, amely ezúttal az időrétegek egymásra pakolásán keresztül mintha a történetmesélés

narratológiai feltételének látszólag eleget is tenne: „Később ő szavazott a kizárásom mellett”, „Igenám, de: / minden későbbnél / van még később”, illetve: „Most / a későnél később: a vita nem újult ki.”, vagy „Az eddigi tapasztalat szerint / találkozási ciklusidőnk: 25 év.” – olvashatjuk a vers időbeliségének ívét kijelölő megjegyzéseket.

Ugyanakkor a költemény az elbeszélte történetet mégis bizonytalanná oldja: „Azok a szép (feszült!) / napok az ifjúsági mozgalomban. // Nem emlékszem már igazán jól, / órá is csak homályosan”, és: „Felejttem. / Mintha zuhanna.” – úgyhogy ebben az esetben alighanem a történet kezdeteként, az emlékezet origójaként megjelölt politikai dimenzió, az ifjúsági mozgalom, a korszak átpolitikált, a magánéletet is kisajátító abszurditása teszi lehetetlenné az onnan sarjadó narratívumok megnyugtatóan okozatelvű értelmezését.

A történet látszólag átlátható időrendhez igazított eseményei épp ezért – a személyes történet politikai befolyásoltságának okán – nem léphetnek át az emlékezés értelemtulajdonító beszédébe, a kezdet abszurditása töredékessé, alogikussá, egybeláthatatlanná teszi a múltat, nem biztosítja a jelenségek közötti átkötések narrációs lehetőségét.

Ahogy a vers fogalmaz: „E siralomvölgyben nincsenek vágóképek.” Ez a megjegyzés egyébként ismét a fotografikus pillanatszerűség technikáját idézi meg, az összefüggő történetek helyett egymás mellé rakott fényképek sorozatából összeálló költői technika jellegzetesen petris vonását.

A *Karácsony 1956* – ami egyúttal a *65 karácsonya* időbeli előzményeként és párverseként is olvasható – történelem, személyes sors és a szenteste metafizikumának roncsolt, abszurd keretezése, amelyben, mint egy dadaista montázsban kerül egymás mellé az óvóhely emléke, az akasztások, a disszidálni próbáló nagynéni későbbi gerincrákja és Budapest ostroma, középpontjában a használhatatlan karácsonyi ajándék ürességével, az ünnep lehetőségének eltörlődését jelző hiánymetaforával. (Ironikus, hogy a kapott, ám hasznavehetetlennek bizonyuló ajándék a versben egy Capitaly, azaz a céltudatos éntechnikák, a személyes és gazdasági gyarapodás praxisába bevezető *társasjáték* volt.)

Az egyéni és a kollektív múlt darabjainak együttes szétmorzsolódása a jelen tapasztalati terét bizonytalanítja el, és a közösségek atomizálódáshoz, széthulláshoz, a párbeszéd, mint társadalmi kohéziós erő ellehetetlenüléséhez vezet.

Alighanem az ebből fakadó csend megtörésére irányul Petri költészetének hangsúlyozottan dialogikus, élőbeszédszerű retorikája, még ha a versek tanúsága szerint ez az erőfeszítés legtöbbször – „fáradtságba, undorba / bugyolálódik a jóakarát” – eredménytelennek is bizonyul.

A költemények tárgyává emelt emlékezés, amely maga is közvetítés, a kommunikáció egyik formája, így egymást feltételező és magyarázó viszonyba kerül a költemények retorikai megalkotottságának beszédszerűségével.

Petri lírájának az a következetesen végiggondolt esztétikai és egyzersmind etikai programja, mely szerint a jelen csupán a maga elbeszélhetőségében létezővé tett múlt feltételeként válhat valóságossá, legpregnansabban persze a politikumot tárggyá emelő – és poétikai szempontból legtöbbet vitatott – verseiből olvasható ki. Ezek a versek egyértelműsítik azt az amúgy is nyilvánvaló tényt, hogy Petri lírájában az egységes világmagyarázatokból történő kiábrándulás nem csupán elvontabb ismeretelméleti, filozófiai okokkal magyarázható, hanem a történelmi folytonosság megszakadásának jóval konkrétabb élményéből eredeztethető.

Az *Egy fényképre, amelyen kezet ráznak* című verstől eltekintve, amely a magyar demokrácia halálának pillanatát az MKP és a Magyar Szociáldemokrata Párt 1948-as egyesülésében jelöli ki, Petri lírájában az 1956-os forradalom – ez lenne az a bizonyos ősz, ahova „vissza kell menni”? – és Nagy Imre alakja tűnik a történelmi emlékezet origójának.

Ami egyébként teljesen logikus, hiszen a Kádár rendszer a maga legitimitását 56 ellenforradalommal nyilvánításának ideológiai doktrínájában alapozta meg, egyúttal pedig a felejtés terébe száműzte az eseményekkel kapcsolatos emlékeket, egy olyan paktumot kínálva az országnak, amely a felejtésért és a hallgatásért a „legvidámabb barakk” viszonylagos szabadságát ígérte cserébe.

Petri lírája ezt a rendszer- és diskurzusalapító megállapodást mondja fel a múlt összefüggéseinek újraszövése magának vindikált jogával, ami értelemszerűen a jelen kritikai megkérdőjelezéséhez is vezet.

És mivel – természetéből fakadóan – a múlt birtoklása mellett minden uralom a jövő formálására, önnön megörökítésére is igényt tart, Petri politikai versei az Időbe történő sebészi beavatkozás gesz-

tusai, a megdermedt Idő – hatalmi szóval rögzített – szerkezetének felrobbantási kísérletei.

Barthes jól ismert formulája, mely szerint helyéről kimozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani, Petri esetében nem csupán esztétikai, hanem a költői aktivitás nagyon is gyakorlati értelmében válik igazzá.

Az emlékezés szuverenitása olyan ellenállásként érvényesül, melynek során a versek múltra szegezett tekintete érvényteleníti az emlékezet uralmi formáját, és egy eltérő értékvilágot szegez szembe vele. Etika és esztétika – jóllehet nem kifejezetten abban az értelemben, ahogy Wittgenstein a *Tractatusban*¹⁰¹ elgondolja – Petri költészetében jól láthatóan esik egybe.

Ezek a versek olyan emlékezet- és identitáspolitikai álláspont esztétikai reprezentációi, amelyek költészetének egyéb rétegeitől elkülöníthetetlenül szövődnek lírai univerzumába.

Ahogy az életműben az úgynevezett „szerelmi költészet” halmaza sem különíthető el egykönnyen, mivel e „költemények szerveződésében semmilyen lényeges különbség nem fedezhető fel más (tárgyú) költemények szerveződéséhez képest”¹⁰², úgy érzésem szerint „politikai” szövegeinek megalkotottsága esetében is hasonló a helyzet.

Ezek ugyanis értelmezik, magyarázzák, hangsúlyozzák, vagy éppen ellenpontozva egészítik ki az életmű összhangzattanába íródo lényeges tartalmi és stílári regisztereket, modalitásokat, hangsúlyokat, amiképpen maguk is Petri költői világának ugyanezen sajátosságait építik megszólalásukba.

A politikai költészet némiképp pejoratív akusztikájú fogalma ezen túlmenően is számos elméleti jellegű kérdést vet fel, amelyek egy része Petri ilyen tárgyú verseit illetően is rendre kritikai megfogalmazást nyer. (Elég talán emlékeztetni Károlyi Csaba néhány évvel ezelőtti kissé talán elsietett megjegyzéseire.¹⁰³)

E terminus többek közt azokkal a kérdésekkel szembesíthet ugyanis, hogy lehetséges-e olyan esztétikai formát találni egy adott politikai eseményre, amely képes azt kiemelni időhöz és helyhez kötöttségéből, továbbá mennyiben szükséges, szükséges-e egyáltalán ideológiailag,

¹⁰¹ Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 87.

¹⁰² Szigeti Csaba: De dignitate amoris, ib. 565.

¹⁰³ Károlyi Csaba: A Petri-mítosz vége, ÉS, 2008/1.

netán etikailag azonosulni a versben foglalt nézetekkel a költemény esztétikai élvezetéhez? (Attól, hogy mondjuk valaki például nem feltétlen híve az akasztásnak, avagy a lincselésnek, gond nélkül élvezheti-műalkotásként Petőfi *Akasszátok föl a királyokat!*-ját? Megrögzött pacifistaként okozhat-e esztétikai élményt a *Csatadal* olvasása?)

A politika iránti megvetés értelemszerűen devalválja vajon a művészi hierarchiában az efféle tárgyú költeményeket? Egyáltalán, a tárgyválasztás specifikumán túlmenően van-e, kellene-e hogy sajátos esztétikai megformáltság jellemezze a politikai verseket, egyértelműen kijelölhető-e helyük például a dalköltészet, a publicisztika vagy a propagandisztikus mozgósító szövegek valamely kopár határvidékén?

Petri verseiben a politikum egyébként is a költemények legmélyebb rétegeiben – vagyis nem csak „politikai” verseiben – van jelen, művészetének egyik legszembeötlőbb sajátossága talán éppen az, amit Althusser az alkotótevékenység lényegét elkerülhetetlenül meghatározó *ideológiai potenciálnak* nevez.

Vagyis hogy „amit (a művészet) láttat, illetőleg ezáltal a »látás«, az »érzékelés« formájában a befogadó számára nyújt, (...) az nem más, mint az ideológia, amelyből született, amelyben megmerítkezik, amelyről művészetként leválik és amelyre ugyanakkor utal”¹⁰⁴

A művészi forma Althusser szerint egy belső distancia segítségével természetesen érzékelteti azt az ideológiát, amelybe be van ágyazva, és az esztétikum kritikai funkciójából következőleg olyan tudást nyújt róla, ami eszköz lehet a társadalmi viszonyok ideológiai kötelemeinek emancipálására.

Petri versei pedig, úgy tűnik, e tekintetben korántsem ártatlanok, mintha ugyanis tudással bírnának létmódjuk egyszerre esztétikai és ideológiai természetéről, és mintha egyik feladatuknak éppen ennek – azaz kikerülhetetlen ideológiai beágyazottságuk viszonyrendszerének – közvetítését tekintenék. Politikai verseiben mindez azzal a szándékkal párosul, hogy a láthatóvá tett ideológiáról szóló kritikával maga is egyfajta ideológiai hatást hozzon létre, ami szubverzív módon illeszkedhetne be a saját feltételeit is meghatározó, ideologikumot konstituáló rendbe.

Politikai tárgyú szövegei olyan lényeges pontokon kapcsolódnak az életmű motivikus hálózatába, mint az idegenség, az időbeliség kér-

¹⁰⁴ Louis Althusser: A Letter on Art in: Lenin, and Philosophy and Other Essays, NY, Monthly Review Press, 1971, 223.

dései, a látás ismeretelméleti problémája, ezen keresztül a szem-motívum kiemelt szerepeltetése, a „hiány” változatos versekbe emelése, vagy a töredezettség, az „anyaghiba” formaelvű változtatása.

Nehezen védhető tehát szerintem az a meglehetősen esztétikai finnyásságra valló megkülönböztetés, hogy Petri politikai és nem-politikai (már ez a distinkció is igencsak billeg) versei közt a tárgyválasztás, a tematika különbsége egyúttal evidens esztétikai értékkülönbséget is jelentene, hogy politikai lírája silányabb, és kevésbé maradandó minőséget képviselne, mint egyéb költeményei.

Rossz politikai versei nem azért rosszak, mert politikáról beszélnek, hanem mert az emotív és referenciális funkció dominanciája miatt nyelvi-esztétikai szempontból esetleg kevésbé kidolgozottak, ahogyan persze legmaradandóbb költeményei sem tárgyválasztásuk miatt maradnak emlékeztetők. Számos direktben ideológiai töltetű költeménye tűnik számomra egyre időtállóbbnak, mint néhány könnyed kézzel poentírozott, nem politikai ihletettséggű műve.

A múlt és a jelen politikai történései ráadásul – ami ugyebár ismét csak a Petri-verseket általában jellemző megoldás – ezekben a versekben is a személyes érintettség képzetét keltve jelennek meg, és nem csak abban az értelemben, hogy – amint például a nemrég érintett költemények esetében – a privát múlt értelmezését ellehetetlenítő abszurd erőként roncsolják szét a versek emlékezeti terit, hanem mert a megszólítások, a párbeszédesség testközeli szituálásán, vagy a hatalom groteszk deheroizálásán, karneváli optikába helyezésén keresztül egy *újraformálható viszony* nyitottságában mutatkoznak meg.

A politika karnevalizálása valósul meg például a „Rákosi Mátyás selymes hajfűrtjei, / a rózsás kis tappanca, / első botladozásai...” soraiban az *Ellágyulás* című vers elején, ahol az ötvenes évekre vonatkozó, a Kádár-éra nyelvét meghatározó hivatalos politikai understatement felnagyításán keresztül elért groteszk hatás a hivatalos és a valóságos történelem közötti tragikus eltérésre hívja fel a figyelmet. (Az emlékezeti formák hasonlóan groteszk ütköztetését aknázza ki Esterházy nagyjából ugyanebben az időben íródó *Kis Magyar Pornográfiájának (anekdot)* című fejezete, ahol az eredetileg Mátyás királyról szóló történetek főszereplője szintén Rákosi Mátyás és kora lesz.)

Rabelaist idézően groteszk, ám a felduzzasztott képi megjelenítéssel egyenes arányban minimalizált értékvilágot közvetítő megoldás jelenik meg a híres Brezsnjev-vers utolsó soraiban is – „Nem veszi

elő többé / a húgyfoltos sliccből a Nagy Októberit.” –, ami nem egyszerűen relativizálja, hanem a legmélyebb megvetés gesztusával teszi nevéssé a pártfőtitkár figuráján keresztül a hivatalos ideológiai mezők sérthetetlenek tekintendő bornírt eszmeiségét.

A múlt egyszerre személyeskedő és pimasz szemlélete jelenik meg az Állítólag politikai groteszkjében, ami stílus- és értékregiszterek szellemes egymásra vetítésével egy alternatív múlt frivolitását szegezi szembe a hivatalos történelmi emlékezet értékvilágával, eszmeiségével, illetőleg általában a történelmi elbeszélések objektivitást sugalmazó retorikájával. Tragédia és ironia, patetikus humanitásgörcs és sztálini bolsevizmus, történelmi thriller és anekdotikus feloldozás elegye már a vers első soraiban gúnyosan zilálja szét a korszakra vonatkozó hivatalos történelmi emlékezet elfojtásokkal és elhallgatásokkal terhelt szerkezetét: „Buharin a kivégző helyiség / felé haladtában elérzékenyült a halandóságán, / szerette volna megsimogatni / az emberek fejét. De egy sem volt kéznél.”

Az egzisztencialista paródia aztán egy, némiképp meghökkentő intertextust épít magába és a Munkágyászinduló egyik sorát idézve („Mert mindenki meghal, aki igazán szeret”) az ezt fordító Balázs Béla felé kanyarodik („te barom, te lila állat”), hogy végül a szeretet parancsának engedelmessé Buharin odakínálhassa „a féligszítt Bjelomor Kanált / az egyik pribéknek”.

A vers ezzel azonban nem ér véget, hiszen egy utolsó (mert több is van) lábjegyzetben Buharin gesztusát József Attila *Ars Poetica*-jának ismert zárlatával egészíti ki: „vö: »Én mondom: Még nem nagy az ember. / De képzeli, hát szertelen.« [J.A.]”

Az eltérő regiszterek kavalkádja ezzel végképp destabilizálja a vers emlékezeti terének egységes szemléletét: költészet és pártideológia, magasztosság és kisszerűség, a sztálini tisztogatások rettenete és a humanista tradíció (paródiája), köznyelv, pártzsargon és költői nyelv keverése, líraforma és a lábjegyzetelés filológusi pontosságú kettőse egy homogén kulturális-ideológiai tér (jelen esetben a Kádár-kor) centralizált emlékezetpolitikájának elegánsan pimasz szétrobbantásáról – szétrobbanthatóságáról – tanúskodik.

A *kis októberi forradalom 24. évfordulójára* sem csak a Nagy Októberi Szocialista Forradalomra ironikusan utaló címmel vizsgálósítja el a hivatalos történelemszemlélet egyeneműségét, hanem – a megtorlások szikáran tárgyilagos leltározása mellett – egy irodalmi,

kultúratörténeti irányból is támadást intéz a Kádár-kor elhallgatásra épülő emlékezetpolitikája ellen. Mikor az „Azután eljött János pap országa” sorban Kádár rendszerére a *János pap országa* című Arany-verssel (Arany talán legforradalmibb versével) utal, akkor az idézettel újraértelmezi, korának szellemes allegóriájaként láttatja a XIX. századi költeményt, amelyben a társadalmi változások irányítói a földi javakért, az önfeledt dőzsölés lehetőségéért csupán a „keresztény tanítás” elfogadását, a gondolkodásról való lemondást, az alávetettség örömét kéri cserébe.

Arany költeménye egyébként maga is aktualizáló értelmezése egy, a XII. században előkerült (hamis) levélből gyökerezethető hosszú életű utópiának, mely szerint valahol a messzi Keleten egy virágzó keresztény birodalom működik, aminek felkutatása aztán évszázadokon keresztül remekül támasztotta alá az európai terjeszkedési, sőt hatalmpolitikai kísérleteket. Petri verse innen nézvést a Kádár-rendszer hamis alapvetésekre épülő realitásának történelmi előzményét János pap országának hasonlóképp történelmi valóságot teremtő fikciójában jelöli ki, egy kultúrtörténeti kontextus alternatív emlékezetének felelevenítésén keresztül kérdőjelezve meg a kádárkor hivatalos önélekezetét.

Miközben belakja a múltat, az emlékező „én” tulajdonképpen saját jelenét követeli, hogy újrendezze az „elgéppuskázott lehetőségek” (*Nagy Imréről*) eredményeképp széttroncsolt idő szerkezetét. A „mi lett volna mondható / arról az erkélyről” már soha meg nem válaszolható kérdésből egy meg nem valósuló történet, a történelemhiány története párolog elő, kijelölve annak a térnek a kereteit, melyet Petri költészete ennek megfelelően csupán a hiányalakzatok retorikájával, az önelűntető személyiség esetenként groteszk képeivel tud jellemezni, jelenléttel kitölteni és szétfeszíteni.

Jelenlét és jelentés

Petri költészetében az „én” leginkább a jelenlét egyidejű előállítására és visszavonására irányuló törekvéssel jellemezhető.

A jelenlét kérdése, kérdésessége ugyanakkor olyan fogalom, ami köré nem csupán a versekben formálódó személy megmutatkozásának esztétikai programja szerveződik, de ezzel szoros összefüggésben a versek megszólalását jellemző terminusként is hasznos lehet.

Megalkotásának egyik fontos eszköze – hiszen a jelenlét fizikai értelemben vett teret követel magának – a versek térkategóriákkal, geometriai leírásokkal zsúfolt motívumrendszere, és a konkrét helyszínek bőszes szerepeltetése a művekben, ami mintegy felparcellázza, a maga materialitásában rendez el a jelenlét feltételeként formálódó területek topográfiáját.

A versek által megjelenített terek viszont már nem a csupán kulturális jelentésekbe burkolózó, azokon át meghatározható személyt, hanem, amint láttuk, a fizikai valójában működő, érzéki viszonyulásain keresztül kommunikáló testet zárják körül.

Míg a szubjektum a jelentés, addig a test a jelenlét önreferenciájának tekinthető, ami a pusztta megmutatkozással, térbe helyeződéseinek tárgyasulásával jelzi és létesíti viszonyait a versek pillanatfelvétel-szerű, változékony szituációiban.

A jelenlétnek ez az anyagszerűsége, önmagára vonatkozása a „jelen van, jelt nem ad” (*Felirat*) tömör formulájában a jelentés visszavonásával, kiürítésével alakuló hallgatag, az értelmezői mezőn kívül eső jelenlét tömbszerűségét jelzi.

A kívülállás, az idegenség, a Tesz-vesz városból történő visszavonulás, a tükör társadalmiasító felületéből történő visszahúzóódás, vagy akár a groteszk önredukció képei, a „magamba csödülok” (*Elégia és értekezés*) jelentéskioltó gravitációja az „én” figuráját mind a jelentésségtől való következetes elhatárolódás állapotába próbálják helyezni, felruházni egy jelentés nélküli, magáért való jelenléttel. Vagy említ-

hetnénk ismét a Smiley-versek kapcsán már szóba került kém-státusz metaforáját, ami szintén a felszíni, csupán látható, mélység nélküli és önmagát sokszorozó (s e sokszorozódásban önmagát kitörő) létforma ambícióját közvetíti.

Ez a szándék újraértelmezheti a dolgok, tárgyak néma megmutatkozását a versekben, amelyek ebben az értelemben a hasonlóképp jelentésnélküli létezés kidolgozásán munkálkodó „én” tükröződései, meghosszabbításai, alakváltozatai lehetnek.

A tárgy Petri verseiben – emlékezzünk a listák enumeráció-szerű katalógusaira – mint jelenség, és nem mint allegória van jelen, a dolgok nem rejtenek mélységet, nem ígérnek a felszínük alatt rejtőző szimbolikus tartományok feltárását, s az „én” megmutatkozásaihoz hasonlóan nem utalnak önmagukon túlra, csupán saját elrendeződéseik foglyai.

Birtokba vehetőségük kitüntetett módja – és ez ismét az „én”-nel való metonimikus megfeleltethetőségük melletti érv – a látás, létezésüket szintén a „látva lenni” funkcionális határozza meg. Az „én” és a dolgok helyreállított, eredendő szikársága a költeményekben pusztta helyzeti és térbeli kapcsolódásaikon keresztül válik elsősorban hozzáférhetővé, fizikai és biológiai anyagiságuk hangsúlyosan szegül szembe a metaforák csábításával.

Ha a tárgyak és az én-pozíciók felszínét egyképp a lété sűrűsödött múlt zavaros áthatolhatatlansága teszi megközelíthetetlené, úgy az emlékezés intenzív igénye Petri verseiben pontosan ennek a felszíni ellenállásnak az áttörését célozná: a magyarázat, az értelemadás, az érvényes jelentéstulajdonítások – a versek ismeretelméleti széksziszem zátonyra futó – reményében.

Ugyancsak az elnémulás dologszerűségéhez kapcsolható a költemények egy jelentős részében a halál képzetkörét mozgósító poétikai stratégiák intenzivitása, amennyiben ez a pusztta anyaggá válás állapotán keresztül a világ emberi jelentések nélküli morajlásába történő beilleszkedés lehetőségét kínálja fel az „én” számára.

Talán innen magyarázható Petri számos költeményének látszólagos önmagába záródása, az értelmezési mezőkel szembeni diszkrét ellenállása is.

A költeményeknek arra a már érintett sajátosságára gondolok ezzel kapcsolatban, hogy gyakorta mintha ellenszegülnének a közös jelentéstermelés, a dialógusra való nyitottság értelmezői igényének, és a

versek időnként mintha pusztán önmaguk tömörszerű jelenlétét szándékoznának felmutatni.

E szövegek felületi ellenállása a mélységek feltárására irányuló értelmezői vágy erőfeszítéseivel szemben így a költeményekben formálódó, tárgyiasult jelenlétpozíciókat helyezi át az értelmezői térbe, ahol aztán a jelenlét és a jelentés szétválásának tudatosításával éppen e feszültség emelődhet az értelmezés homlokterébe.

Petri költészetében a hallgató, anyagszerű jelenlét előállítására tulajdonképpen annak a közös, a hermeneutikai mezőből történő kilépés vágyából fakadó stratégiának a következménye, amely a versbeli alany és az azt keretező műalkotás státuszát is egyképpen jellemzi.

A látszólag áttetsző értelmű, mintegy önmagukat értelmező, sok esetben csupán önmagukat állító verstárgyak mintha valami kemény fedőanyagot, védőréteget képeznének felszínükön – a „mészhej ingben / karsztosodom” (*A napon*) önjellemzése ugyanúgy érthető az önmagába záródó szubjektum, illetőleg a műalkotás megközelíthetlenséget sugalló jelenlétének érzékeltetésére –, amely időnként mintegy lepattintja magáról a befogadói értelmezések idegen jelentésszintjeit.

Amikor azonban ez az ellenállás válik értelmezendő jelentéssé, akkor ennek magyarázatához ismét csak a költeményekben formálódó fontosnak tűnő motívumok, poétikai megoldások – így többek közt pl. a dialogicitás kérdésköre, a versek anyagszerűségének, töredezettségének hangsúlyozása, az önreflexivitás vagy az ironia jelentéshaladó retorikája, a hiánypoétika különböző stratégiái – végiggondolásán keresztül vezethet út.

Vagyis a jelentésszűrés, az öneltüntetés vágya a versek esztétikai közegében óhatatlanul is jelentéshatások és effektusok termelésén keresztül, a jelentés felhőibe burkolva közvetítődik, a „jelt nem ad” önmagát állító csendje pusztán e jelenlét előállítására irányuló költői technikák beszédessége felől közelíthető meg.

A versek kristályszerű áttetszőségének és keménységének együttese a könnyed magától értetődés és a szemantikai áthatolhatatlanság, „sajátra” fordíthatatlanság kettősségét magyarázatra szoruló poétikai mozzanatként írja a szövegekbe.

A transzcendencia kiűzetik a költemények teréből, illetőleg a versekben formálódó énkoreográfiák gesztusai közül is, ami logikusan hívja elő a „Vagyok, mit érdekelne” józan, minimalizált öndiagnózisát.

Ez a pusztán rögzítésre szorító megállapítás nem csupán a létezésre vonatkozatható magyarázatoktól történő elhatárolódást, a személyiség szimbolikus jelentésszintjeinek hanyaveti elvetését fogalmazza meg, hanem a csonkolt József Attila-i allúzió keresztlátásból a költő-státusz visszavonását is végrehajtja, illetve magát a költészetet, mint a (költői) létezés tárgyát és célját szünteti meg. (Egy verseskötetben olvasható költői szöveg, amint épp visszavonja önnön művészeti kötődéseit, persze meglehetősen paradox, és éppenséggel a jelentésszűrés ellenében ható művelet.)

A tökéletesen lecsupaszított, a költői metafizikum beszédes régióiból is visszaléptetett, minden támaszték nélkül maradt „én” éppen ezért – a lehetséges magyarázatok érvénytelenítése és megsokszorozása miatt – bizonytalanodhat el aztán saját létezésének definiálhatóságában.

E bizonytalanság következményeképp hálózta be az imént említett szöveget a létige alakjátékainak a *Delphoi jós...*-hoz hasonló tanácstalan kavalkádja, a „nem vagyok”, „költő volnék”, „költő vagyok”, „lennék”, „a vers vagyok”, „ritkán vagyok” sőt „torkig vagyok” változatos sorozata, amivel a vers tulajdonképpen az „én” elhelyezhetőségének, szerepbe állíthatóságának lehetőségeit próbálja végig.

Ahogy az *ÉN* című (kezdetű?) versből az egyes szám első személyű létige eltüntetése eredményezi a jelentéstermelés megsokszorozását, itt a névszói rész kiradírozása nyomán keletkezett üres hely hívja elő a költő-státusz sokirányú problematizálhatóságát a szövegben: az „én” jelenlétvé tétele így mindkét esetben a hiány bázisán nyugszik.

A pusztán létezés bizonyosságát és a létezés mélységi dimenziójának kérdésessége közötti hasadás ezúttal is valamiféle felszíni jelenlét anyagszerűségére látszik utalni, a „füstölés, vedelés, szerelmeskedés, néha főzés” önjellemzése egy pusztán testi létezés „centrum” és „szervező közép” nélküli sarokpontjait jelöli ki.

Egyfelől adott tehát a versírás híján centrum nélküli, sőt léthiányos („Mikor nem írok verset: nem vagyok.”) én-szerephez kapcsolódó esetleges repertoár, amit mintha a mindezt átlátható szerkezetű középpontosító költő-lét rendezhetne értelmezhető formává. Ám ez az egyszerű oppozíció mégis tarthatatlanná válik, ugyanis a „de nekik is csak mint költő létezem” sor megszorítása több szempontból is meglehetősen összekuszálja a világosnak látszó ellentétet.

Egyrészt azt sugallja, hogy a költői létezés mások számára valamilyen könnyedén átlátható szerepjáték, hogy tehát lehetséges olyasféle

tudással rendelkezni róla, ami a versbeli beszélő számára valami miatt hozzáférhetetlennek tűnik. Egyszermind pedig a költő-lét kesernyés lefokozása („csak mint költő”) a nemrégiben még a „szervező közép” lehetőségével kecsegtető pozíciót részleges érvényűnek, végső soron elégtelennek minősíti.

Úgyhogy a „Hiába: / költő vagyok.” – a vers címének csonkolt idézetét némi rezignáltsággal kiegészítő – bejelentését ezek után már aligha lehet olyan lehetőségként értékelni, ami végre egyenlőséjlet tehetne lét és szerep közé, megoldást találna a pusztá „van” jelentésteli „lét”-té alakítására.

Ráadásul a vers középpontjában épp e költő-szerep jelentésének, megélésének bizonytalan tisztázhatósága áll, amelyen keresztül a mű valójában az autentikus létezés igazolhatóságára vonatkozó kételyeit rögzíti.

A vers egyetlen definíciója mindezzel kapcsolatban egy meglehetősen szokatlannak ható kijelentésben: „Költőnek lenni örökös rettenés.”, illetve ennek magyarázataképp a „Hátha ez az utolsó.” sorban fogalmazódik meg. Ez az összefoglaló jellegű meghatározás pedig, ahogyan már számos Petri-költemény esetében látható volt, ismét a pusztulás, a vég képzetét csempészi a szövegbe, a halál egyedüli bizonyosságát rajzolva a „költői én”, vagy akár a „költészet” körvonalázódó képébe.

A jelenlét tehát ezúttal is a halál jelentésében válhat értelmezhetővé, ilyenformán tehát kívül esik mindenféle nyelvi értelmezés illetékességén, egyszerűen megmutatkozik. A *Vagyok, mit érdekelne* kétségkívül rezignáltan összegzi a jelenlét és a jelentés kettősségéből fakadó feszültség feloldhatatlanságát, leltárszerűen építve magába mindközben az életmű poétikai és tartalmi szempontból egyaránt fontos motívumait is.

A versnek ezt az összegzőnek is tekinthető jellegét mutatja, hogy a füstölés, vedelés, szerelmeskedés, főzés felsorolásával, a rövid gasztronómiai betét és az alkotótevékenység párhuzamba állításával, a személyiség halál felőli bemérésével, vagy a politika említésével tulajdonképpen Petri lírai univerzumának tartalomjegyzéke jelenik meg a műben.

Emellett pedig a „hogyan vagyok költő?”, vagy a „mi a költő?” szorongató kérdése a versek látás-motívumával fedésbe hozható ismeretelméleti irányultságaihoz kapcsolódva a jelentés tudatközpontú, (ön)értelmezői dimenziói felé nyitja meg a szöveget, míg a létezés ér-

zéki, anyagszerű megmutatkozása a költeményben a testek és a dolgok fizikai viszonyrendjét, a pusztán fizikai jelenlét motívumhálóját idézi.

Petri költészetének számos eleme és poétikai stratégiája keresztezi egymást a személyes „jelennemlét” hiánypozíciójának központi kategóriájában. Azok a versformáló erők, amelyekről mindezidáig beszéltem, tulajdonképpen olyan egymást tükröző, egymásban tükröződő költői megoldások, melyek metszetében a heideggeri Dasein ironikus újraértésével magát eltüntető „én” lenyomata rajzolódik ki.

A tekintet-irányok egybekapcsolásának sóvár vágya és a dialógus kialakításának, a jelentés nyitva tartásának makacs igénye egyképpen a személyközi viszonyokban önmagát meghatározni próbáló személyiség kísérletének közös motívumsora a költeményekben. Ahogyan a Törvény, a nyelv, vagy éppen a lírai és filozófiai hagyomány is részint egymást feltételezve, részint a mindenkori Másik-ként jelenik meg, melyek párbeszédre kényszerítésén keresztül a versek az „én” vonatkozási pontjainak lehetséges kijelölését próbálják elvégezni. Az egymással feleselő tükörviszonyok (lacani) versjátékában a saját arc megpillantása a tét. A próbálkozás esélytelenségét ugyanakkor jelzik a versekben az átlátható térvizonyok összeomlásának képei, a jelentések rögzíthetlenségének ironikus technikái, a hiánypoétika költői stratégiái, a versek konokul ismétlődő reduktív eljárásai. Mindezek eredményeképp az idegenség és a halál által határolt „én” nyoma formálódik meg valamiféle visszavont és közvetíthetetlen bizonyossággá.

A jelenlét és a jelentés megmutatkozásának és eltüntetésének egymásba olvadó pólusai a körülöttük kavargó poétikai erővonalak olyan hangsúlyos rendezőelveként tagolják a versek esztétikai és gondolati terét, hogy az így keltett feszültség a világban való ittlétünkre vonatkozó provokatív kérdések egész sorát kódolja a költeményekbe.

Petri költészetének jelentősége így többek között abban is rejlik, hogy megvédhet a fizikai létezés érzéki élményének, vagy az élmény emlékezetének elvesztésétől, miközben a *szabadságra ítéltetett* „én” pusztá jelenvalóságának indokolhatatlan örömét súlyos etikai feladatként közvetíti.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
muut.blog.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borító Baglyas Erika *Történetek sehonnan 19* (2012, lambda print, ed. 1/5,
60×40 cm) című képének felhasználásával készült.

Nyomdai munkák: Tipo-Top Nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

A megjelenést támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap



Szabó Gábor
eddig megjelent könyvei:

*Hiány és jelenlét: Borges értelmezé-
sek.* Messzelátó Kiadó, 2000

*„...te, ez iszkol” – Esterházy Péter
Bevezetés a szépirodalomba című
műve nyomában.* Magvető Könyvki-
adó, 2005





műt könyvek