

## A radikális modernség konzervatív változata

### *Megjegyzések Petri György költészetéről*

Amikor Domokos Mátyás kérdéseire feelve Petri György a nyolcvanas évek elején megkísérelte a maga számára is fogalmilag megragadhatóvá tenni azt a költészetpoétikai, nyelvszemléleti és mentalitásbeli változást, amely a hatvanas évek végén nála és néhány vele hozzátétőleg egyidős költő műveiben végbement, és amelyet azóta sokan annál is alapvetőbbnek látnak, mint amilyenek a beszélgetés idején mutatkozott, lényegében meghatározta azokat a szempontokat, amelyek e változás megértésében és saját költészetének fogadtatásában azóta is döntő szerepet játszanak: „Az 1945–1948-tól a hatvanas évek derekáig eltartó időszakban kialakult egy olyan kompakt és egyre jobban kiüresedő poszt-József Attilá-s klasszicizmus, [...] amelyhez képest kétségkívül ennek »a fiatal írók« karámjának [...] mindegyik költője [...] jelezni akart egy cezúrát, jelezni akarta azt, hogy a maga részéről valamivel szakítani akar. [...] Ha nem is az egész generációra, de a generáció néhány tagjára [...] azt mondanám, hogy megjelent egyfajta empirista beállítottság a költők egy részénél, hogy a hagyományos költő-szerep fikcióját radikálisan felül kell vizsgálni, és – hogy is mondjam ezt? – van néhány alapkérdés, amit, úgy gondolom, hogy én, talán Várady Szabolcs, Tandori és még néhány költő feltett magának, és megpróbált rá új választ adni. Az egyik magára az úgynevezett lírai Énre, a költő-szerepre vonatkozik, s a kérdés úgy hangzik, hogy »Ki vagyok én a magam *tényleges* tapasztalataiban?« S erre azt kell felelnem, hogy nem látok vagyok, nem vátesz, nem próféta, nem Isten küldöttje, hanem a hatvanas években felnőtt, író foglalkozású budapesti lakos... A következő kérdés: kinek a nevében beszélek? Itt azt kellett és lehetett végiggondolni, hogy vajon jelentene-e még valamit a ködös univerzálialák, hogy: nép, nemzet, emberiség..., hogy nem kellene-e szerényebben, de konkrétan meghatározni, hogy mi az a lehetséges közösség, kiből áll, akiknek a problémáit megfogalmazom, és akikhez jó eséllyel úgy tudok szólni, hogy megértik, amit mondok. [...] A harmadik nagyon fontos kérdés a »hogyan beszélek?«, »mi módon beszélek?«, »hogyan lehetséges mondatot, egy egyszerű versmondatot alkotni?« – tehát az eszköznek, a nyelvnek a felülvizsgálata. A legfeltűnőbbben, a legjellegzetesebben talán Tandorinál, de még sokaknál a versbe benyomul magának a fogalmazásnak a problemati-

kussága. Tehát a nyelv többé nem a költő hagyományos lantja, amit megszál-  
lottan penget, hanem egy igen problematikus instrumentum, amelyet mű-  
ködés közben folyton felül kell vizsgálni, s ily módon témává lesz maga ez  
a felülvizsgálat is. Nem véletlenül neveztem mindezt empirista beállítot-  
tságnak. Úgy vélem, hogy ennek – mint minden stílus- és korszakváltásnak  
– van valami mélyebb és általánosabb szociológiai és történelmi alapja...<sup>1</sup>

Ehhez hasonló megfontolásokat a „korszakváltásban”<sup>2</sup> érintett több más  
költőtől és a változás természetét leírni igyekvő irodalomtörténésztől is  
idézhetnénk. Mégis talán Petri az, aki leginkább hangsúlyozta a megválto-  
zott nyelvi magatartás „empirista” jellegét. Az empirizmusnak ebben az  
esetben kevés köze van a fogalom filozófia- és tudománytörténeti jelentései-  
hez, inkább arra a nyelvkritikai attitűdre utal, amely nem csupán a centrális  
helyzetű költői és lírai én konfesszionális költészetmodellekből jól ismert  
egységes képzetét bontotta le, hanem ezzel összefüggésben a lét és a nemlét,  
a világszerű jelenlét és a semmi metafizikus oppozícióját folyamatosan újra-  
alkotó metaforika – József Attila költészetéből normatívan áthagyományo-  
zott – létszemléleti képleteit is.

Hasonló tartalmú metaforakritika a hatvanas években nem csupán a ma-  
gyar irodalomban fogalmazódott meg, hanem az avantgarde tradíciók olyan  
folytatóinál is, mint Allen Ginsberg, vagy a francia regény megújulásának  
legnagyobb alakja, Alain Robbe-Grillet műveiben, a konkrét költészet kezde-  
ményezéseiben, sőt az abszurd színház drámapoétikájában is. A Petri eseté-  
ben megnyilvánuló nyelvkritikai attitűd véleményem szerint mégis a német  
„új szubjektivitás”, vagy „új realizmus” megnyilvánulásaival mutat legin-  
kább rokonságot, amelyek a metaforizálásában a mitikus beszéd egy kitün-  
tetett formáját érték tetten, amelyet legalább annyira hangol a felejtés,<sup>3</sup> mint  
a megőrzés. E mostani tanulmány keretei nem engedik meg, hogy a korabeli  
metaforakritika és a mítoszkritika összefüggéseit megvizsgáljuk, ezúttal  
elég, ha Dieter Wellershoff *Wiederherstellung der Fremdheit* (Az idegenség  
helyreállítása) című, 1969-ben írott visszaemlékezését idézzük, amely  
ugyanúgy elhatárolódik a Benn, mint a Celan és Hilde Domin nevével fém-  
jelezhető költészeti modellektől: „Számomra a realizmus leginkább a meg-  
különböztetést szolgáló fogalom volt, amellyel el akartam határolódni a fő-  
ként Németországra olyannyira jellemző manierisztikus és groteszk iroda-  
lomtól, attól a stílusirányzattól, amely fantasztikus ötletekkel, parodisztikus  
retorikával és allegóriával dolgozik, és mindenütt a bizarr hatást keresi. Ez-  
zel distanciát alakítottam ki a metaforikus irodalommal szemben is, amely  
még mindig egyetemes létmodelleket és jelképeket teremt, akár az értelem  
eltávolításának segítségével is. A modern realizisztikus irodalom munkahipo-  
tézisét így fogalmaztam meg: »A lét egyetemes modelljét, és egyáltalán az  
emberről és a világról alkotott minden általános elképzelést fel kell váltania  
a konkrét, érzéki tapasztalatnak, a jelenvaló, mindennapi életnek a maga

korlátozottságában. [...] A realizmus számomra egyfajta ellenmozgás, szüntelenül megújuló kísérlet a rögzült fogalmak és a rend alakzatainak feloldására, hogy új, eddig kiátkozott tapasztalatok váljanak lehetővé. [...] Ehhez talán meglepő módon hozzá kell fűznünk, hogy a realizmus gyakran szubjektívizálást jelent. Általánossá vált, látszólagos objektivitássá szilárdult látásmódokkal szemben egy különös látásmód nyer teret, egy új álláspont jut érvényre, amely közelebbi, intimebb és speciálisabb, mint a megszokott.”<sup>4</sup>

Petri és Wellershoff szövegére egyaránt érvényes, hogy bennük az empirizmus, illetve a realizmus fogalma katakretikus értelemben a *megkülönböztetést*, az elhatárolódást szolgálja, és a *szakítás* igényét tudatosítja, a szakítását egy olyan korról, amelyet az idézetek szellemében joggal nyilváníthatnánk a metafizikus metaforizálás korának. A katakrezis hagyományos stilisztikai értelemben valami olyasmit nevez meg, amire nincsen szó szerinti kifejezés, tehát valami olyasminak készít helyet a nyelvben, amiről csak annyi tudható, hogy nem az, amivel helyettesítjük. Ezért a katakrezis a szavak, tágabb értelemben a nyelv önmagától való különbözőségének és jelentésbeli meghatározatlanságának legsajátabb alakzata. És Petri, valamint Wellershoff értelmezésében éppen a korszakváltás katakretikus elbeszélése az, ami a metafizikusan strukturált metaforát egy korszak jellegadó alakzatává, nyelvi mozgásává avatja. Petri nyilatkozatában mindenekelőtt az önmagát mással, a „mi”-vel helyettesítő „én” bizonyul metaforának, amely az egyes és az általános egyeztethetőségének, behelyettesíthetőségének metafizikus képletén alapul. A „József Attila-s klasszicizmusra” való utalás azonban ennél is tágabban értendő, egy olyan poétikai modell normájaként, amely a verset a metaforikus nyelvi mozgásokat indító én köré épített képek rendszereként fogta fel.<sup>5</sup> A „korszakváltás” elbeszélésnek retorikáját uraló katakretikus alakzat mindeközben lehetővé teszi, hogy a „régiek” és a „modernek” vitájában az a kor, amelytől a jelen elszakadni vágyik, egységesen jelenjék meg, míg a „fiatalok” között bizonyos különbségek válnak érzékelhetővé. Az a korszak, amelynek axiomatikus poétikai feltevései az elbeszélés értelmében elveszítették érvényességüket, a „váltásban” érdekeltek, a „szakadók” szempontjából a metafizikus metaforizálás korának bizonyul. És mivel az epoché metaforáját magát is a „szakasz” és a „szakadás” képzete alakítja, e tropikus szituációban mindenekelőtt azt érdemes megvizsgálnunk, milyen mozgásokat indít el a történeti elbeszélésben, ha e metafizikus metaforafogalmat az epochalitás képzetével közelítjük meg, másodsorban pedig azt, hogy a hatvanas évek költészetének összefüggésében mennyiben tartható fenn az a heideggeri állítás, hogy a metaforikusság csak a metafizikán belül létezik, illetve hogy milyen történetnek tesz részesévé az a metaforakritika, amely a hatvanas évek végén fellépő „fiatalok” közös törekvésének mondható.

A régi és az új közötti szakadás ezúttal is láthatóvá teszi azt a diszkrepanciát, amely a múlt zárt tere és a jelen nyitott horizontja között feszül. A „kor-

szakváltás” narratívájában érdekelt szemlélet számára ugyanolyan mértékben válik mind egységesebbé a szakadás által elrekesztett zárt tér, mint amilyen mértékben feltárul előtte saját tropikus szituációjának poliperspektivikussága. Így a szakadást, tehát önnön helyzetének tropikus jellegét, olyan térszerkezetté alakítja, amelyben a „régiek” múltja vonalakkal körülvett, elrekesztett korszakként húzódik meg a nyitott horizontú jelen háttérében. A korszakváltás térszerkezetének ez az elrendeződése nagymértékben felgyorsítja és elősegíti az „új” kanonizálódását, de nem alkalmas arra, hogy a történet retorikáját megértsük belőle. Hiszen nyilvánvalóan éppoly kevésbé létezik egységes metafizika, mint amilyen kevésbé *egy* metaforika. A szakadás vonala nem képez olyan határt, amely egy ellenfogalmakkal könnyen dinamizálható, kétosztatú térben helyezi el a történetben résztvevőket, az epoché nem szabályos körvonal, még ha a korszakváltás elbeszéléseihez tartozó retorikák ilyennek mutatják is, hanem kanyargós, bemélyedésekkel szabdalta.<sup>6</sup>

Érdekes jelenség, hogy a korszakváltás költői programnyilatkozatai kevésbé voltak elhatároló jellegűek, mint a nyolcvanas és kilencvenes évek irodalomtörténeti elbeszélései, amelyekben a késő modernségtől elváló nyelvszemléletek és kánonok az epochalitás formáját öltötték. Az idézett beszélgetés során például Petri György bizonyos mértékig viszonylagossá tette a „József Attilá-s klasszicizmus” elutasítását, amikor saját poétikájának példaképpen a költőelőd kései verseinek „realista” részleteire hivatkozott.<sup>7</sup> A későbbi irodalomtörténeti elbeszélések ezzel szemben előszeretettel éltek a történetek elbeszélésekor a „fordulat” és az „átlépés” metaforájával.<sup>8</sup> E metaforák, a valahonnan valahova irányuló mozdulat képzetével élve, két elkülöníthető irány, vagy egy teret kettéválasztó vonal implicit kijelölésével, a történelemszemlélet jellegzetesen metafizikus formáit alkalmazzák a változás értelmezésében. Ahhoz, hogy valamivel jobban megérthessük a poétikai változások és a „korszakváltás” történetét, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a történet retorikájának mozgásait, amelyek strukturálásában nemcsak „a történelem cselekvő szubjektumának” jut kitüntetett szerep, hanem a „történelemértelmezés cselekvő szubjektumának” is. Mindaz, amit Hans Blumenberg *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (Valóságok, amelyekben élünk) című munkájának lapjain a „történelem cselekvő szubjektumáról” mond, eredendően tropikus helyzetére tekintettel a „történelemértelmezés cselekvő szubjektumára” is igaz, hiszen a történelmi cselekvés mindenekelőtt interpretáció, amely a foglalás célját intézményesülésével és kanonizációjával éri el: „Azt, hogy ki a történelem cselekvő szubjektuma, nem felfedezik vagy bizonyítják; a történelem szubjektumát »kinevezik«. Hagyományunk valóságértelmezésének rendszerében van egy »hely« a történelem e szubjektuma számára, amelyre az üresedés (Vakanz) és az elfoglalás (Besetzung) vonatkozik. Az új foglalás (Umbesetzung) végrehajtása és igazolása retorikai aktus.”<sup>9</sup> E belátás a maga szerény módján nyilván e most íródó szövegre is érvényes,

ezért amennyire csak tudja, önmaga számára is láthatóvá kell tennie saját tropikus szituációját, amelyet talán még mindig erőteljesebben hat át a kaktarézis alakzata, mintsem gondolnánk.

Aki egy „korszakváltás” elbeszéléseinek retorikájával foglalkozik, olyan terepen találja magát, amelyet az epoché, azaz a szakadás és a szakítás, valamint a határ és az elhatárolódás metaforái alakítottak ki. Ebben az esetben azonban az elhatárolódás és a szakítás mindenekelőtt a metafizikus metaforizálás nyelvi mozgásaira vonatkozik, tehát a megértés mindenekelőtt azon múlik, hogy milyen vonalakkal és érintőkkel közelítjük meg a korszak költészetének és a „korszakváltás” elbeszéléseinek alakzatait, miközben a metafora metaforájaként megszólaló, szupplementáris természetű értelmezésnek, amennyire tőle telik, az általa használt alakzatok kialakításában mindinkább lehetővé kellene tennie, hogy a metafizikus metaforika visszavonásának mozgásai visszahathassanak rá.

Amikor Walter Höllerer 1965-ben kiadta *Theorie der modernen Lyrik* (A modern líra elmélete) című munkáját, amely oly nagy hatást gyakorolt a német „új realizmus” kialakulására, követendő példaként William Carlos Williams, Charles Olson és Tadeusz Rózewicz műveire hivatkozott, akik egyaránt kritikusan viszonyultak a metaforákból építkező vershez.<sup>10</sup> Bár Höllerer beismerte, nem tudja, hogy elvileg „létezhet-e metafora nélküli vers”, sőt legtöbb saját verse is „metaforákra támaszkodik”, programszerű nyilatkozatában mégis hitet tett a képek lebontása mellett, mert a kép csupán „kerülő út”, „díszítmény”, amely „elfedi, sőt meg is semmisíti a lírai költemény magját”.<sup>11</sup> A Höllereréhez hasonló érvek még radikálisabban jelentek meg Alain Robbe-Grillet regénypoétikájában, amelyre a német „új realizmus” szerzői is példaként tekintettek. Robbe-Grillet szerint a metafora az emberi viszonyok figurációjaként „antropomorfikus analógiákkal”<sup>12</sup> zárja el a szemlélet útját a világtól, „amely sem nem értelmes, sem nem abszurd, hanem egész egyszerűen: van”.<sup>13</sup> A „van” interpretációs kényszere a pusztán tér koncepciójának megfogalmazásához vezet: a világ „síkfelület, jelentés, lélek és értékek nélkül”.<sup>14</sup>

Höllerer metaforakritikájában nem nehéz felfedezni Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásának hatását, éppen ezért elgondolkodtató, miért nem terjesztette azt ki a nyelvre mint olyanra, a gondolkodás nyelvi struktúrájának szabályaira.<sup>15</sup> A kiterjesztésnek nyilván az szabott gátat, hogy a metaforicitás problémáját sem Höllerer, sem Robbe-Grillet nem nyelvelméleti, hanem – a metafora arisztotelészi meghatározásának alapján állva – stilisztikai kérdésként kezelte. Az arisztotelészi hagyomány szerint a metafora olyan átvitel vagy helyettesítés, amelyet a dolgok közötti analógiás viszony tesz lehetővé, lényege a jelentéses viszony és a megjelölt tárgytól való idegenségben ragadható meg: a metafora szükséges, sőt termékeny, de amennyiben öncélúvá válik, veszélyes tévedés, amely az

analógiás nyelvi kapcsolatok kerülő útján a megértés dinamikáját fokozva visszatér a tulajdonképpeni kijelentéshez. Veszélyessége éppen a visszatérés elmaradásában, vagyis a külső referencia elvesztésében, a nyelv „díszítő jellegének”, vagy mondjuk inkább így, önreferencialitásának elszabadulásában ragadható meg. A metafora kerülő útjával szemben megfogalmazott gyanú az arisztotelészi modellen belül az évszázadok során alig változott, jelentős eltérések csupán abban mutatkoznak, hogy a gyanú erkölcsi, ismeretelméleti vagy esztétikai mozzanatai mutatkoznak-e hangsúlyosabbnak.

Ugyanez a döntően ismeretelméleti hangoltságú gyanú hatja át Höllerer kritikáját, amely szerint a metafora „elfedi a lírai költemény magját”, ugyanakkor bizonytalan abban, hogy „létezhet-e metafora nélküli vers”, hiszen a hiánynak nincs közvetlen formája.

A nyelv figurativitásának másfajta elgondolására a modernség történetében kétségtelenül éppen Nietzsche, és legdominánsabban talán éppen az említett tanulmány tett javaslatot. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* legtöbbet idézett bekezdésében szintén előkerül a feldíszítés motívuma és az antropomorfikusság kritikája, de mivel ott a metafora az igazság nyelvi alakzataként lép elénk, nincs lehetőség a metaforikus beszéd és a szó szerinti kifejezés szembeállítására: „Mi tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poétikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tünnek föl egy-egy nép előtt.” Az eredetiben a feldíszítésről szóló szövegrészlet így hangzik: „kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden”.<sup>16</sup> Tatár Sándor fordítása a passzív szerkezet magyarra való átültetésekor (ez is Übertragung) a magyar nyelv szelleméből következően a felruházás metaforájával élt, ami – mint láttuk – megfelel annak a metaforaelméleti hagyománynak, amelyet Nietzsche, miközben felhasználja képkinálatát, önmaga ellen fordít. A nietzschei szöveg szerint nem az igazság öltözik metaforikus ruhába, hanem a metaforát ruházzák fel az igazság rangjával. Ilyen módon Nietzsche is és a metaforaelmélet arisztotelészi hagyománya is szembefordul önmagával, amikor a tétel metaforikus történeté alakul: „az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket vesztített pénzermék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok.” Ha egy pénzdarabról a „hosszú használat” során lekopik a kép, elveszíti minden értékét, és kivonják a forgalomból. Sőt a pénz kibocsátója, akinek gondoskodnia kell a pénzforgalom tisztaságáról, az ellenőrizhető áru-érték viszonyokról, meg sem várja, hogy láthatatlanná váljék a bevésés. Nietzsche azonban nem ezt akarja mondani, példája nem támasztja alá a tételt.

Nietzsche tétele lényegében megismétli azt, amit Jean Paul mondott a *Vorschule der Ästhetik* lapjain, minden nyelvet „elhalványodott metaforák szótárának”<sup>17</sup> nevezve. A metaforák Jean Paul szerint a nyelvi cselekvés forrásai, a nyelvi cselekvés pedig folytonos értelemátvitel, ami azonban nem a „tulajdonképpeni jelentést” viszi át nem tulajdonképpeni módon, azaz a metafora nem olyan kerülő út, amely azután visszavezet az „igazi” útra, hanem magát az átvitelt is átviszi, és ez az alapja a metafora közvetítés nélküli innovativitásának. Tehát minden metafora önmaga metaforájaként is értenődő. A metafora metaforája olyan ugrást hajt végre, amelyet nem lehet visszafelé megtenni, s ha mégis, az magát az alakzatot változtatja meg, az iróniát viccbe fordítja át. Nietzsche esszéjének utolsó bekezdése, amely a sztoikus gondolkodót, „az önmagán a fogalmakhoz igazodva uralkodó embert” idézi a nyelvi cselekvés példájaként, akinek „arca nem élő, érzelmeiről valló emberarc, hanem mintegy a vonások méltóságteljes kiegyensúlyozottságát mutató maszk, nem kiabál fájdalomában, s még csak a hangja sem változik el – ha egy igazi viharfelhő zápora zúdul rá, köpenyébe burkolózik, s megfontolt léptekkel áll odébb.”<sup>18</sup> Az esszé itt „elkalandozik”, és tisztában van azal, hogy a nyelv nem kerülő utakon és egyenes utakon halad, hanem ugrásokat hajt végre, azaz hiába térne vissza, az ugrás éppen a visszatérés lehetőségét törli el: „Az embereknek sem a háza, sem a lépte, sem a ruházata vagy az agyagkorsója nem árulkodik arról, hogy a szükség hívta volna életre: úgy tűnik, mintha mindegyikükben valami felemelő boldogság, olümposzi felhőtlenség s mintegy a komolysággal való játék nyerne kifejezést.”<sup>19</sup>

Amennyiben a metaforát nem a hiány és a szükség, az út és a kerülő út metafizikus szerkezetében értelmezzük, hanem szükségtelen, de annál vonzóbb ugrásként, amely mintegy folytatja az elhalványodott metaforák szótáraként működő nyelv mozgásait, azaz ha nem a folytonossá tétel szándékával, hanem a bemélyedések, a szakadások derűs kedvelésével közelítünk hozzá, részeseivé válunk a komolysággal való játéknak. És ez a részesség mintha az átvitel egy sajátos, de a kultúrához talán legmeghatározóbb formájában, a fordításban nyilvánulna meg leginkább. Amikor Nietzsche a metafora keletkezésének Arisztotelész és Cicero által leírt, teljességgel fiktív folyamatát az eredet eltűnésének aspektusából újra elbeszéli, a metafora metaforájának humorát is szabadjára engedi, s e narratív metafora a fordításban még inkább viccként működik. Az „olümposzi felhőtlenség” szó szerinti megfelelője az eredeti szöveghelynek („olympische Wolkenlosigkeit”). De a felhőtlenségnek a németben nincs olyan szótáriasisult metaforikus jelentése, mint a magyarban, ebben az esetben a szó szerinti fordításról *derül* ki, hogy a metafora metaforáját alkotja meg. Az eredeti szövegben a magyarnál erőteljesebben érzékelhető maga a kép: az Olümposz csúcsai körül nincsenek felhők. Holott a mitikus elbeszélések szerint az istenek lakhelye, az Olümposz mindíg felhőkbe *burkolózik*. A komolysággal való játék, a metafora me-

taforájának humora azonban mintha láthatóvá tenné magát a helyet, amelyről beszélünk, és egyszersmind láthatóvá teszi azt is, ahogy a metaforák szótáriásulnak, ahogy elhalványodik a metafora metaforája, anélkül, hogy eldöntené, az istenek lakhelye tárult-e fel előttünk, vagy csak egy hegy, amelyet ki tudja, miért, az istenek lakhelyének mondanak. Itt azonban még láthatóak a mozgások, amelyeknek nincs eredetük. Nincsen felhő az égen, mégis zápor hull a sztoikus bölcsre.

A metaforakritikák a XX. századig az arisztotelészi trópusmodell alapján fogalmazódtak meg. E kritikák szerint a metafora nem autentikus jelölési mód, helyettesítő jellegű, pontatlan és többértelmű. Hegel megfogalmazása szerint: „A metafora mindenkor megszakítja a képzelet menetének, szüntelen szétszóródás [Zerstreuung], olyan képeket ébreszt és társít egymáshoz, amelyek nem tartoznak közvetlenül a dologhoz és a jelentéshez, ezért éppen így áttevődnek a rokon és az idegenszerű dolgokra.”<sup>20</sup> Különös, vagy inkább nagyon is érthető, hogy a mai esztétikai diskurzusban a metaforának ugyanezekről a tulajdonságairól esik a legtöbb szó, de már nem annyira a metaforakritika, inkább a metafizikai hagyomány kritikájának jegyében. Ugyanakkor mindkettő a nyelv mitológiájának lebontásából, vagy ironikus szétmozgatásából meríti energiáit. E mitológia igazi hőse azonban nem maga a nyelv, hanem a szubjektum, amely egyedül a nyelvben lehet jelen. A hatvanas évek második fele olyan időszak a modern magyar költészet történetének, amelyben a metaforikusság imént vázolt kérdései, ha kevésbé reflektáltak is, a későbbi poétikai változásokra nézve döntő jelentőséggel merültek föl. Célunk azonban ezúttal nem e változások leírása, csupán bizonyos aspektusainak feltárása Petri György költészetében, valamint annak vizsgálata, hogy a nyelv metaforikusságának kérdéseivel kapcsolatban milyen viszszamenőleges érvényű eltolódások voltak érzékelhetőek lírájában a nyolcvanas és a kilencvenes években.

Lényeges jelhasználati változást azok a költészetek hoztak a hatvanas évek magyar irodalmának nyelvi, kritikai szabályaiban, amelyek már nem egy végsőnek gondolt szótár összeállításában voltak érdekelték. Nietzsche humoros meta-metaforáját alkalmazva azt mondhatjuk, hogy egy végsőnek gondolt szótár olyan országhoz hasonlít, amelynek pénzét csak az ország határain belül fogadják el, és ahol nyilvánosan nem is vesznek tudomást más országok létéről, ezért ha valakinek mégis külföldre kell és lehet utaznia, a pénz átváltásának műveletét arra kijelölt intézményeknek úgy kell végrehajtaniuk, titokban, mintha az ország pénze nem váltódott volna át egy másikéra. Az ironikusság fogalmának Rorty által javasolt filozófiai-politikai leírását alkalmazva azt mondhatjuk, az ironikust az különbözteti meg a végső szótárak szerkesztőitől és használóitól, hogy „radikálisan és folyamatosan kételkedik saját jelenleg használt szótárában, mivel nagy hatással voltak rá olyan más szótárak, amelyeket más emberek vagy könyvek tartottak vég-



sőnek”, továbbá, hogy tudja, „a saját jelenlegi szótárában megfogalmazott érvek sem alátámasztani, sem eloszlatni nem képesek szótárával kapcsolatos kételyeit”, valamint az, hogy ha „saját helyzetéről filozofál, nem gondolja, hogy szótára másokénál közelebb lenne a valósághoz”.<sup>21</sup>

Ilyen ironikus nyelvi magatartás jellemezte Petri György *Magyarázatok M. számára* című kötetét. A „realizmus” igénye vagy az „empirikus beállítottság” az ő és még néhány nemzedéktársának esetében, nem azt jelentette, hogy nyelvük más nyelveknél jobban megközelíti a valót, inkább a nyelv ön-reflexióját, olyan kérdések folyamatos napirenden tartását, mint hogy „hogyan beszélek”, „mi módon beszélek”, „hogyan lehetséges mondatot, egy egyszerű versmondatot alkotni”. Aligha véletlen, sőt már-már zavaróan magától értetődő, hogy Petri első kötete az ironia nyelvi magatartását 1968 dátumához kapcsolja:

Ennyi mitológiával a háta mögött,  
csalhatósága tudatában  
az ember otthon ül s röhög

ostoba, régi könyveken,  
könyvtára külön-külön kincseit  
veszi elő, mint féltve őrzött,

magányos estékre eltett,  
erős italt, s aprókat kortyol,  
mígnem fejébe száll, s vidám lesz.

(*Hatvannyolc tele*)

Petri György kilencvenes évekbeli fogadtatásának mindenekelőtt éppen 1968 időközben szintén mitizálódott dátumával kellett szembenéznie, és ez különösen érvényes volt nemzedéktársaira, azokra, akik a nyolcvanas években előbb előszeretettel, utóbb inkább csak jobb híján nevezték magukat „hatvannyolcasoknak”. A történelmi évszámok játékaént kettős értelemben is szimbolikus, hogy az 1989 októberében útjára indult *Holmi* első számában tanulmányorozatot kezdett közölni Petri György költészetéről, amelynek valójában minden kérdése 1968-hoz kötődik: „Miféle illúziókról, hitről, hazugságról, mitológiákról, jövőről, miféle bizakodás kudarcáról, minek az elvesztéséről van itt szó? Leegyszerűsítő szimbólumként álljon itt egy évszám: 1968. [...] De 1968 nemcsak tetőzésével, hanem történelmi vereségével is definiálja a »68-as szellemet«. Ám az elvont radikalizmus kudarcáért nemcsak a történelmi reakció túlereje felelős, hanem saját, lényegéből fakadó erőtlensége: valóságidegensége is. S ha e kudarc nyomán elsőként nem kijózanodás, hanem sértett kiábrándulás, nem tülemelkedő önkritika, hanem tragédiaélmény fakadt – honnan van ennek nemcsak szubjektív, hanem objektív hitele

is? Illúziók, alaptalan hitek, megalapozatlan bizakodás kudarcából fakadhat-e objektíve érvényes tragikum? Tehát: »honnan szedték azt a bizakodást«, honnan szedtük? Nos, nem az empiriából, hanem szükségletekből. Petri költészetének egyik kulcsmondata a következő: »Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: / milyen gyalázat érhet még?« (*Belső beszéd*) S mellé kívánkozik egy másik gondolat: »De igazi fegyvert nem foghatok / ellenségeim ellen. És így / szeretnem sem lehet.« (*Strófák \*\*\*-hoz*) Már az első idézet is rácáfol önmagára, hiszen amíg valaki gyalázatnak érzi, hogy »feladta az egység utáni sóvár vágyát«, addig valójában nem adta fel. A második idézet pedig a maga közvetlen összekapcsolásával és tézisszerűségével élesen cáfol rá az előbbire: a negativitásban őrzi meg, állítja helyre az egységet, s ezzel »az egység utáni sóvár vágy« feladására való képtelenséget demonstrálja.”<sup>22</sup>

Fodor Géza tanulmánya Petri György korai költészetéről szólva vitába száll a költő későbbi önértelmezésével. A vitakérdés, hogy mennyire empirikus az empiria, maga is az ironia alakzatát ölti, és amennyire Fodor Géza szerint Petrire érvényes az, hogy negativitásában állítja helyre az egységet, úgy alighanem magára a vitára is igaz ez, amennyiben szimbólumként fogadja el 1968 dátumát. Nekünk ezért inkább úgy érdemes megfogalmaznunk a kérdést, vajon nem az itt megnyilvánuló ironikusság természetéből fakad-e az egység negatív helyreállítása.

Petri eddigi kritikusai egy dologban megegyeztek: költészete valóban lebontja a képviseleti jellegű költő-szerep hagyományát.<sup>23</sup> Ironiája tehát elsődlegesen „magánjellegű” (Rorty), amelynek forrása nem utolsósorban az emberi lét itt és most érvényesülő teljes kiszolgáltatottsága, vagyis a szabadság hiánya, ami Petrinél sem a lét tragikusságára, inkább nevetségességére vall:

Kín városa, te,  
helyrehozhatatlan, roppant nehézkedés!  
te megtervezett boldogtalanság,  
beléd ölt  
életünket, ha fölszíthatnánk is  
még egyszer –  
Nem a remény megalvadt  
vére minden köved?  
– Örök vagy!  
– kiáltottam ezerszer, suttogtam rémülten:  
Örök vagy.

Most mi történt velem? Aki már a halálra is  
csak bólintani tudtam. S hogy mindent elvesznek  
kezem ügyéből.  
Miféle boldog rettegés  
szorítja szívem, szűkülő öröm?

Nézd!  
 Megvilágosul! Derű remeg át  
 életemen, a megsemmisülön:  
 tektónikus mosoly  
 kőzeteken a földrengés előtt.  
 (Megvilágosul)

Ahhoz, hogy az abszolút külső meghatározottság az irónia nyelvi alakzatában derűbe fordulhasson át, és így maga az én viszonylagos szabadságra tegyen szert, meg kell őriznie a nyelvnek egy olyan rezidiumot, amelyet nem érint az ironikus radikális kételye. És ez a rezidium nem más, mint a szabadság eszménye, ami a külső hatalom kauzalitásával szemben, úgy tűnik, egyfelől valóban csak eszmény lehet, másfelől azonban, mivel az írás „magánjellegűvé” vált, a nyelv modális működésének alapjául is szolgál. Az irónia nyelvi alakzata mögött tulajdonképpen a szabadság kanti antinómiájának újrafogalmazása húzódik meg: az én egyfelől a hatalom külső oksági törvényei alatt álló véges létező, másfelől viszont eszes, eszének öntevékenységgel tulajdon kiszolgáltatottságát is kívülről szemlélni tudó, azaz végül is szabad lény. És e szabadság leginkább éppen a tagadásban nyilvánul meg, a tagadásban mint tetteben:

De ez nem ideje semminek.  
 Itt szembe süt a nap, de nem ébredsz,  
 itt zümmöghet az éj, de te nem alszol,  
 itt készülődsz, de nem mégy sehová,  
 itt lépdelsz, de mint hengeren a mókus.

Mert ez nem ideje semminek.  
 (Zátony)

A tagadás azonban már nem az ironikus beszéd megnyilvánulása, hanem olyan állítás, amelynek igazát nem érinti semmiféle kétely, tehát valóban alkalmas arra, hogy negativitása újrakezdjen egy ha nem is végsőnek, de mindenképpen jobbnak vélt szótárat. Mindez Petri György költészetében szerencsére nem következett be. De fogadtatásában igen. Azokon az 1989 utáni liberális tüntetéseken, amelyeken verssorai transzparensen voltak olvashatók,<sup>24</sup> nem csupán az elutasított és a létrehozni kívánt új szótár került ellentétbe egymással, hanem maga az irónia is a szabadság eszményével. Hiszen az irónia mindig relatív, szüksége van valamire, amiben kételkedhet, természete a kommentár, az újírás, a magyarázat. Ezekben a tüntetéseken azonban senki nem kételkedett abban, hogy a közjó egyedül abból a társadalmi konszenzusból fakadhat, amelynek feltétele a polgári szabadságjogok maradéktalan érvényesülése, célja pedig, hogy esélyt adjon mindenkinek a

képességeihez mért önteremtésre. Vagyis a szabadság liberálisan felfogott eszményét ugyanúgy nem érintette az irónia, ahogyan Petri költészetében sem, csak a tüntetések en már nem csak „magánjellegű” ügy volt, a transzparenszek pedig ha bizonyos értelemben nevetségesek voltak, csak azért, amiért a kivonulás valamiféle pátoszt ébresztett.<sup>25</sup>

A szabadság és az irónia antinómiaja Petri korai költészetében leginkább a szövegek modalitásában nyilvánul meg. Az ironikus Nietzsche sztoikusától eltérően nem gondolja, hogy a fogalmakhoz igazodva uralkodhat önmagán, saját énszerúségét is kiteszi a metaforikus mozgásokban rejlő humornak, az ént a maga esetlegességében és nevetségességében hagyja megmutatkozni. Ugyanakkor, az irónia berekeszthetetlen relatív mozgásának engedve, folyamatosan jelzi is a nyelvi szituáltság töréseit, hibáit, mert ha nem tenné, ha valahol megszakítaná az irónia mozgását, metaforáit a maguk immár nyilvánvaló hibáival együtt kellene elfogadnia igazságként. A hibák jelzése pedig az én egy olyan aspektusának versbe íródását feltételezi, amely a hibák felismerésével lehetővé teszi az irónia működését, azaz amely kivonja magát a nyelvi kétely hatálya alól. A *Metaforák helyzetiünkre* című vers első felében az énnel ez a megosztottsága a múltbeli és a jelenbeli önértelmezés különbségében nyilvánul meg:

Hol vagyok attól az  
ifjútól, aki hittem a  
világot – kesztyűként! – kezemre húzni.  
Ujjaimat mozgatva könnyedén  
érezni: igen, illik, rámszabott.

E kesztyű – harci kesztyű,  
tenyérodalt finom sodronyszövésű,  
a perceken csillog vasalt fonákja  
– vagy léha, másféle kesztyű,  
selymes, kikészített bőr,  
minek a párját a kesztyűs jobba gyűrve  
használatlan hordják, hanyag díszül.

Az irónia ebben a részben csak a múltbeli ént érinti. A metafora concettoként való továbbírása csak még inkább kiemeli az alapkép abszurditását (a világ mint kesztyű). A vers második része, amely reflektál a metaforák esetlegességére, már a jelenről szól:

Talán egyetemes  
líszté emésztjük az alakra, súlyra  
még oly egyenetlen gondolatokat.  
Hogy ehető lesz-e?

De mondjuk azt, hogy – kedvezőbb hasonlat –  
szövők vagyunk, és újrászójjuk a  
világ gubancos szőttjét. Persze az  
árnyékvilágét, ám – ki tudhatja – talán  
viselhető ruhává testesül.

Mindenesetre múlatjuk magunkat,  
ki csomós, ki meg perdülő kedéllyel  
lefut – vagy csévélődik? Ezt se tudni.

A vers a metafora lehetséges metaforáit alkotja meg, és azokat, egyáltalán nem szükségszerűen, hanem az esetlegesség, az alkalmiság érzékeltetésével rendeli hozzá az énhez. Az én azonban nemcsak az első szakaszokban, hanem a későbbiekben sem egységes, amit mi sem jelez jobban, mint hogy az elbeszélő jelenben az egyes szám első személy, az elbeszélő énhez tartozó modális mozgások törése nélkül, többes szám első személyé tud változni. A metafora metaforái, a kesztyű és az újrászótt ruha, egy olyan metafora-modell átvitelében teszik érdekeltté az elbeszélő ént, amelynek használhatóságát az elbeszélő én ironikusan kétségbe vonja („ki tudhatja”), illetve a használatából fakadó humort az „én” és a „mi” metaforikus átmenete ellen játssza ki („ki csomós, ki meg perdülő kedéllyel / lefut – vagy csévélődik?”). Maga az elbeszélő én azonban kimarad az ironia játékából, amíg az elbeszélő én alá van rendelve a metaforikus mozgásoknak, addig az elbeszélő én megőrzi értelmező, kritikai pozícióját, válogathat a hasonlatok között. Végül is tehát Petri korai költészetében is a személyesség bizonyult a világról alkotott képzetek gyűjtőhelyének, de a személyesség kialakulása nála az olvasói mozgásokat is aktívan bevonta az értelem megalkotásának munkájába. Abban a hagyományban, amelyben az értelmezői, elbeszélői pozícióba húzódó énszerűség működött az időbeli átrendeződések központjaként, Petri költészete szabad, determinálatlan játékeret nyitott a metaforikus mozgások előtt, miközben tulajdonképpen le is bontotta ezt a hagyományt azzal, hogy ironikusan kételkedve az esetlegesség területére vezette vissza a személy szüntelen értelmezésre szoruló létét.

Aligha véletlen, hogy Petri értelmezőit olyannyira foglalkoztatta a késő modern magyar költészet e legerősebb hagyományának, a „József Attila-i klasszicizmus” lebontásának és továbbvitelének problémája. E problémát értsük most szélesen, és vizsgáljuk meg, hogy a *Magyarázatok M. számára* verseiben érvényesülő metaforakritikai gondolkodás milyen pozíciókat foglal el a nyolcvanas, kilencvenes évek költészetében, egyfajta történeti háttérnek milyen kérdéseivel szembesíti az olvasást az a – nem csupán Petri költészetében, hanem a kor más jelentős költőinél, prózáíróinál is érvényesülő – konzervatív modernség, amelyet valóban a lebontás és a tovább-

vitel paradoxona, vagy inkább a hagyományszakadás és a szakadásnak a hagyományba való visszahelyezése fejez ki legpontosabban.

E jelenség megértéséhez abból érdemes kiindulnunk, hogy a nyelv metaforikussága mindig történeti kódokon belül érvényesül, másrészt abból a felismerésből, amely szintén a hatvanas években induló néhány költőnél vált hangsúlyossá, hogy nem képzelhető el olyan szövegtér, amely egyetlen kódot, szótári anyagot érvényesít. Petri úgynevezett szerelmi költészete kezdettől, vagyis a *Magyarázatok M. számára* óta a használható és a használhatatlan, az irodalom eltérő korú feltételrendszereihez tartozó kódok, szótárak egymásba játszásából, azaz az ironia alakzatán végighúzódnó törésből bontakozott ki. A kódok keveredésének, vagy másként fogalmazva az egynyelvűségen belüli többnyelvűség kérdésének „hatásközpontja”<sup>26</sup> Petri számára kétségtelenül Vas István költészete volt, amelynek – hangsúlyosan a múlt-hoz tartozó – nyelvi emlékezete és az idős barát hiánya oly szomorú szépséggel van jelen a Vas István költeményét megidéző „*Eszmék és tánclemezek*” című versében. Vas lírája azonban a szakadás problémáját helyzetéből adódóan kevésbé radikálisan érzékelté, irányultsága és eredete is eltért a fiatalabb pályatárs törekvéseitől. Az emelkedett versbeszéd lehetőségének elbizonytalanított fenntartása, Vas István verseinek e talán legnyilvánvalóbb jellemzője, a klasszikus modernség Arany Jánosig visszanyúló hagyományának kimerülését ha nem is tragikusan, mindenesetre elégikus szkepszissel éli meg. A probléma itteni eredetére pedig talán valóban helytállóan utal Orbán Ottó, amikor a XX. század eleji pesti középosztály kevertnyelvűségéből, valamint az Arany János-i ideálhoz fűződő viszonyából vezeti le Vas költői mondatalkotásának sajátosságait.<sup>27</sup>

Amint láttuk, a kevertnyelvűség Petri költészetében elsősorban nyelv-szemléleti és csak másodsorban történeti mozzanatokból fakad. Maga a törés ugyanakkor polarizált élességgel jelenik meg korai költészetében, a kódok mintegy tömbökként állnak egymással szemben. E jelenség példaként idézzük *A szerelmi költészet nehézségeiről* című verset, amely a szerelmi líra trubadúr költészetéből ránk maradt toposzait első felében József Attila, mindenekelőtt az *Óda* nyelvén szólaltatja meg (1), majd egy tipográfiailag is jelzett éles váltással egy, a nietzschei metaforakritika irányultságával rokonítható analitikus nyelvnek adja át a helyet (2), hogy azután harmadik részében az egynyelvűség és az emelkedett költészet fenntarthatatlanságának problémáját, magát a törést törésként, a többnyelvűséget többnyelvűségként megőrizve, a szerelmi témára vonatkoztassa (3) – nem kevész romantícizmussal:

(1)

Az élő anyag elrejtje magát.

Csak késnek enged, csak lencsék alatt

Mutatkozik meg rejtelmes rendszere

Csatornáival, járataival,  
 Hol a belső titkos sürgés folyik,  
 hírekkel és parancsokkal loholnak.  
 [...]
   
 A szem, mondják, beszédes. Ez nem igaz.  
 Néma – mint a feltárult rejtelem.  
 Mint a megdöbbenés. A rémület.  
 Mert egyszerre tárul fel benne minden.  
 Ó, kellemesebb s derűsebb beszélni  
 Egy kecses lábról, gömbölyű keblekről.  
 Tőlük vezet ösvény,  
 A száraz ívén, a térd dombjain,  
 A hasnak pasztorális rónaságán.

(2)

Értelmiségi vagyok. Így hát  
 d'une manière profonde tudok csak  
 à l'allemande néked udvarolni,  
 értelmiségi módra. Mentségemre  
 szolgáljon: te is az vagy.

A szád korareggel  
 keserű cigarettaiűzű,  
 széthagyod a harisnyákat szobádban,  
 teáscsészék környezetével  
 adod vissza a könyveimet.  
 – Neked pedig nadrágom fényes  
 sok üléstől, mint régi érmék.

(3)

A bolond hiszi, hogy a szerelem  
 megoldja kínjait, de a bolondnak  
 orvos kell, és a szerelem nem orvos.  
 Abélard-t kiherélték. Kedvese  
 szűk falak közt, mint egy iniciálé börtönében,  
 könnyé vált, vagy megszagatta ruháit,  
 [...]
   
 Ahogy ők – vagy sehogy. Érjen véget  
 a szerelem, ha már nem tiszta tett,  
 áttetsző lobogás, mint láng vagy forrás.

Mielőtt a vers töredékes idézésébe fogtunk, a harmadik résszel kapcsolatban romanticizmusról tettünk említést („Érjen véget a szerelem...”). Ez nem pontos. Valójában arról van szó, hogy a szerelem eszménye titokban éppen úgy ironiától megőrzött eszménye e költészetnek, mint a szabadság: e kettő.

Mindez ugyanakkor azt is jelenti, hogy a többnyelvűség problémája Vas Istvánhoz képest radikalizálódik ugyan Petri költészetében, és a maga természetében, azaz nyelvi és költészettörténeti kérdésként vetődik fel, de paradigmaticusan más konstellációt nem eredményez. Emellett azonban azt is észre kell vennünk, hogy az intertextualitás jelensége, mint a többnyelvűség jellemző esete, „a nyelvi megelőzöttség” tudatosulása, valamint a klasszikus-modern szereptípusok újraértése együttesen sem feltétlenül alkalmas egyfajta „horizontváltás” bizonyítására, amint ennek elbeszélésére Kulcsár Szabó Ernő és Katona Gergely a kötetben 1993-ban megjelent *A delphoi jós hamiscsődöt jelent* című vers értelmezésekor kísérletet tett,<sup>28</sup> mert ezek a momentumok Petri költészetében kezdettől erőteljesen jelen voltak, döntően befolyásolva késő modernségünk nyelvi viszonyait. Posztmodernitás helyett Petri esetében – Wolfgang Iser<sup>29</sup> szavával élve – inkább egyfajta radikális modernség konzervatív megfogalmazásáról beszélhetünk.

József Attila nyelvi kódja később is és mindvégig jelen van Petri költészetében, mégpedig a nyelv minden funkcióját áthatva, az idézéstől az alluzív<sup>30</sup> eljárásokon át a stilisztikai, rímtechnikai és hasonlatépítési rendszerekig. E jelenlét valójában olyan dialógust jelent, amelyet markánsan meghatároz a kétnyelvű irónia törése, érvényesítve az irónia énmegsokszorozó hatását is. Példaként idézhetjük a *Körülrít zuhanás* egyik ciklusnyitó versét, az *Ave atque vale* címűt, amelyben eldönthetetlen, ki beszél, illetve hogy kinek a versét olvassuk, Petriét avagy a szárszói öngyilkosság után saját kései költészetét radikálisan elutasító-folytató-újrakezdő József Attiláét (lásd az explicit utalásokon kívül a rímtechnikát, a kettős hasonlatot, a képzelet mozgását, a jelenlét és a távollét problémáját, a vers végi parabázist):

Én szeretnék kifordulni gyomormód,  
mert harmincadik évem elközelgett,  
és még mindig csak nyögök, forgolódok,

mint beinjekciózott halálraitélt,  
mint zárkájukban a hülyére vertek.

[...]  
kifakadok majd: sárga gyűlölet,  
s jelenlétem felisszák, mint a vatta:  
tények. S kerülök én is a kosárba.

De ti megértitek – ne féljetek –  
gyönyöreit a minden-egyre-megynek,  
hogy úzitek, menekülitek egymást,

mint a Vidámparkban a dodgemek –



Amíg a *Magyarázatok M. számára* költészetében a különböző kódok tömbként álltak egymással szemben, a *Körülrít zuhanás*ban a törés már nem a szótárak között, hanem magukban a szótárakban húzódik, eldönthetetlené téve az egyes szavak, mondatfrázisok hovatartozását. Fontos pillanat ez, mert az irónia eldönthetetlen billegésében itt születik meg a vicc Petri későbbi költészetére oly jellemző és egyre dominánsabb alakzata, mégpedig éppen úgy, ahogyan Nietzsche kapcsán beszéltünk róla, az irónia viccbe való visszafordulásával. A metafora metaforájának inverziója pontosan látható *A fájdalom szerető énekeiből* című versben, amelynek képei és nyelve ismét József Attila *Ódáját* idézik (a metafora metaforája), a fény-metaforika szó szerint való értésével azonban annak tágas univerzalitása helyett a banális, ugyanakkor nem kevésbé rejtelmes közelségre nyílik a szemlélet. Az alluzív idézés tehát ebben az esetben eltörli a megidézett hagyományt, miközben magát az eltörlést visszahelyezi a hagyományba. A visszafordítás, azaz a vicc megszületése azonban nem a nyelv szemantikájához, hanem materialitásához kapcsolódik. Az eltörlés és a visszahelyezés kettős mozgása a „mindenség” szó bal oldalán szereplő jelző közepső két betűjének kicserélésével megy végbe (alvó–apró):

Hallgatom az alvó mindenség apró korgásait,  
és cigarettám fényénél derengeni látom,  
mint végződik, a csukló közvetítésével,  
a karom szépformájú kezemben.

Az a mód, ahogyan az inverzió alakzatát Petri a nyelv materialitásához köti, ami nem csupán a szavak anyagszerűségét jelenti, hanem a formákét is, közülük is leginkább a szonettét, jól rokonítható a hetvenes évek európai experimentális költészetének<sup>31</sup> tendenciáival, például a nálunk kevésbé ismert, ám annál jelentősebb osztrák költő, Reinhard Priessnitz verseivel. Ez a rokoníthatóság önmagában is bizonyítja, hogy a radikális modernség nyelvszemlélete, amelynek példajaként itt Petri költészetét idézzük, reflektáltan vagy reflektálatlanul (Petrinél reflektálatlanul, a nála redukcionizmusában sokkal radikálisabb Priessnitznél reflektáltan) a klasszikus avantgarde nyelvi eljárásaihoz nyúlt vissza. E visszakapcsolódást annak felismerése tette lehetővé, hogy az irónia diskurzusa szükségszerűen töredékes, visszafordítható és önmagával szemben is destruktív, miközben az értelmet billenékeny állapotban hagyja.

Mielőtt rátérünk annak részletes vizsgálatára, hogy a radikális modernség konzervatív változatának milyen emlékezetformái alakultak ki Petri nyolcvanas–kilencvenes évekbeli költészetében, és ezek az irónia alakzatának retorikai eljárásaival párosultak, legalább jelzésszerűen térjünk ki az itt tárgyalt kérdések – fellengzős szóval élve – köz- és magántörténeti összefüggéseire. Mint említettük, Petri korai költészete szimbolikusan 1968 évszámához és mítoszához kapcsolja nyelvi kétségeit. Az 1981-ben megjelent *Örök-*

*hétfő* című kötetben 1968 helyét mind hangsúlyosabban 1956 veszi át, immár explicitté téve a szabadság (és a szerelem) kivételességét. Ezáltal jön létre a szerelemkép, a halálélmény és az elbukott forradalom ettől kezdve folyamatosan érzékelhető átfedése, amely a versalakítás legmélyebb rétegeit érinti.<sup>32</sup> Az átfedést visszamenőleg rögzíti a *Sáráról, talán utoljára* című megrendítő vers, az 1990-ben kiadott *Valami ismeretlen kettős* zárlatának első tagja:

Minden mint a méz, mint a mész.  
Ikrásodik? Megköt?  
Hagytál valakit meghalni. Ez a legtöbb,  
amit ember magának megenged.

Nagy Imre, Sára. Hogy a kettő  
nem egy tézta? Tényleg nem?  
Hát? Nem öltem meg. Illetve nem?  
Ki is ölte – halta meg őket? Senkisé?  
Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem.  
Tepsi? Széttapadó por? Önfegyelem?

Elgondolkodtató az a koincidencia, amely e költészetben 1956 dátumához kapcsolódik, egyszerre lelvén és nyerve meg a beszéd számára a magántörténet legfontosabb, sötét eseményét (az *Örökhétfő* előtt nem találunk nyílt utalásokat Kepes Sára öngyilkosságára) és saját történeti idejének azóta is alig megvitatott történelmi közszégyenét, a velünk és bennünk történő Nagy Imrét és Kádár Jánost.<sup>33</sup> Sára öngyilkosságának személyes és poétikai hatásáról ezt írja Keresztury Tibor: „Míntha a távozás, az a meg nem bocsátható ajtócsukódás huszonkét évesen lezárta volna az esélyt arra, hogy innentől bárki más e történet emléke nélkül legyen szerethető, s hogy ne kelljen a szerelemről, az ahhoz való viszonyról alkotott költői beszédbe Sára sorsán át a véget, a halált is állandó teherként, konstans lírai »alkatrészként« »bekalkulálni«. Az önfelelt szerelem eszménye, a problémátlan kapcsolatok ideája is meghalt abban a lakásban, s ez a veszteség – úgy vélem – a kezdet kezdetétől a lehető legmélyebben érinti, sőt indukálja Petri szerelmi költészetének formanyelvi-retorikai szkepszisét.”<sup>34</sup>

A Keresztury által felismert, és itt csupán kiegészített összefüggés az életrajz, a köztörténelem és a poétikai szféra elhatárolhatatlan koincidenciájára utal. Innen tekintve tehát folytathatatlanak bizonyul az irodalomelméleti diskurzusnak az a strukturalista eredetű törekvése, hogy a poétikai-nyelvi szférát lezárja a személy nem nyelvi eseményei elől, a szöveg történeti szituáltságáról pedig lehetőleg csupán a recepció folyamatában vesz tudomást. Ugyanez az elzárás biztosítja, hogy ne kelljen összefüggéseket feltételezni a poétikai-retorikai diskurzus és az etikai szféra között, ezáltal a valóság elbeszélhetőségének, következésképpen létének tisztán esztétikai jellegét tulaj-

doníthassunk. Petri példája ezzel szemben azt mutatja, hogy a nyelvi és az etikai, a poétikai és a történeti szféra egyetlen mezőhöz tartozik, viszonyuk soha nem tisztázható megnyugtatóan, kölcsönös feltételezettségük újabb és újabb elbeszéléseket generál. Azt semmi esetre sem mondhatjuk, hogy a nyelvi esemény hozza létre, amit valóságnak gondolunk, miként azt sem, hogy a nyelv csupán sajátos reprezentációja a tárgyi-történeti valóságnak. Kepes Sára öngyilkossága és Nagy Imre kivégzése tehát a jelentésesség és a retorikai bázis minden mozzanatát áthatva egyszerre történik a versekben és az önéletrajzban, amely a jelentésesség referenciális<sup>35</sup> természete miatt dátumszerűen (1956) hozzáolvasódik, pontosabban hozzáíródik a versekhez. Vagyis igaza van Nietzsche-nek, amikor azt írja, hogy az igazságok metaforák, vagyis csinált és elgondolt (ám teljesen sosem meggondolt, meggondolható) dolgok, de nincs igaza annak az olvasónak, aki ezt úgy érti, hogy maga a világ is és minden, ami benne történik, metafora. És ezt leginkább éppen az irodalom, a szövegek történetisége, a beléjük íródó dátumok igazolják. Hiszen történelem nem csupán azáltal van, hogy nem tudunk nem történetekben beszélni önmagunkról, hanem mindenekelőtt azáltal, hogy maga a létezés időbeli. Vagyis az irodalom létmódját vizsgálva ugyanarra a következtetésre jutunk, mint a matematika és a természettudományok a maguk rendszereit vizsgálva: nem léteznek olyan elhatárolható rendszerek, amelyeket nem befolyásol, sőt nem hat át más rendszerek működése, és amelyekben csak a rendszer bázisából fakadó kérdések merülhetnek fel. Tehát nem csupán a szemiotikai szférát kell heterogénnek tekintenünk, ahogyan Julia Kristeva javasolta, hanem a poétikai és a történeti szféra egészét, mégpedig a heterogenitást a lehető legradikálisabban elgondolva.

Visszatérve gondolatmenetünk fő vonalához, a Petri költészetében tapasztalható metaforaszemléleti változások vizsgálatához, ugyanakkor nem feledve kitérünk tapasztalatait, vajon nem logikus következtetése-e annak az ironikus nyelvi magatartásnak, amely eredendően többnyelvű és tisztában van a szótárak nyitottságával, heterogenitásával, a jelentések billenékenységevel, hogy formai értelemben is illúzióknak találja a dolgok végiggondolhatóságát, lezárhatóságát? Petri nyolcvanas–kilencvenes évekbeli költészetében feltűnően megszorodnak az alkalmi versek, amelyek jelzetten egy őket megelőző nyelvi, életrajzi eseményre adott feleletként jönnek létre. Mindez nem jelent ráutaltságot, hogy az adott esemény ismerete nélkül ne lennének érthetőek, csupán azt, hogy a vers poétikai meghatározottsága változik meg Petri kései költészetében: mindinkább eltolódik a kommentár felé, végképp elutasítva a poétikai szféra immanenciáját. E kommentárjelleg leglátványosabban a megszakítások, a zárójeles kitérők,<sup>36</sup> a lábjegyzetek sokaságában nyilvánul meg, amelyek gyakran nem vezetnek vissza a megkezdett vers útjára, és nem jutnak el a vers lezárásához sem, csupán felfüggesztéséhez. A sok lehetséges példa közül idézzük itt a *Valamit valamiért* című verset,

amely éppen a Petri költészetének ironikus viszonyai közt korábban érintetlenül hagyott szabadsághoz és szerelemhez fűz kommentárt, egyszerre vitatkozva saját korábbi lírájával és a két ez ügyben „diskurzusalapító” atyával, Petőfivel és József Attilával.

Ha majd szilánkokká, latyakká repedezik  
a roppanó, felpöfögő jeges sár,  
van egy-két ötletem, hogy akkor mi lesz itt:  
remélem, hogy akkorra: nem leszek már.

Az »e kettő«-ből, ami kellett, az utóbbi  
így-úgy-amúgyse: vissza-összejött  
– hiszen mint nyári ég: tündökölnek a nők,  
magára vessen, aki *bennük* tud csalódni.

Hanem, ami az előtagot, a  
sz...ságot illeti: maf- és pornográfia  
(mókának itt nincs helye, vén hülye!)

Jó. Az *azért* szerelmemet. Szerelmemért az életet.  
De mit az életem helyett? A lelki odvam-üdvömet? Kellene egy  
Instancia, amely betiltja az ilye\*  
n nézlelőpontokat: hiszen a  
líra – végső soron – minden, csak nem logika.  
El kéne állítani a gondolkodásoma  
t.

\* Első egyben utolsó eset, hogy éltem a betű-enjambement újundok módszerével. Egyszer – de nem többször – kipróbálható és -andó, mint bármi, ami nem vét explicit módon a Tízparancsolat ellen. (A szerz.) [Lábjegyzet az eredetiben.]

A vers az 1990-ben kiadott *Valami ismeretlen* című kötetben olvasható. Keresztury Tibor pontosan leírta azt a változást, amely e líra hatástörténetében ekkor – az ország politikai átalakulásától nem függetlenül – végbement. Elemzéséből itt csupán egyetlen mondatot emelek ki: „Fontos állomás ez a megszakított fogadtatás történetében, hisz a nyolcvanas évek legizgalmasabb líranyelvi fejleményeinek fényében ekkor lett belátható az, hogy a korai Petri költészet alternatív státusa időközben mindazon törekvések egyik legfőbb, mintaadó pontjává változott, melyek a szerep indokoltságát illető költői kétely mozzanatát a vallomástevő én poétikai arculatának változatoságával, a lírai nyelv alulretorizáltságával keresztezve a versszerűség kritériumainak átértelmezéséhez jutottak el.”<sup>37</sup> Mindez így van, ugyanakkor Petri költészete ebben az időben látványosan nem teljesítette azokat a rész-

ben politikai, részben poétikai várakozásokat, amelyeket a fogadtatás megváltozott körülményei támasztottak vele szemben. Versei nem vállaltak (politikai és költői) szerepeket, ironikus redukcionizmusa immár a nyelv megőrzött rezidiumát sem kímélte, és ezzel a versszerűség kritériumait átértelmező korábbi verseinek poétikai kritériumait is viszonylagossá tette: még mindig a klasszikus hagyománnyal, főként Petőfivel és József Attilával párbeszédben. Ezért azokat a kései költeményeit, amelyeket Keresztury az időszembesítő verstípus Németh G. Béla által bevezetett modellje szerint értelmez, valójában nem korábbi és későbbi időindexekkel ellátható vélekedések, önképek vitája alakítja, hanem az önmaga rejtett, patetikus hátterét kikezdő ironia további mozgása. Ezáltal olyan versalakulatok jönnek létre, amelyek nem tudnak és nem is akarnak jótállni magukért, mert éppen ez a magasság válik végképp bizonytalanná. Ennek tünete a szonettként induló, majd a forma határait ellenőrizhetetlenül áttörő versek sokasága, vagy éppen az itt idézett vers nyilvánvaló „következetlensége”, amellyel előbb a vershez fűzött lábjegyzetben egyszer és egyetlenegyszer megengedi magának a betűenjam-bement „újundok módszerét”, majd néhány sorral később megszegi, vagy „elállítja”,<sup>38</sup> azaz elrontja, kizökkenti a kivételesség szabályát.

Ezekben az alkalmi versekben tökéletesen esetleges és szingularitásában megindokolhatatlan a kezdet és a vég helye, vagyis az a pont, ahol a beszéd beszéddé válik és ahol megszűnik az lenni. Ezáltal maga a vers mint beszéd veszíti el minden irányultságát, a Kunstwollen értelmében nem irányul önmagára sem, pusztán és céltalanul létezik. És ezáltal megváltozik a Petőfivel, illetve József Attilával folytatott vita egész modalitása.

Hogy ki a vers beszélője, az itt is éppen úgy eldönthetetlen, mint az *Ave atque vale* esetében. Lehetne Petőfi is, a halála után eltelt százötven év tapasztalatával,<sup>39</sup> és főleg József Attila olvasása után. A vers első szakaszából mindenesetre nem következik a szabadság és a szerelem témájának felülvizsgálata, annak összegző jellegét azonban bevezeti. A szöveg mindenekelőtt a szabadságot mint reáliát, mint kivívható lehetőséget és ezáltal mint etikus eszményt vonja a legélesebb ironia terébe, nem csupán a vers keletkezési idejével és az azóta eltelt tíz esztendővel alátámaszthatóan, és nemcsak annak felismerésével, hogy ott, ahol már két ember van, a szabadság mindig csak korlátozott lehet, hanem főként annak keserű tudatosulásával, hogy nem léteznek nem manipulált (vagyis nem pornográf) társadalmi viszonyok, és hogy a szabadság eszménye politika és ideológia válván belőle önmaga ellen fordul, legalábbis egy (több, de nem sok) csoport (maffia) informatív hatalmát fogja elősegíteni. Innen nézve nemcsak a szabadság–szerelem kettőse mutatkozik patetikus naivitásnak, hanem a „rabok legyünk vagy szabadok” logikai kettőse is: a szabadság és a rabság közt reálisan nem kategorikus a különbség, csak relatív, ami azért akkor sem elhanyagolható, ha finomabb megközelítésekre ez a két fogalom nem alkalmas.

Marad tehát a szerelem. De marad-e? A rajongásnak, a szolgálatnak és a birtokvágyaknak abban a formájában, ahogyan a klasszikus hagyomány ránk hagyta, biztosan nem. Petri kései szerelmes versei ebben az értelemben nem szerelmes versek. Többek annál: az odatartozás, a közös kiszolgáltatottság, az én ontológiai másikra-utaltságának beszédei, amelyek a személy létét a szabadság kérdésénél fundamentálisabban gondolják el etikai természetűnek. Ez az etika azonban éppoly kevésbé logika, módszertani-filozófiai következetesség, ahogyan a líra sem az. Váratlan és semmiből sem következő ajándék.

1 DOMOKOS Máttyás, *A pályatárs szemé-  
vel*, Bp., Magvető, 1982, 388–389.

2 Az idézett beszélgetésben Petri maga használja ezt a fogalmat.

3 Az itt felvázolt kérdéskör természetesen nem csupán költészetpoétikai megfontolásokat érint. Elég, ha utalunk a kor egyik legnagyobb sikerrel játszott német színművére, Hochhuth *A helytartó* című drámájára, amelyet 1963-ban adtak ki, és három évvel később már magyarul is olvasható volt. Hochhuth – a maga nemében meglehetősen szokatlanul – esszészerű bevezetőt fűzött az ötödik felvonásához, amely a tanulmányban tárgyaltakat is más összefüggésbe helyezi: „Korunk legeredményesebb eseményeinek és felfedezéseinek az a közös vonása, hogy felülmúlnak minden emberi képzeletet. [...] Ennél fogva sokáig rágódtam a kérdésem, egyáltalán szerepeltessük Auschwitzot ebben a darabban. A tényszerű naturalizmus már nem lehet stíluselv. [...] Másfelől veszélyes vállalkozásnak tetszett úgy járni el a drámában, mint mondjuk Celan tette mesteri poémájában, a *Halálfügában*, amely teljesen metaforákba ülteti át a zsidók pusztulását. Mert akármilyen nagy a szavakból s hangokból áradó szuggesztívó, a képek nem adhatják vissza a valóság pokoli cinizmusát, amely már önmagában véve mérhetetlenül felfokozott valóság – olyannyira, hogy a valószínűtlenség képzete már most, tizenöt évvel a történetek után találkozik különben is erős hajlamunkkal, hogy legendává, apokaliptikus mesévé, tehát hihetlenné fejlesszük – [...]” ROLF HOCHHUTH, *A helytartó*, Bp., Európa, 1966, 274.

4 Dieter WELLERSHOFF, *Wiederherstellung der Fremdheit* = Klaus MÜLLER-

RICHTER (szerk.), *Der Streit um Metapher*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 319–320.

5 Orbán Ottó, aki maga is a Petri által feltelezett „korszakváltás” egyik meghatározó figurája, 1980-ban ugyancsak József Attilára hivatkozva emlékezett vissza pályakezdésére, miközben hangja éppen a metaforikus építkezésről szólva vált a leginkább távolságtartóvá: „Első kötetemben a kritika a költői képek gazdagságát dicsérte, és a képalkotás szertelenségét bírálta. Kép, kép, kép – jellemezhetném én is Hamlet módjára a kezemben tartott könyvet, akkori magamat. Versnek akkoriban csak a képekből épülő látomást tartottam, minthogy csak ennek a ködszerű gomolygásnak a keretei voltak elég tágasak ahhoz, hogy közöttük elférjen a háborús halálélmény és a rákövetkező feltámadás. Emellett olvasmányaim is ebbe az irányba tereltek. Előbb József Attilát, majd Blake-et, végül Lorcát olvasva [...] döntöttem úgy, hogy a vers általam keresett titkos, arkhimédeszi pontja a költői kép.” ORBÁN OTTÓ, *Honnan jön a költő*, Bp., Magvető, 1980, 58. v

6 Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher* = Anselm HAVERKAMP (szerk.), *Paradoxe Metapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 209.

7 DOMOKOS Máttyás, *i. m.*, 395.

8 KULCSÁR SZABÓ Ernő például ezt írja *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkájában (Bp., Argumentum, 1993): „A korábbi évtizedekhez képest bármily szembeötlőek is az irodalom diszkurzusrendjének 80-as évekbeli változásai, az semmiképpen sem kerülheti el a figyelmünket, hogy a 70-es évek irodalmában már egy sor olyan átmeneti forma van jelen, amely számos jelzé-

sét tartalmazta az elodázhatatlan szemléleti-poétikai fordulatnak.” (126.) Néhány oldallal később pedig így ír Kemenes Géfin László költészetéről: „Az ő lírájának [...] meglehetősen rokontalan kísérlete abban állt, hogy az újhoidas hagyományt nem az absztrakt személytelenítés irányában vitte tovább, hanem olyan poétikai átértelmezésnek vetette alá, amely nem halad ugyan túl a költészeti posztmodernség választóvonalán [Kiem. S. G.], de a hetvenes évek végére az egyik legkorszerűbb magyar nyelvű lírai közlésformát hívta életre.” (131.)

9 Hans BLUMENBERG, *Antropologische Annäherung an die Rhetorik = Uő, Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 129.

10 Walter HÖLLERER, *Theorie der modernen Lyrik*, 1965, 8.

11 Walter HÖLLERER, *i. m.*, 416–417.

12 Alain ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 1965, 76.

13 Alain ROBBE-GRILLET, *i. m.*, 19.

14 Alain ROBBE-GRILLET, *i. m.*, 75.

15 Ezt tette Ottlik Géza *A regényről* (1965) című esszéjéhez 1979-ben hozzáfűzött jegyzeteiben: „A nyelvtan felépítése, berendezése – például a mondat (alany–állítmány– tárgy), az igealakok (cselekvő, szenvedő), igeidők, személyes névmások hármas tagolása stb. – egy meghatározott, önkényes valóság-értelmezést foglal magában. Olyan absztrakciót, szétbontását a létezés egészének – »én–te–ő–mi–ti–ők«, »jelen–múlt–jövő« –, amely (bármennyire is használható és zseniálisnak mondható ötlet volt) veleszületett ellentmondásossága miatt elve tarthatatlan, az évezredek folyamán azonban beleitta magát szemléletünkbe (génjeinkbe?), úgyhogy ott már rég konkrét valóságként használjuk absztrakcióit.” OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 1980, 197.

16 Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992.3.7, TATAR Sándor fordítása.

17 Jean PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, § 49. = *Werke*, Bd. 9., München, 1975, 184.

18 Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 15.

19 Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 14.

20 G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, Bd.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, 395.

21 Richard RORTY, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994, 89.

22 Fodor GÉZA, *Petri György költészete*, Holmi, 1989. október 40.

23 Keresztury Tibor Petri-monográfiája lényegében ebből a tételből indul ki, és mindvégig e változás poétikai következményeit vizsgálja. KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998.

24 Petri Györggyel készített beszélgetésnek végén PARTI NAGY Lajos idéz fel egy ilyen esetet. *Beszélgetések Petri Györggyel*, 167.

25 Mindezzel kapcsolatban érdemes felidézni Rortynak azt a gondolatát, hogy „van valami az ironikusban, ami alkalmatlanná teszi arra, hogy liberális legyen”, és hogy „a magánjellegű és a nyilvános egyszerű szétválasztása nem elégséges a feszültség feloldására”. Richard RORTY, *i. m.*, 105.

26 VÁRI György, *A megtalált szerep* (Orbán Ottó: *Az éjnek rémjáró szaka*), kézirat.

27 ORBÁN Ottó, *Vas István: Boccherini sírja = Óda az észhez. In memoriam Vas István*, Bp., Nap Kiadó, 1999, 157–167.

28 KULCSÁR SZABÓ Ernő–KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, Bp., Balassi, 1994.

29 Lásd Wolfgang WELSCH, *Unsere post-moderne Moderne*, Berlin, Akademie Verlag, 1997.

30 Az ironikus allúzió persze sokszor csak akkor az, ha annak vesszük. Például allúzió-e az „Ötven felé” című vers (*Sár*) egyik, nyelvi környezetétől egyébként elütő metaforája, utal-e József Attila „szállongó” semmijére: „Ötven év. Olyan nagy számnak tűnik. / [...] / Holott: hullong, mint a pernye, avarégetés után.” Szerintem igen.

31 A fogalomról lásd Renate KÜHN, *Das poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1997, 7–18.

32 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 185. Bár Keresztury csak szerelemkép és a halál átfedését említi, nyilvánvalóan oda kell értenünk 1956 dátumát is.

33 „Tehát a bugris? Mondjuk: senki volt? / De akkor kik voltunk mi? / Esetleg mondjuk:

»Ő történt velünk,« / Hová kell tenni a kérdőjelet?» (*Nem megyünk ötről a hatra*).

34 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 185.

35 Egy korábbi tanulmányomban a hermetizmus fogalmát vizsgálva arra a következtetésre jutottam, hogy abszolút hermetikus vers elvileg sem létezik. Ez azt jelenti, hogy nincs tökéletesen önmagára vonatkozó, semmiféle külső referenciát mozgásba nem hozó szöveg. Fontos adalék lehet ehhez annak a Reinhold Priessnitznek egyik nyilatkozata, aki a radikális modernség kérdéseit Petrivel ellentétben nem konzervatívan, hanem kísérletezően értelmezi. Priessnitz, aki tehát a verset nem műfaji kérdésnek, hanem a poézis, azaz a csinálás konkrét megtestesülésének tekintette, és éppen a zártság, a körülhatárolhatóság problémájával kísérletezett, nyelvi bázisának tuda-

tosan választott szűkösségét, ugyanakkor fantasztikus variabilitását a világ szűkösségére vonatkoztatta, egyszerre játékba hozva a szűkösség intertextuális (Hölderlin, Heidegger) és referenciális jelentését.

36 Van úgy, hogy a zárójelen belül újabb zárójel nyílik, például *A lírai én meg amit zárójelbe tett* című versben (*Sár*).

37 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 141. sk.

38 Az „elállít” szó kétértelműségének fontosságára Németh S. Katalin hívta fel a figyelmet.

39 Amint a hagyatékból kiderült, Petri tervezett egy Petőfi-regényt, amely a Segesvárnál meg nem halt Petőfiről szólt volna, nyilvánvalóan a saját alteregójaként. PETRI György, *Feljegyzések egy nagy spirálfüzetbe*, Holmi, 2002, 11, 1375–1392.