

Pinczési Botond

## AZ ELMARADT ÁLDOZAT

*Hozzászólás Petri György Sára-verseihez*

„A poézis az etikájuk, a morál pedig poézisük. Novalis mondja egy helyütt, hogy a morál lényegénél fogva poézis...”<sup>1</sup>

Lukács György: *A lélek és formák*

### *A Sára-versek szégyene*

A magyar nyelvű szerelmi költészetből számtalan példát lehetne említeni, amikor a megszólított instancia (a múzsa, a Másik vagy a megszólított te) hozza létre egy adott korpusz legfőbb fókuszpontját. Ilyen esetekben a tulajdonnév alkalmat adhat arra, hogy egy valóságos, az életrajzi szerzőhöz köthető személlyel azonosítsák a megszólított másikat egy valóságos személy feltételezésére, például a Lilla-kötet vagy a Csinszka-versek kapcsán, azonban még ezen korpuszok értelmezői sem zárták ki az életrajzon túlmutató olvasási lehetőségeket. Talán egyedülálló, mindenestre szokatlan jelensége a magyar líra-történetnek, hogy egy olyan sokszínűnek mondható recepció, mint Petrié, kizárólag referenciálisan olvasta a költő egyik legjelentősebb és legismertebb korpuszába tartozó szövegeket: a Sára-verseket. Ezen oknál fogva joggal merülhet fel kérdésként, hogy a Sára-versek valóban nem lépnek-e túl a referenciális kapcsolat bemutatásán, vagy az értelmezői szándék hiányának tudható be a lezártnak, megértettnek tekintett korpusz illúziója?

Az illúzió fenntartásának egyik oka az irodalomtörténet önlegitimációs tevékenységéből adódhat, pontosabban az 1970-es évek poétikatörténeti eseményének verifikációjából. Petri György ugyanis jelentős szerepet játszott első két kötetével abban, hogy a magyar líra visszakapja a szabad politikai-társadalmi megszólalás lehetőségét. Ráadásul a recepció életrajzra fogékony része a Petri-féle versnyelvet nemcsak a rezsím igazságtalanságainak kimondására kötelezte (és jelölte ki abban legfőbb nóvumát), hanem ebből adódóan szerelmi költészetét

1 LUKÁCS György, *A lélek és formák*, Napvilág, Budapest, 1997, 70.

is a politika felől értelmezte. Keresztury Tibor monográfiájában épp a *Sáráról talán utoljára* című vers kapcsán fogalmazza meg, hogy „az életmű mindent átható, szétszálazhatatlan hármasszemléleti-gondolati-világképbeli tartópillére”<sup>2</sup> a szerelem, a halál és a politika, mely meglátásra Schein Gábor is megerősítőleg reagál, hiszen szerinte:

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>3</sup>

A Sára-versek átpolitizált olvasási stratégiáján túl egyéb referenciák mentén születő megállapítások is felfedezhetők a recepcióban. A legelső Petri-monográfia szerzője, Fodor Géza a Sára-verseket „a költői személyiség igazi őselményé”-nek tekinti, mintegy Kepes Sárát Petri György inspirációjaként említve, ezzel egyúttal stigmatizálva is. Azonban a két legújabb, nemrégiben megjelent és komoly irodalomelméleti alapotosságú monográfia sem mond ellent az életrajzi olvasatoknak, míg Szabó Gábor egyszerűen elkerüli a korpuszhoz való hozzászólást, addig Horváth Kornélia *Versforma és intertextualitás* című tanulmányában szintén az életrajz felől érvel egy Sára-vers kapcsán:

A szerelmi áthallást e két soron kívül a szövegben más nem igazolná, megerősíti viszont a költemény kötetbeli elhelyezkedése, s persze az olvasónak némi jártassága Petri interjúiban, illetve életrajzában.<sup>4</sup>

A Horváth Kornélia-idézet tanulságos a Sára-versekről való általános beszédmód tekintetében, hiszen ezáltal tetten érhetővé válik az a fajta irodalomértés, amely egy szerzővel készített interjúból von le poétikai következtetéseket. Petri a rendszerváltozás után több interjúban is beszél a Kepes Sárával való kapcsolatáról, ami csapdahelyzetet teremt az értelmezői diskurzus számára, mert valamiféle többletjelentéssel, ha

2 KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998, 188.

3 SCHEIN Gábor, *A radikális modernség konzervatív változata*, Irodalomtörténet 2003/3., 437.

4 HORVÁTH Kornélia, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*, Gondolat, Budapest, 2017, 130.

úgy tetszik, magyarázattal szolgál a beszélgetésekben (főleg a legtöbb tanulmányban idézett 1992-es, fia által készített televíziós beszélgetésben) bizonyos versbeli motívumokra.

*– Nővérem mamájával – akinél én is nevelődtem – éltem, amikor megkezdődött a Kepes Sárával való viszonyod, aki aztán öngyilkos lett. Ez a kapcsolat – a róla szóló verseid sokaságából is kiderült – nagyon foglalkoztatott téged. Hogyan ismerkedtetek meg?*

– Felfedeztem egy újsághírt, hogy egy 18 éves lány megnyerte az Erkel Ferenc zeneszerzői versenyt, ez volt a Sára. Ez nagyon érdekelni kezdett, mert bár sok zeneszerzőt ismertem, ő volt az első női zeneszerző. Megkértem Fodor Ákos költő barátomat, aki zeneakadémiai kollégája volt, hogy mutasson be engem Sárának, és ebből lett egy hirtelen és viharos kapcsolat, ami nagyon hamar véget is ért.

*– Igen. A Sára úgy halt meg, hogy azt mondta, öngyilkos akar lenni és zárd rá az ajtót, s te rá is zártad. Számoltál azzal, hogy tényleg megteszi?*

– Persze. Teljesen biztos voltam benne.

*– Szabadságkultusz vagy mi?*

– Igen, az. Hogyha ő nekem azt mondja, hogy ez a kívánsága, akkor ezt a kívánságát teljesítenem kell. Sőt, hát kifejezetten az volt a feltétel, hogy én zárjam be az ajtót, és senkinek sem szólhatok.

*– A Sára szerinted patológikus volt?*

– Teljes mértékben. Tehát, ha a mi kapcsolatunk miatt nem lett volna öngyilkos, akkor előbb-utóbb más ok miatt megteszi.

*– Hogy érted, hogy a ti kapcsolatotok miatt?*

– Hát mert az volt a feltétel, hogy maradjak ott éjszakára, ha elmegyek, akkor öngyilkos lesz, és mondtam, hogy nem maradok ott.

*– De miért, egyszerűen nem volt kedved?*

– Nem, mert akkor állítottam helyre feleségemmel újfent a párkapcsolatomat. Úgy gondoltam, hogy én is szabad vagyok, ő is szabad, nekem szabad elmenni, neki szabad öngyilkosnak lenni. Ha ott maradok, az precedenst teremtett volna, és azt, hogy Sára akarata érvényesülhet az enyémmel szemben.

*– És aztán?*

– Három nap múlva telefonált a Sára anyja, hogy a Sára meghalt, és ott fekszik a konyha padlóján. Teljesen biztos vagyok benne,

hogy a Sára nagyon súlyosan beteg volt, és furcsa módon abban a betegségben szenvedett, hogy attól félt, hogy elmebeteg. Az anyja úgy talált rá a holttestre, hogy a Nyíró pszichiátriája ki volt nyitva a *paranoid skizofrénia* címszónál, és az a rész gyűröttre volt olvasva. Te Ádám, ez egy rémtörténet, életem legnagyobb baromsága. Erre nincs mentség.<sup>5</sup>

Az interjúból nyilvánvalóvá válik, hogy az öngyilkosság, a bezáródó ajtó, a konyhapadló, valamint az ebben az interjúban nem említett, de máshol felbukkanó gáz általi halál a Sára-versek közös motívuma lehetne. Azonban ha visszatérünk az előző, Horváth Kornélia-idézetéhez, akkor tetten érhető, hogy bár a recepció, sőt az irodalmi és közéleti nyilvánosság egyaránt használja a Sára-versek terminust, de egyáltalán nincs konszenzus arról, hogy pontosan melyek is ezek a versek. A Horváth-tanulmány nem túl meggyőző módon azért sorolja a *Passz* című verset a korpuszba, mert egy oldalon szerepel a *Sáráról, talán utoljára* című verssel. Ezenkívül a József Attila- és a Pilinszky-féle tragikus hangoltsággal jellemzi a szövegeket,<sup>6</sup> valamint egy életmű szintű értelmezés keretében rámutat arra, hogy a filozófiai problémaként kezelt hiba poétikája többféle változatban kíséri végig e költészetet, amelyet a Sára-versek alakulása is szemléltet.<sup>7</sup> Fodor Géza verseskönyvenként tárgyalja a Sára-versek előfordulását, igaz, az 1989-es monográfia a 90-es évek Petri-líráját már nem monitorozza. Fodor szerint a *Magyarázatok M. számára* kötetben a *Reggel*, a *Történet és elmélkedés*, a *Zátony* és a *Három dal* című versek tartoznak a korpuszba, pedig csak az utolsóban jelenik meg Kepes Sára konkrét megszólítása az ajánlás révén. Fodor a *Körülírt zuhanásban* nem fedez fel Sára-verset, majd az *Örök-hétfőben* négyet is, igaz, csak a *Sári, ne vigyorgj rajtam* címűt nevezi meg. Végül az *Azt hiszik* versei közül a karácsonyi párverset (*65 karácsonya, Karácsony 1956*), valamint a *Búcsú* című szöveget emeli a válogatásba, melyet a Sára-versek epilógusaként, a Sárától való végső búcsúként értelmez Fodor tanulmánya, ugyanis szerinte ezzel sikerült Petri Györgynek feldolgozni, kiírni magából Sára halálát.<sup>8</sup> Keresztury monográfiája hangsúlyossá teszi, hogy az első kötetben inkább utalás-

5 *Beszélgetések Petri Györggyel*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 126–127.

6 „Továbbá a Kepes Sára-versek tragikumai is a József Attila- és a Pilinszky-művek lemondó, tragikus hangoltságához hasonlítható.” HORVÁTH, *I. m.*, 244.

7 *Vö. Uo.*, 61–80.

8 FODOR Géza, *Petri György költészete III.*, Holmi 1989/11., 131.

szerű Sára „jelenléte” és a *Történet és elmélkedés*, a *Három dal*, valamint a *Zátony* című szövegeket Fodorhoz hasonlóan citálja, viszont nem sorolja a korpuszba a *Reggelt*, de Sára-versnek veszi a *Történet* című művet. Keresztury az *Örökhétfő* kapcsán megjegyzi, hogy a kötet négy Sára-verse „azáltal döbbenetesen hiteles, mert az ábrázolás végletes redukcionizmusa a siratók tradicionális retorikai eszköztárát a végsőkig lebontva tudja a kusza és tépett fájdalom mindent »fölülíró« s eljelen-téktelenítő teltségét rekonstruálni”.<sup>9</sup> Fodorhoz hasonlóan Keresztury is kiemeli a *Sári, ne vigyorogj rajtam* című művet az *Örökhétfő*ből, de Fodorral ellentétben három Sára-verset a címük szerint megnevez (*Sári, ne vigyorogj rajtam, K.S., Találkozás*), valamint még egy szöveg jelenléte utalást tesz a kötetben. Az *Azt hiszik* kötet Sára-verseivel kapcsolatban Keresztury és Fodor koncepciója megegyezik, viszont az életművet egészében szemlélő monográfus további két verset detektál Petri kései időszakából, mégpedig a *Sáráról*, valamint a *Sáráról talán utoljára* címűt, amely filológiailag hányattatott sorsú költemény, hiszen felbukkant már a *Valami ismeretlen* részeként is egy ’91-es gyűjteményben, de a legújabb, 2018-as Petri-összes a *Kihagyott versek* közé sorolja. Keresztury ezt tekinti az utolsó Sára-versnek, mert az *Azt hisziktől* kezdve „az egyenes beszéd groteszk kiélezettségének elégizálódásával párhuzamosan a szerelem problematikája kiszorul a lírai törekvések centrumából, és az öregedés, az elmúlás, a túllét meghatározó nézőpontjában oldódik fel”.<sup>10</sup> A három, Sára-versekkel (is) foglalkozó monográfia korpuszalkotásából levonható a konzekvencia, miszerint nincsen egyértelműen kijelölve sem az, hogy mely szövegeket tekintjük Sára-verseknek, illetve nincsen kidolgozva egy olyasfajta olvasási stratégia, amely hozzáférhetővé tenné ezeket a Sára-verseket az olvasó számára, leszámítva azon utalások (sokszor csak implicit) felfejtését, amikor a fenti interjú alapján is (ki)olvasható motívumok feltűnnek a versekben, vagy amikor megjelenik a Sára név. Továbbá az is hozzájárul a korpusz meghatározásának nehézségéhez, hogy honnan nevezzünk Sára-versnek egy szöveget, hiszen hiába ért egyet abban Fodor és Keresztury, hogy a *Nőkről*-ben van egy referenciális utalás Sára-ra (Kettő már halott. / Egy – nem, kettő elhagyott. / Kettő halott, kettő elhagyott, / egyet a játszi sors még meghagyott”), mégsem egyértelmű, hogy ettől már a Sára-versekhez sorolható-e a mű. Ha igen, akkor többek között a ’95-ös kötetből a *Göröngy* kezdő sora („Végre egy nő

9 KERESZTURY, I. m., 186.

10 Uo., 189.

akinek a halálában / abszolút vétlen vagyok”) miért nem tartozik a korpuszba, vagy e kötet címe (*Sár*) nem adna kellő jogosultságot a korpusz felőli vizsgálathoz? A monográfiákon kívül Papp Ágnes Klára *A traumából születő szó* című tanulmányát érdemes még megemlíteni, amely az önéletrajziség, pontosabban a traumafeldolgozás olvashatóságából indul ki, és további két verset csatol a korpuszhoz (*Néhány nappal korábban, Ami azóta történt*).

A Petri-recepció legnagyobb problémája tehát, hogy evidenciaként hivatkozik a Sára-versekre, miközben nem veszi észre, hogy nincsenek letisztázva a korpuszalkotás kritériumai. Nagyjából hat vers mondható konszenzusos Sára-versnek, ezen túl a legkülönbözőbb nyelvi-poétikai eljárásokkal működő szövegek kerülnek az alaktalan verscsoport közelébe, melynek alaktalanságát az adja, hogy a versek önkényes értelmezések során jelölődnek ki. Egyáltalán nem reflektált, hogy miért produktív egy olyan olvasási stratégia felől közeledni a szövegekhez, amely önéletrajzi alapú és kordokumentumként kezel lírai műveket. Továbbá az sem letisztázott, hogy milyen plusz értelmezői potenciálhoz jut a Petri-értés egy újabb Sára-vers „felfedezésével”.

### *A szégyen elméleti mozzanata*

Kulcsár-Szabó Zoltán arra hívja fel a figyelmet az önéletrajz kapcsán, hogy „[Az] »önéletrajziség« kódja, amelyről de Man más helyen is beszél, olyan szükségyszerű referenciális kapcsolatot teremt a szubjektum és szövegbeli megfelelője között, amely előtérbe állítja a felelősség vagy az intencionalitás struktúráit, mindazt, ami lehetővé teszi a textualitás és a cselekvés dimenzióinak összeillesztését”.<sup>11</sup> Viszont amennyiben kivonjuk az önéletrajzi kódot az értelmezésből, akkor tulajdonképpen a (nietzschei értelemben vett) nyelvi autonómiát és véletlenszerűséget figyelhetjük meg, vagyis az önéletrajzzal az intencionalitástól fosztjuk meg a szövegbeli megszólalt. Mindez Kulcsár-Szabónál éppen a valóság és a mentegetőzés diszkurzív megjelenéseiben játszik szerepet, hiszen az intenció megszűnése azzal a kognitív következménnyel jár, hogy a nyelvi megnyilatkozás tétje sem valamiféle belső parancs vagy érzelm reprezentációja lenne, hanem éppen az afölött érzett szégyen eltakarása, hogy az emberi nyelv nem képes kifejezni a lelkivilág törté-

11 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak*, Ráció, Budapest, 2007, 285.

néseit. E hiány kitöltésére pedig olyan diszkurzív alakzatokat tételez a nyelv, amelyben előállítja a bűn cselekvőit és a megbocsátás lehetőségét. Ezt nevezi Kulcsár-Szabó Zoltán a szégyen retorikájának, mely a nyelvi megelőzöttségen alapuló etikai fordulat lehetőséget adhat a Sára-versek kapcsán egy areferenciális olvasási stratégia kialakítására és egy koherens korpusz létrehozására.

### *Szégyen a Sára-versekben*

A *Sári, ne vigyorgj rajtam* című szöveg a leginkább kiemelt Sára-vers, ráadásul Fenyő D. György *A „kegyetlen irodalom” tanításáról*<sup>12</sup> című tanulmányában – amennyire egy tanóra keretein belül fontosnak tartotta – értelmezte a művet, így jelen tanulmány csak azon részletekre kíván rávilágítani, amelyek a – versben egyébként végig működő – szégyen retorikájának szemléletes példáit nyújthatják, és képesek a Sára-versek között koherenciát képezni.

Fenyő D. olvasata erre a következtetésre jut:

[A] vers alapján úgy tűnik, inkább *leplezett bűnbánatvers* a *Sári, ne vigyorgj rajtam*. Bűnbánatról nincs szó ugyanis benne, csak valami hallatlanul éles múltidézésről, a gesztusok és tettek pontos számbavételéről, illúziótlan önvizsgálatról. [...] Törekedni kell arra, mondja Petri, hogy az ember ne szője át utólag a múltat a megszépítés, a meghatódás, a sajnálat vagy az önsajnálat szálaival.<sup>13</sup>

Ellenben Fenyő tanulmányával, úgy gondolom, nagyon is van szó bűnbánatról, viszont nem abban a pszichológiai értelemben, ahogy a tanulmány szerzője közli. Ehhez figyelembe kell vennünk a szégyen sajátos, líraolvasás során konstruálódó fogalmát, miszerint azt nevezzük szégyennek, amikor arcvesztés történik.<sup>14</sup> A Kulcsár-Szabó Zoltán által bizonyított autonóm nyelvszemlélethez a szégyen fogalma úgy kapcsolódik, hogy „[A] szégyen tehát – mint nyelvi szükségszerűség – minden megnyilatkozás feltétele, annak a hiánynak a jele, amelyet

12 FENYŐ D. György, *A „kegyetlen irodalom” tanításáról = Az örökhétfőtől a napsütötte sávig*, Krónika Nova, Budapest, 2004, 228–244.

13 *Uo.*, 244.

14 Vö. BERNARD WILLIAMS, *Szégyen és autonómia = Az árnyék helye*, szerk. GULYÁS GÁBOR – SZÉPLAKY GERDA, Kalligram, Pozsony, 2011, 22.

ugyan pusztán a »szöveggép« produkál, de amelynek betöltése nélkül nem lehetséges semmifajta megértés. Nyilvánvaló, hogy ezt a hiányt hivatott kiküszöbölni vagy feloldani a »másik« sokféleképpen megfogalmazott instanciája.<sup>15</sup> A *Sári, ne vigyorgj rajtam* című vers beszélője éppen ezért hozza létre egy mnemotechnikai folyamatba ágyazva a másik instanciájaként Sárít, hogy feloldja saját szégyenét. Azonban e létrehozatal szükségszerűen arcrongálással jár, amelyet a megnevezés aktusán is tetten érhetünk. Bár az olvasó számára már a cím alapján nyilvánvaló lehet, hogy a megszólítottat Sárának hívják, azonban a lírai másik csak becéző alakban („Sári”), a hasonlítás aktusában („Ódri Hepbörn / stílusban villogtatod / a fogsorodat”)<sup>16</sup> vagy asszonyneven („Amikor utoljára láttalak, / a dögcédula ott volt a bokádon, / utált asszonyneveddel”) jelenik meg. A vers végig monológ jellegű, így a megnevezésen túl a beszéd diszpozíciója is a megszólaló autoritásáról és Sára autonómiájának elvételéről árulkodik. Érdemes szóba hozni, hogy az egyetlen olyan pont, amikor a lírai én valaki mást is szóhoz enged jutni, akkor beírja magát a másik beszédébe, hiszen függő idézést használ („Megkért: »Fordulj el, légszivess«”), továbbá nem hagyja beteljesülni a másik perlokúciós aktusát („Én természetesen elfordultam, / s természetesen a tükör felé”). Fenyő D. szerint a férfi számára fontosabb és természetesebb a női test megtekintése, mint a társadalmi elvárások követése, és ezen értékválasztás megjelenésére szolgál a „természetesen” szó. Azonban e szövegrészben tetten érhetjük a tautológiát is, ami nem egyedülálló jelenség a versben, sőt mintha a mű egy folyamatos visszatérést hajtana végre. A rekurzió alakzata feltűnő a keretes szerkezetben, bizonyos motívumok (például kék ruhadarabok) fel-felbukkanásában vagy Sári vigyorainak egymásra montázsolásában először a képdokumentumok („Milyen boldogan vigyorgosz / ezen a jóval korábbi felvételen”), majd Audrey Hepburn kiejtés szerinti írásmódjában, ami szintén a szájmozgásra hívja fel

15 KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 295.

16 Rádásul az Audrey Hepburn stílusával való összehasonlítás mintha éppen a különbségeket hangsúlyozná a hasonló tulajdonságok helyett, ezáltal is destruálva a másik műzsaszzerűségét. A trópus ezt leginkább a nyelvi-kulturális közvetítettség kiemelésével éri el. Ez egyrészt megjelenik abban, hogy a múzsa alárendelődik egy hollywoodi székszimbólumnak. Másrészt a film médiumának bevonása is a közvetítettséget hangsúlyozza, harmadrészt a név kiejtés szerinti írása mintha emlékeztetne a színésznő leg-híresebb filmjének nem éppen szöveghű fordítására is, hiszen a *Breakfast At Tiffany's* magyarul *Álom luxuskivitelben*ként lett elnevezve, ezáltal is a fordítás képtelenségét artikulálva (egyébként a fordítás képtelenségére való figyelemfelhívás egyáltalán nem egyedülálló jelenség a Petri-életműben, lásd: *Jó volna Mallarmét fordítani*).

a figyelmet („Ódri Hepbörn”), végül a holttest („Aztán a dögcédula a bokádon, / és vigyorgtál”) mosolyváltozatában. Ezentúl grammatikai szinten is megjelenik a rekurzió mint dadogás a következő sorban: „mert az az az este volt, amikor / rád zártam az ajtót / hogy magadra nyithasd a gázcsapot”. A Fenyő-tanulmány szerint az *az* háromszori ismétlése csak figyelemelterelés, hogy aztán még kegyetlenebbül ki lehessen mondani Kepes Sára öngyilkosságának tényét. Viszont amennyiben az egész verset szervező poétikai eljárásként tekintünk a rekurzióra, akkor kiviláglik, hogy a visszatérés mindig együtt jár a nyelvi megformálás problémájához való visszatéréssel (lásd: dadogás), azaz a nyelvi megformálás nem egy kölcsönösségen alapuló beszédhelyzetet hoz létre, hanem a megszólítottól való elfordulást implikálja, amely szcenikailag is megjelenik a következő részletben:

Az aprómintás  
 kékfestő ruhát  
 elajándékoztad  
 valami Zsófinak vagy Zsókének.  
 Az biztos, hogy egy kék bugyi volt rajtad.  
 Mert amikor a barátnőd  
 fölpróbálta a ruhád,  
 le kellett hogy vessed.  
 A próbához persze, neki is le kellett  
 vetnie a magáét.  
 Megkért: „Fordulj el, légszivés.”  
 Én természetesen elfordultam,  
 s természetesen a tükör felé.  
 És összenéztünk a tükörben,  
 ő alig észrevehetően kacsintott.  
 Te észrevetted,  
 és jellegzetesen megrándult a szád,  
 de egy szót sem szóltál.  
 Ő maradt a ruhádban,  
 te fölveltél egy másikat.

A jelenetben a beszélő és Sára tekintete nem ér össze, a lírai én csupán Sára szájáról tud olvasni, aki azonban nem ad ki hangot, sőt éppen a rivális nő jut egyedül szóhoz. Amik kommunikálhatnának Sáráról bármit, azok a verset motívumként átszövő kék ruhadarabok, amely tárgyak

kommunikációs potenciáljára abból következtethetünk, hogy az egyberuha birtokos ragozása még a másik nőn is a Sárára vonatkozó módon szerepel („Ő maradt a ruhában”). Már Radnóti Sándor<sup>17</sup> és Vári György<sup>18</sup> is emlékeztet Novalis jelentős megjelenésére a Petri-lírában, igaz, az említett kutatásoknak a Novalis-féle himnuszköltészetre való rájátszást sikerült kimutatni. Bár a *Heinrich von Ofterdingen* álomképében megjelenő „kék virág” többféle értelmezése közül elsősre a babitsi tűnik a legkézenfekvőbbnek, miszerint a kék virág az erotikus vágyak szimbóluma<sup>19</sup> lenne, azonban Novalis virága legalább annyira a romantikus költészet és még inkább annak felfogásaként is érthető, amely „egy költéssel megszerezhető mélyebb világismeretet”,<sup>20</sup> az irracionálishoz, a transzcendenshez való hozzáférést feltételez. A Petri-vers kék ruhadarabjai („kékfestő ruha”, „kék bugyi”) nem képesek a megszólított személy megidézésére, azaz mintha Novalis profanizált szimbóluma, az irodalmi hagyomány sem tudná előállítani a távollévőhöz, a megszólítottéhoz való hozzáférést. Azonban a profanizáció ezen mozzanata a Petri-féle versnyelvet egy negatív dialektikában mutatja fel, vagyis mintha a vallomások, transzcendens szerelmi költészet ellehetetlenülésével való számvetés is e költemény részét alkotná. Ez a profanizáló gesztus jóval explicitebben is megjelenik az „azt mondta: / megérti a lelkiállapotomat. // A lelki / áll a potom / potomság” részletben, amelyben a sortörés egy keresztény temetkezési szokást, a részvétnyilvánítás beszédaktusát tördeli szét és fordítja át erotikus tartalmú nyelvi játékká („áll a potom”), így mutatva rá a kifejezés szétszerelhetőségére. Ekképpen a részvétnyilvánításban rejlő sorsközösség-vállalás sem történik meg, csupán a versbeszélő szégyenül meg, hiszen gyásza olyan személyek („tetemesek”) előtt lepleződik le, akik nem ismerik a halottat, a részvétnyilvánítás beszédaktusa nem jár együttérzéssel. Amennyiben elfogadjuk, hogy a versnyelv profanizációja az oka annak, hogy a megszólító típusú beszéd csak a nyelv kifejezőképességének határait és beszélő szégyenét tudja leplezni, valamint Sárát autonóm létezésétől megfosztani, annyiban eljuthatunk a Sára-korpusz megalkotásának kulcsmozzanatához.

17 Vö. RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet*, Kortárs 1974/12., 89.

18 Vö. VÁRI György, *„Az angyal a részletekben...”*, Kalligram, Pozsony, 2004, 151.

19 „Mert ez a sóvárgás a Kék Virág felé, ez a telhetetlen vágy az egész életet zenébe borítani nem valami titkos erotika vágya-e igazában? S aki túlvágyik az érzékek korlátolt valóságán: nem vezethet-e útja éppen az érzékek végletes mámorán át?” BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 158.

20 Vö. *Himnuszok az éjszakához*, ford. RÓNAV György, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 100.

Olvasatomban Sára távolmaradása, megszólíthatatlansága a zsidó-keresztény és iszlám kultúrák egyik legősibb, a morális törvények egyik legjelentősebb hivatkozáspontjának tekintett történetét idézi meg: az Ábrahám-történetet.<sup>21</sup> Az analógia több okból is releváns, egyrészt Száraj és Ábrám, csak miután Isten színe előtt megkötötték házasságukat, váltak Sárává és Ábrahámmá, jutottak hozzá igazi nevükhöz. Ekképpen mintha a *Sári, ne vigyorogj rajtam* című vers névtelensége egy Istentől és moralitástól megfosztott életvilágot inszcenírozna. Másrészt Sára meddősége miatt béranyaságra hatalmazza fel Hágár nevű szolgálóját,<sup>22</sup> azonban Sára váratlanul mégis megfogant: „Akkor ezt mondta Sára: Nevetségesse tett engem az Isten, kinevet mindenki, aki csak hallja.”<sup>23</sup> Sára egy korábbi részletben visszaemlékszik, hogy kinevette Istent, amikor gyermeket ígért neki, majd e helyen ismét a nevetséges szót használja a Biblia, de ezúttal a nevetség tárgya, megszégyenülés értelmében. Tehát a bibliai és a versbeli Sára azonos eseménye lehet a másik nő általi megszégyenítés is, továbbá a tárgyalt vers vigyor-montázsára ezáltal a biblikus szereplő szegyeteljes nevetései is ráíródnak. Harmadrészt amikor Ábrahám fel akarja áldozni Izsákot, akkor (bár Sára halálának többféle alternatívája létezik) Sára távol marad az áldozattól (hiszen Ábrahám nem is avatja be őt a tervébe), majd mikor megtudja, hogy Ábrahám meg akarja ölni fiát, belepusztul a gondolatba. Így elmondható, hogy a bibliai Sára párhuzamosan hal meg Izsák feláldozásával, de mivel halála nincs megáldva az Úr kérésével, ezért az értelmetlen, profán és áldozatmentes halál jelentésében is olvasható. Amennyiben elfogadjuk, hogy a *Sári, ne vigyorogj rajtam*

21 „Petri »istenes versei« külön tanulmányt érdemelnének. Legyen itt elég annyi, hogy a bennük szereplő Isten személyes, sőt: mind az istenszerep hagyományos funkcióiban, mind rendhagyó ténykedéseiben túlságosan is, profánul személyes, mindennapi emberként viselkedő Isten. Ezek az »istenes versek« aligha alapulnak igazi vallásos élményen, de Isten ilyen gyakori szerepeltetését a – nemritkán féltelen – profanizáló kedv se magyarázza meg kielégítően. Néhány személyesebb hangú és komolyabb problematikájú »istenes vers« arra látszik utalni, hogy Petri nemcsak negatíve, hanem pozitíve is használja a vallásos szimbolikát mint kulturális hagyományt. Nála Isten, úgy látom, annak a megszemélyesítése, ami kívülről jön, ami az ember lényegétől, akarattól elvben különböző, ami az emberrel szemben áll, aminek ellenállásán megtörik ereje, ami felette diadalmaskodó szükségszerűségként és ítéletként, mondhatni: sorsként jelenik meg. Petri Istene csak negatíve írható körül: minden, ami a személy élete alakulására befolyással van, és ami nem az ő személyiségéből fakad – a kontingens személy korrelátuma. Nem transzcendens, hanem: művészi fogás.” FODOR Géza, *Petri György költészete III.*, Holmi, 1989/12., 281–282.

22 „De volt Szárajnak egy egyiptomi szolgálója, akinek Hágár volt a neve. Száraj ezt mondta Ábrámnak: Íme az ÚR nem engedett szülnöm, menj be a szolgálómhoz, talán az ő révén lesz fiam.” *Biblia*, Magyar Bibliatársulat, Bp., 2011, Mózs 16,1–2.

23 *Uo.*, Mózs 21,6.

című versben megjelenő megszólított nem csak Kepes Sáraként olvasható, akkor érthetővé válik, hogy a beszélő és a másik instanciája miért nem tudja színre vinni a bűn és megbocsátás diszkurzív alakzatait, mert Sára csak mellékszereplő az Ábrahám-történetben, így nem tartozik szorosan hozzá a zsidó és keresztény vallások morális dimenziójához, sőt halála éppen az elmaradó áldozat szerepkörében válik jelentéssé. Ez lehet az oka annak is, hogy a Petri-vers temetkezési jelenetében a versbeszélő miért is próbálja lefizetni a „tetemeseket” („Adtam a főhullásznak egy kilót. [Az akkor még pénz volt.]”), valamint, hogy miért szerepelnek gazdasági cserefolyamatokat rögzítő leírások a versben („elajándékozta”), mert a beszélő próbálja pénzügyi manipulációval helyreállítani szegyenét, sikertelenül, hiszen egy deszkalizált gesztussal kívánja helyettesíteni a bűn és a bűnbocsánat diszkurzív ökonómiáját. Továbbá a korábban tárgyalt vigyor-montázs is kapcsolódik a profanizációhoz, hiszen az emlékezet által megidézett humán instancia a vers végén már mosolyog, azonban mosolya éppen nem a vallási kultúra értelmében vett (lélekkel, nyelvvel, morállal bíró) egykori életet performálja, hanem egy halott macskával válik hasonlatossá: „De te most már örökre / boldogan vigyorogsz: / mint a széncsúszdára tévedt macska. / (Úgy hat évvel később lapátoltuk ki / a szén alól. Mosolygott.)” Vagyis a nyelvben működő antropológiai differencia funkciótlanná válik, nem állítja elő a humán és nonhumán dichotómiáját, a nyugati gondolkodás szerint elgondolt *emberi életet*. A *Sári, ne vigyorogj rajtam* című versben egyedül a tanú képes helyreállítani a szakralitásától deprivált, ezért morális ítéletre képtelen vershelyzetet, így az olvasás itt és mostjában a tanúként értett olvasó érheti el egyedül, „hogy a szöveg megvalósíthassa önnön performatív dimenzióját”.<sup>24</sup>

Az *Azt hiszik* kötet két Sára-versében szintúgy megjelenik a profanizált, metamorfózison átesett kék virág szimbóluma. A *Bűcsű* című versben „kékpöttyös szoknya” formájában, mely gesztus a verskezdő „Mind szemérmesebb és tartózkodóbb / pozitúrában keresel álmaimban” sorral együtt a megszólított átszexualizált, kimondottan testi megidézését hajtja végre, hasonlóan a *Sári, ne vigyorogj rajtam* egyik versmondatához („És én szerettem volna rád feküdni, / lehúzni azt a bizonyos bugyit, / a koporsófüdelet meg magamra”), amelyben a nekrofilíával határos módon, a halottra való emlékezés hangsúlyosan nem

24 KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 311.

a szakralitáson (például imádságon) keresztül történik. A kötet másik Sára-versében, a *65 karácsonyában* a „kék” Krisztus születését profanizálja a politikai felhang révén: „Aztán a tévében kékesen villogott / valami Jézusról meg jászolról (az ateista állam / akkortájt kezdte hülyének tettetni magát). / Szóval a kékfényben megszületett a kiseded...” Ennek is köszönhetően a mű karácsony-fogalma egy kiüresedett hagyományt mutat fel, amely a szeretet ünnepe helyett csupán az eltávozott szerettektől való távolságra emlékeztet, majd próbálja azt elfedni az ajándékozás ökonómiájával („Még ajándék is / volt, én azt hiszem egy kesztyűt kaptam, / a család nőtagjai fel nem használt bőrápolószereiket / testálták egymásra elkövetkező alkalmakig, / mikor is újracsomagolást szenvedve, / lomlét után megújra ajándékká lényegülnek. / De Sára nem pofozható újra, / kis sminkkel, ruhácskával: ajándékol férfiaknak.”) A *K.S.* című versben (akárcsak a *Bűcsűben*) a halott megidézése és a kék-motívum erotikus jelentése válik lényegessé: „vetközni kezd / veti le azokat a / amiben el / a bugyit a harisnyát / én meg kérlelem hogy ne / ezt itt most képtelenség // ő veszi a kabátját / egyszál kék csipkepáncél-melltartóra.” A test ilyesfajta fetiszizálása mindig szemben áll a Sára-versekben a másikhoz való hozzáférhetőség, megszólíthatóság létrehozásával, azonban ezen kísérletek rendszerint kudarcot vallanak, hiszen vagy az élet és a halál oppozíciója választja el egymástól a megszólított és a megszólítottat („– kérdi, és: / »minek élsz még?»”), vagy ahogy a *Találkozás* című szövegben történik, még a megszólított feltámadása sem elegendő egy új, közös élet elkezdéséhez: „– úristen, hogy mondjam meg? / Hiába... nem tudok veled élni. / Hiába támadtál föl”. (Az utóbbi idézetben megjelenő köznyelvi, emotív Isten-megszólítás több helyen is tetten érhető a korpuszban [„úristen, hogy mondjam meg”, „De azért folyik rendes medriben / minden, mert – hál’istennek – meder, az van”], ami arra erősít rá, hogy e szövegek fontos tulajdonsága az eredendően vallási kultúrából használatos nyelvi elemek szakrális konnotációjától való leválasztása.) A *Magyarzatok M. számára* kötet Sára-verseit megint csak a keresztény hagyományhoz való viszony, pontosabban az idő(számításo)n kívüli tapasztalat határozza meg. A *Történet* című versben az életesemények élettörténetté alakítása, narrativizálása válik problematikussá, ráadásul az áldozati szerep politikai értelemben vett változata egy olyan élet-fogalmat visz színre, amely az életet a halálnak való kitétségében értelmezi, de a profán időszemléletnek köszönhetően nem kínál feloldozást vagy akármilyen túlvilágot: „Élettörténetünk megvilágítja / életünket, / mint a rendőr-

ségi autó reflektora / az áldozatot.” Végül a *Zátony* című Sára-versben a versbeszélő hiába próbálja megbánni, meggyónni bűneit („Becsület ideje. / Bűnbánat s pusztulásé. / Idő – a te időd”), de az időtlenség („Ez nem ideje semminek”) ellehetetleníti az emlékezés és a bűnbocsánat diszkurzív alakzatait („Az ember csak szípig, fűjzat, beszél – / Eszébe jut-e, ami hiányzik?”). A *Magyarázatok M. számára* kötet két verse esetében ráadásul a megidézett hagyomány is az időtlenség vagy a sorsfordító események utáni időszemlélet színre vitelét segíti, hiszen Vörösmarty Mihály *Előszó* című szövegéhez többször is kapcsolódnak a Petri-művek („Az üres órán van idő, / hogy elindulj, mint hólabda a lejtőn”). Így Novalison és Vörösmartyn keresztül egy olyan hagyománytörténeti kapcsolatot tehetnek láthatóvá a Sára-versek, amelyben bár megidézik a romantikus költészet motívumait, de ezen költői eszközök az 1970-es években már nem képesek hozzáférést nyújtani a transzcendenshez, a túlvilághoz, Istenhez, a megszólított instanciához. Kérdésként merülhet fel, hogy nem arra mutatnak-e rá a Petri-féle szövegközi interferenciákat teremtő elemek, hogy már a novalisi versbeszéd is csak az esztétikai helyreállítás lehetősége révén kapott „hozzáférést” a megszólított instanciához?

A Petri-recepció eddigi állása szerint a Sára-versek korpuszába azon szövegek tartoztak, melyekben szerepelt Kepes Sára neve, vagy Fodor Géza meghatározásával élve, amely szövegek „Sára-élménykomplexum költői kiírását” tartalmazzák. Azonban e tanulmány egy olyasfajta korpuszkialakítást ajánl fel, amelyben Sára mint az elmaradó áldozat, tehát a transzcendentális jelentőséggel nem rendelkező, meg nem gyászolható halott, a versbeszélő pedig mint a bűn és a megbocsátás diszkurzív módozatait helyreállítani próbáló ágens jelenik meg. Ezen nyelvi-poétikai eljárásokat a romantikus hagyományból vett és átalakított motívumrendszerben, a koherens narratívaképzés elutasításában, a nyugati kereszténység lélekkel, morállal és nyelvi kifejezőerővel rendelkező emberfelfogásának, időszámításának, valamint ünnepkultúrájának kétségbevonásában, a halott múzsa testfétiszáló, autonómiájától megfosztott megjelenítésében, a Sára név történeti jelentésének feltárásában jelennek meg. Ez a megközelítési ajánlat pedig a *Zátony*, a *Történet*, a *Találkozás*, a *K.S.*, a *Sári*, *ne vigyorgj rajtam*, a *Búcsú* és a *65 karácsonya* című műveket nevezi Sára-verseknek. A korpusz ezen meghatározása – remélhetőleg – releváns alapot szolgáltathat a további, Petri „szerelmi líráját” tárgyaló, illetve a Sára-versek filológiai körülhatárolását célzó kutatások számára. A szegény retorikája, tehát a bűn

és a bűnbocsánat diszkurzív előállításának az én-te viszony problematizálásához vezet, ami már a József Attila- és Szabó Lőrinc-féle szerelmi költészet nyelvi-gondolati kérdéskörében is jelentős szerepet játszott. Bár a József Attilával való kapcsolatot Petri György elutasította, például korai költészete megtagadásával, vagyis saját egykori szövegeit tulajdonképpen a József Attila-utánzat vádjával illette. Mégis úgy tűnik, hogy a Sára-versekben örökségként ismerhető fel az a 20. század első felében kidolgozott költészeti modell, amely az én és te kapcsolattának megjelenítésébe már beleírta a bűn és szégyen fogalmiságát. Tehát nemcsak az *Óda* szerelmi beszédpozícióját (az érzékelés közvetítettségével együtt), hanem a *Tudod, hogy nincs bocsánat* önvádló beszédét és bűnfelfogását, vagyis az „ártatlan/értetlen”<sup>25</sup> bűn koncepcióját is beépítette saját poétikájába. A hagyományfolytonosságról beszélhetünk ugyanis a szerelmi líra klasszikus, vallomásos, megszólító típusú beszédmódjának felfüggesztése, tehát a megszólított destruálása, valamint a megszólító affirmatív pozícióba helyezése kapcsán. A Sára-versekben azonban nem a bűn(tudat) beírásával, a bűnbocsánat lehetetlenségével és a bűnhődés kikerülhetetlenségével való szembesülés válik elsődlegessé, hanem a keresztény kultúra morális örökségének következmény nélküli beszédként, mondhatni „csak” beszédként, nyelvi maradékként való megmutatása.

25 Ehhez a problémakörhöz lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Magány és énbány József Attilánál = Uő., Jeltelen felbök között. Fejezetek a 20–21. század költészetének alakulástörténetéből*, Ráció, Budapest, 2022, 94–95.