

HORVÁTH Kornélia

Selye János Egyetem, Tanárképző Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Komárom, Szlovákia
kornelia.horvath71@gmail.com

SZONETT-VARIÁCIÓK PETRI GYÖRGY
VALAMI ISMERETLEN CÍMŰ KÖTETÉBEN

Sonnet-Variations in Petri György's Volume Entitled
Valami ismeretlen [Something Unknown]

Varijacije soneta u zbirci *Valami ismeretlen*
[Nešto nepoznato] Đerđa Petrija

A dolgozat Petri György *Valami ismeretlen* (1990) című, a magyar rendszerváltozás után röviddel kiadott verskötetének szonettjeit vizsgálja. Érdekesnek tűnik, hogy míg a szonettforma Petri első két kötetében nem – vagy csak minimálisan – képviseltette magát, a későbbiekben megnövekedik a jelentősége (átlagosan három szonettet olvashatunk a későbbi verseskönyvekben). A *Valami ismeretlen* azért mutatkozik unikálisnak e szempontból, mert kilenc szonettet is felvonultat, méghozzá a verseskönyv egészének kompozícióját tekintve meglehetősen átgondolt és strukturált formában. Jelen tanulmány meghatározó módszertani és szemléleti közelítésmódja ezért a metrikai és ritmikai analízis, amelyet azonban nem leíró-strukturálista alapon, hanem mindenkor annak szemantikai-poétikai következményei felől gondol el és igyekszik értelmezni.

Kulcsszavak: metrum, ritmus, szonett, szemantika, individuális poétika

Én különbözök.
(Petri György: Sár)

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

*A filológiai tudás tehát éppen tárgya okán nem
mervülhet tudássá.*
(Peter Szondi: *A filológiai megismerésről*)¹

A *Valami ismeretlen* 1990-es kötet az 1991-ben megjelent *Petri György versei* című kiadás szerint 37 verset tartalmaz (és ugyan nem pontosan tudható, miért, valamivel kevesebbet a Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs jegyezte életműkiadás I. kötetében).² Feltűnő, hogy a verseskönyvben számos szonett formájú, illetve „szonettkísérletnek” minősíthető költeményt talál az olvasó, szám szerint kilencet (az 1991-es kötet alapján ebbe beletartozik a *Passz* című szöveg is, amit Réz Pálék valamilyen oknál fogva a *Hátrahagyott versek* között közöltek.) A 37 : 9 viszonylag erős aránynak mondható, különösen mivel a szonett esetében nemcsak egy nagy múltú, a XIII. századig – a szicíliai iskoláig, jelesül Giacomo da Lentiniig – visszamenő, ugyanakkor kettős gyökerüként számontartott (Petrarca, XIV. század és – Surrey nyomán – Shakespeare, XVI–XVII. század) versformáról, hanem egyben *műfajformáról is* beszélhetünk.³

Persze ismerünk más műfajértékű vers- vagy éppen strófaszervezeteket is: az előbbiek közé sorolható például a villoni balladaforma, amely azonban néhány reminiscenciaszerű kísérleten kívül (József Attilánál, de különösen Faludi Györgynél) versformaként nem volt képes igazán szervesülni a XX. századi magyar költészetben, s így a Villontól eredő műfaji értéke sem tudott

¹ Szondi 2015, 11.

² Az *Összegyűjtött versekben* a kötet pontosan 30 költeményt számlál. Amint a szerkesztői jegyzetben olvasható, „a *Petri György versei* című kötet (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991) utolsó ciklusában »Valami ismeretlen« címmel az 1990-es, azonos című kötet anyagán kívül hét új vers is szerepel, ezekből azonban a *Versék 1971–1995* csak hármát tartalmaz” (Petri 2003, 598).

³ Természetesen más európai irodalmakban is nagy szerepet játszott a szonett: a spanyolban már a XV., a portugál, a francia, majd a német költészetben a XVI. században jelenik meg.

meggyökeresedni irodalmunkban. S többé-kevésbé hasonló mondható el az állandósult strófaszervezetekről, amelyeknek, bármilyen meglepő, szintén van, illetve lehet műfaji erejük: ilyen a középkori költészetben a Dante által kialakított tercina, mely, lévén az *Isteni Színjáték* sajátos és egyedi versformája, határozott szemléletmóddal bír (amelyet nagyjából a ‘pokoljárás, majd a Pokoltól a Purgatóriumon át az Paradicsomig, végső soron Isten meglátásáig vezető út’ szemantikai körében jellemezhetünk), s az emberi életút hosszadalmas, megpróbáló, mégis célravezető jellege mellett annak örök és transzcendens ciklikusságát is reprezentálja a maga háromrímes visszatérő szerkezetében. Azonban a tercina sem nevezhető gyakori versformának sem a világ-, sem pedig a magyar irodalomban.⁴ S még egy példaként a Chavy Chase-strófát is megemlíthetjük, amely az angol és skót (nép)balladák formájaként a romantika irodalmában teret hódított magának: nálunk Vörösmarty *Szózata* és Arany *A walesi bárdok* című balladája képviseli ezt a verses megszólalásmódot. A hazafias-buzdító világlátás azonban a XIX. század közepe óta nemigen szólalt meg a skót balladaformában magyar nyelven.

Más azonban a helyzet a szonettel. Úgy tűnik, ez esetben egy olyan versformaszerkezettel van dolgunk, amely Lentinitől, de Vignától, Dantétól és Petrarcatól kezdve kitartóan él az európai nyelvek irodalmában mind a mai napig, „népszerűsége” semmit sem csökkent a XXI. században sem.⁵ S ez egyfelől vélhetően a viszonylag tág teret megengedő tematikájának – amelynek egyik domináns tárgya a szerelem –, másfelől a kötött verskompozíció kettős eredetének (két quartina és két tercina a petrarcai szonettben, 14 sor – az utolsó kettő beljebb szedve – a shakespeare-iben) és a rímkonstrukciók variabilitásának köszönhető. Vagyis a szonett minden látszólagos metrikai kötöttsége ellenére roppant képlékeny formának mutatkozik: valószínűleg innen érhető

⁴ Ennek egyik legfrissebb példájaként Nádasdy Ádám nagy ívű és kiemelkedő vállalkozását, az *Isteni Színjáték* új magyar fordítását is említhetjük, amely a Babits-fordításnál sokkal közelebb hozza a magyar olvasókhöz a Dante-szöveget, ám lemond a tercina rímeiről. Mindezt világos okból teszi, hiszen az olasz nyelvben, annak strukturális és „genetikai” adottságainál fogva, a rímképző szavak száma sokszorosa a magyar nyelvben rejlő lehetőségeknek, így a szöveg értelmét – különösen az egy elbeszélő szöveghez képest viszonylag rövid, 10–11 szótagos sorok okán – a rímhez ragaszkodás erőteljesen deformálhatja a fordításban. A láncszerű hármas rímszerkezet eliminálása ugyanakkor magát a tercínát mintegy megfosztja a történet dantei célképzetességétől, s ezáltal valamelyest csökkenti a strófaszervezet műfajképző erejét (vö. Dante 2016).

⁵ A kortárs magyar költészetből számos más lehetséges példa mellett Tóth Krisztina *Síró ponyva* verseskötetének első, *Macabre* című ciklusára hivatkoznék, amely végig Shakespeare-szonettekben, illetve e forma variációiból építkezik (vö. Tóth 2004).

meg évszázadokon keresztülívelő népszerűsége (valamint a már említett, a szerelmet gyakorta előnyben részesítő tematika miatt).

Nos, mindezek után aligha kell meglepődnünk, hogy Petri e verseskötetében ilyen sok szonettre bukkanunk. Persze a szonett Petri életművében nemcsak itt szerepel: érdekes, hogy az első, az 1971-es *Magyarázatok M. számára* kötetben nem, csak az 1974-es *Körülírt zuhanás*ban található szonettet – ott is csak egyet, a *Már csak* címűt –, s a viszonylag nagy terjedelmű *Örökhétfő*ben hármat: a nagyon is metapoétikus című *Szonett-jelet*, valamint az *Hommage a Baudelaire*-t és a *Rozanettet*, mely utóbbiak már szonettvariációknak minősíthetők. Az *Azt hiszikben* a *Graf August von Platen-Hallermündéhez (fordítása közben)* képviseli egyedül a szonettet, a *Valahol megvanban* (1989), mely kötet az eddig is gyakori szabadversforma mellett először és utoljára vonultat fel prózaverseket Petrinél, azonban nem szerepel ilyen versképlet. S ugyanígy hiányzik a szonett a *Valami ismeretlen* szinte közvetlenül megelőző 1989-es *Mi jön még?*-ből. Ugyanakkor az 1993-as *Sár* rögtön egy szonettel nyit (*Megint megyünk*), a második harmadánál ismét egy szonettet „hoz” („*Ha nem vagy itthon, üres a lakás*”) és egy szonettel, mégpedig a kötet címadó versével zár (*Sár*). S másként, de hasonló a helyzet az utolsó megjelent, *Amíg lehet* című kötettel, amely két szonettet tartalmaz a kötet első harmadának végén: a kötetcímadó *Amíg lehet* és az *Így kezdődött* című verseket.

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

Ha most már szorosabban is szemügyre vesszük a *Valami ismeretlen* kötet szonettvariációit, első és általános meglátásunk az lehet, hogy Petri a szonettnek minden esetben más és más változatát alkotta meg, mint ami a *XX. századi magyar verstanokban elő van írva*. A bevett, néha egyszerűsített, de általánosnak mondható leírás szerint ugyanis a szonettben 5-ös és hatodfeles jambusi

sorok váltakoznak, a petrarcaiban négy versszakra bontva, ahol a két quartina eredetileg ölelkező rímű,⁶ a két tercina pedig változó rímszerkezetet mutat már Petrarcanál is, míg a szintén 14 soros és ugyanilyen sormértékű Shakespeare-szonett 12 soron át keresztrímmel, az utolsó sorpárban pedig páros rímmel él. Másfelől az is megállapítható, hogy a strófaserkezetet illetően Petri itt minden alkalommal a szonett petrarcait változtatva variálja.

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

Talán már ebből a rövid áttekintésből is kitűnik, hogy Petri egyszerre látszik követni az antik és a XIX. századi magyar költői hagyományokat,⁷ s ugyanakkor

⁶ Hozzá kell tennünk, hogy Petrarca néha használt keresztrímes szerkezetet is a quartinákban, s igen ritka esetben még bokorrímet is.

⁷ S talán egy ilyenfajta „konzervativizmussal” függ össze Petrinél, hogy igencsak gyakori a József Attila-i és a Pilinszky-áthallás e szonett-típusú versekben.

folyton ki is „cselezi” ezeket. (Szándékosan használtam ezt a szót, mivel Petri esetében semmiképp sem beszélhetünk az irodalmi és kulturális tradícióval való szakításról, annál inkább annak ironikus, sokarcú, néha gúnyos, de többnyire szeretetteljes újragondolásáról és átalakításáról.) A *Valami ismeretlen* kötet szonettvariációi közül négy első ránézésre is szonettnek látszik, amennyiben mindegyik követi a 4-4-3-3-as petrarcai felosztást: ezek a „*Jövőkép*”, az *Én itt egész jól*, a *Nem voltál otthon. Vagy?* és a *Körül-belül* címűek. Valamelyes, de csekély eltérést mutat a szonett versformától a *Szent a béke* és az *Elégia*: mindkettő esetében annyi a különbség a petrarcai versszakolással szemben, hogy az utolsó strófa nem három-, hanem négysoros. Másképpen, de szintén a szonettformát felidéző módosulást prezentál a *Mackie Messer szonettkísérlete a siralomházban*, amely két négysoros és egy hétsoros versszakra tagolódik, vagyis a petrarcai két tercinából felépülő sestina helyett egy egységes septinát alkot, és valamelyest nagyobb eltérést képvisel a kötetben első szonettként szereplő *Ábránd*, amely három négysoros és két háromsoros versszakból építkezik.

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

1. A „*Jövőkép*” első pillantásra tökéletes szonettformát mutat a quartinák és tercinák, valamint a kötelező jambus tekintetében. Ugyanakkor rövid vers-tani vizsgálat után nyilvánvalóvá válik, hogy az „előírásosnak” tekinthető ötös és hatodfeles jambusok⁸ helyett itt négyes és ötödfeles jambusi sorok állnak. Ráadásul ezek a sorok csak az első versszakban váltakoznak, a másodikban az első és az utolsó ötödfeles sor fogja közre a két négyest. A harmadik versszak pedig három négyes, míg az utolsó két ötödfeles és egy záró négyes jambusból épül fel. S természetesen ennek megfelelően épül ki a rímstruktúra is: a hagyományos petrarcai rímeléstől eltérően, amely a két quartinában ölelkező (esetleg kereszt-)rímekkel operál, itt a két kezdő versszak az *abab* és a *baab* szerkezetet realizálja, vagyis egy kereszt- és egy ölelkező rímet kapcsol össze, megőrizve ugyanakkor a petrarcai rímelés azon szabályát, hogy az első nyolc sorban mindössze két rímhangsort lehet alkalmazni. A két tercina *ccd eed* rím szerkezete másfelől a régi hagyományokhoz is illeszkedik, hiszen Petrarca már maga is szabadon kezelte az utolsó két versszak (a két tercina) rímeit.

⁸ Erről vö. Ferencz 1995², 58–59. Gáldi még 1961-ben éppen úgy jellemzi a Petrarca-szonett történeti alakulását, hogy a versforma idővel versszakonként új és új rímpárokhoz fejlődött, „csupán a versmérték maradt ugyanaz: 11 vagy 10 szótagú jambikus sor” (Gáldi 1961, 154). A Szepes–Szerdahelyi-féle verstan pedig az eredendően 11 szótagos sorok mellett érvel: „Az eredeti szonettformában a sorok mind endecasillabók, később mind a sorfajok, mind a rímképletek változhattak” (Szepes–Szerdahelyi 1981, 465).

Mielőtt továbblépnénk, rá kell kérdeznünk a tradicionális formától való eltérések esetleges „jelentésére” e versben. A kép itt is vegyes, hiszen az első quartina – habár a néhol már Petrarcanál is megtalálható kereszttrimmel él – nem az olasz költő által leggyakrabban használt rímstruktúrát, az ölelkezőt realizálja. Ugyanakkor a Petri-versben az első versszak ritmusa tökéletes jambust prezentál, míg – a rímszerkezetben a hagyományhoz, vagyis az ölelkező rímhez hűbbnek mutakozó – második szakasz két anaklázist (jambusi sorban trocheust) és egy lejtésemleges chorijambust is felmutat. A két ritmustörés által kiemelt szó az *ötlet* és *lendker/ék/*, míg a chorijambus a „(for)gatja magát” szó szerkezetet jelöli ki a versben. Ezek a szavak Madách *Az ember tragédiája* című művét idézik,⁹ különösen az utolsó versszak két további anaklázisa fényében, ahol a lejtésiránynak ellentmondó trocheusok a „nagy mulatság” és a „Kérdezlek” szavakat emelik ki (az előbbi esetében nyilvánvalóan Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című versének zárlatát is felelevenítve: „Ez jó mulatság, férfimunka volt!”, míg az utóbbinál a *Tragédia* végső kérdésére és közvetve az Úr válaszára utalva). Mindez egy nagyon is modern, a késő romantikában felerősödő, ugyanakkor Dantétól (illetve természetesen az ókori filozófusoktól) eredeztethető egzisztenciál-bölcseleti kérdést „summáz”, amit a Petri-szöveg már az első sorban megszólaltat: „Nagy kérdés: hogy lehet tovább”. Az persze a Petri-féle versbeszéd ironikus-szarkasztikus oldala, hogy a szerző az enjambement ritmikai eljárásával rögtön egy másik, többé-kevésbé aktuál-, avagy szociálpolitikai olvasatnak is teret enged („Nagy kérdés: hogy lehet tovább / rontani a javíthatatlant”): gondoljunk a kötetnek a rendszerváltást mindössze egy évvel meghaladó, 1990-es megjelenési évére.

2. Az *Én itt egész jól* sem tartja be az ötös és hatodfeles sorok váltakoztatását, noha szótagszám tekintetében csak a második szakaszban mutat nagyobb „kilengést”: az első versszak ugyanis ötös és hatos jambikus sorok váltakozására épül, a harmadik egy ötös és két hatodfeles, a negyedik pedig három öt szótagos sorból áll. A második versszak kezdő ötös sorát azonban egy drasztikusan rövid hármast, majd egy aránytalanul hosszú nyolcadfeles sor követi, hogy a végén mintegy „megnyugodjon” egy hatodfeles jambusi sorban. A rímszer-

⁹ Vö. a madáchi kezdettel:

„Be van fejezve a nagy mű, igen,

A gép forog, az alkotó pihen.

Év-millióig eljár tengelyén,

Míg egy kerékfogát ujítani kell.” (Madách 1984, 5)

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

kezet hasonló a „*Jövőkép*” című verséhez, amennyiben az első versszak itt is kereszt-, míg a második ölelkező rímet alkalmaz, azonban el is tér tőle, mert itt a szöveg nem két, hanem már négy (!) egybecsengő hangcsoportot variál (vagyis az első két szakasz rímképlete *abab cddc*). A záró két tercina *dee dff* rímképlete ugyanakkor szintén megengedhető egy petrarcai szonettfelfogás felől nézve.

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

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

Érdekessége a versnek, hogy – szemben az előzőekben tárgyalt két szonettel, melyek témáját egzisztenciálfilozófiaiainak, s közvetve esetleg politikainak, nevezhetnénk – itt a tematika evidensen szerelminek tűnik. Azonban ez a szöveg sem mentes a kettősségektől, ami már rögtön a vers címéből, illetve az azt megismételve továbbíró és átalakító első sorából is jól kiolvasható. A verscím-ben a pontot követő „Vagy?” kérdés inkább a második személyű megszólított jelenlétére, avagy ottlétére látszik utalni, vagyis létigeként értelmeződik, míg a kezdő sorbeli ismétlés a választó kötőszó jelentését érvényesíti: „Nem voltál otthon. Vagy a telefon / máshová cseng ki?” S innen nézve kevéssé meglepő, hogy a vers első anaklázisa éppen ennél a *vagy* szónál, a második pedig az azt „folytató” *máshová* szóalaknál jelenik meg (mely utóbbit a jelentés el-, vagy ha tetszik, „máshová” térítésének önértelmező költői metaforájaként is felfoghatunk). További anaklázisokat a harmadik versszak realizál, méghozzá meglepően nagy számban (összesen hat versláb erejéig): a tercina első sorának három kezdő verslába mind trocheus, ami a megnyilatkozást („jó az életemben”) ellenkező jelentésben világítja meg, vagyis ironizálja, s ezt csak megerősíti a versszak másik három („gyújtózsínór”, „sisteregnék”, „türelmesen”), valamint a zárószakasz egyetlen trocheusa, ami éppen a kettős lehetőséget, a feltételeességet kifejező „amennyiben” szóban jelenik meg. S hozzátehetjük: a chorijambusok jó része szintén a lehetőségességet vagy átmenetiséget, az átfordulás lehetőségét szemantizáló szövegrészekben érvényesül („*elviselendőt*”, „*erre leheték még*”, „*és az utolsó pillanatban te is át-*”), míg közülük a legelső (az első versszak negyedik sorában: „– kérdezi a kisördög. *Belefon*”) éppen a sajátos és szemantikailag ambivalens rímpárra (*telefon – Belefon*) hívja fel a befogadói figyelmet, az ölelkező szerkezet két átkaroló tagjának eltérő stílusbeli regiszterét, a XX. századi technikai és a tragikus felhangokkal is bíró, patetikus költői „műszó” közötti diszkrepanciát emelve ki.

4. A *Körül-belül* ritmikai tekintetben a magyar költészetben megszokott konstrukcióhoz a legnagyobb „hűséget” tanúsító szonett a kötetben, amennyiben kizárólag ötös és hatodfeles jambikus sorokat variál, ha nem is mindig engedelmeskedve a váltakoztatás elvének (az első szakasz végig ötös sorokból áll, a második egy hatodfelest, egy ötöst, egy újabb hatodfelest és egy hatost sorakoztat fel, a két tercina pedig egyaránt egy hatodfeles és két öt szótagos sorra épül). A rímszerkezet ismét a Petrire immár nagyon is jellemző variációt érvényesíti az ölelkező és a keresztrímes struktúra tekintetében, mégis újabb módosítással: itt is az első quartinát szervezi az ölelkező rím, mint az előzőleg vizsgált vers esetében, és a másodikat a keresztrím (noha itt a párhuzam a *Nem*

voltál itthon...-nal némileg megbicsaklik, hiszen ott tulajdonképpen félrim irányította a második szakasz rímelését), ám ezúttal az első két szakaszban három egybecsengő hangcsoporttal operál a vers, az alábbi képlet szerint: *abba cbcb*. A tercináknak a szöveg a hagyomány kapcsán szintén elfogadható, az *Én itt egész jólban* is alkalmazott *dee dff* kombinációt követi.

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

A choriijambusok által kiemelt szöveghelyek erőteljes egzisztenciális kérdésfelvetéseket artikulálnak, első pillantásra különösen a három utolsó szakaszban előforduló szövegegységek. Ugyanakkor az első versszakban kétszer is szereplő, mindkét alkalommal choriijambusba „rendező” *emelet* szó a XX. századi magyar lírát gyakran olvasó és ismerő befogadót óhatatlanul Pilinszkyre, Pilinszky „*pokol*”- és „*tér*”-verseire emlékezteti, amelyekben az „*emelet*” nemcsak mint a lépcsőfok, az aláereszkedés és a potenciális gradáció, hanem az *em-* / *-me* hangkapcsolat gyakori ismétlődése okán az *emlékezés*, involvált módon a *felejtés* és a *félelem* költői témáját is előhívja (a *félelem* témájával kapcsolatban Petri verséből lásd: „*Vacogok. Fogam koccan. Nagyon félek*”). A legjobb példa erre a *Senkiföldjén* című vers lehetne Pilinszky *Harmadnapon* című kötetéből, mely költemény sajátos hangzástmetaforikai és értelemképző alapjának teszi meg az említett hangkapcsolatot.¹⁰ Ez a hangkapcsolat Petri itt tárgyalt versének első két szakaszát is erősen jellemzi az „*emelet*”, az „*emlékezni*”, a „*két emelet*”, a „*már mindent*”, az „*elértem*”, a „*végemet*”, a „*nem*”, a „*minden*”, az „*eszemet*” és a „*hittem*” szavakban, illetve szerkezetekben, ugyanakkor az ironikusra váltó negyedik szakaszban hirtelen eltűnik.

¹⁰Erről lásd: Horváth 2000.

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

A chorijambusoknak és gyakori anaklázisoknak meglátásom szerint két funkciója van a szövegben. Egyfelől a vers első egységében kifejtett megnyilatkozástémát, a jó és a rossz közötti ambivalenciát, illetve a kettő közötti potenciális átmenet, átalakíthatóság kérdését, valamint magának a kérdésnek az abszurditását, elgondolhatóságának lehetetlenségét erősítik fel a versritmus szintjén is, lásd: „*jóvatenni a rosszat*”, „*keresvén az elrontanivalót*”, „*éptelenezű ötlet, pedig egy*”, „*Bár... miként formában a tartalom*”, „*tormában a fartalom*” – mely utóbbi újfent jelét adja Petri hangjátékok iránti hajlandóságának, melyeknek azonban a szerző szinte minden művében diszkrét visszafogottsággal enged teret –, s ezekhez látszik csatlakozni a ritmustörésnek nem, csak kisebb eltérésnek minősíthető két anapesztusi szöveghely is („*Valami aljasság*”, „*nem jut eszembe semmi*”). Másfelől a trocheusi vagy chorijambusi ritmustörések, illetve -eltérések a szöveg – amúgy kevésbé rejtett – irodalmi allúzióira, vagy ha tetszik, intertextuális utalásaira hívják fel még inkább a befogadói figyelmet: a nyolcadik sor anaklázisa a költő előtt az utcán heverő ihlet már-már közhelyként ismert illyési mondását exponálja ritmikailag, s egyszersmind nyilvánvalóan ironizálja is („*éptelenszerű ötlet, pedig egy ilyen meglett / korú költő előtt az utcán hever az ihlet*”). Az iróniát a *megett – ihlet* rímpárt a hetedik sorban mintegy belső rímként bevezető *ötlet* szó is növeli, hiszen előre visszavonja, vagy legalábbis lefokozza a két soron következő rímészó pátoszatát. Ugyancsak Illyést s híres „Fájok” sorának parafrázisát „sulykolja” az első tercina kezdő sora, amelyben egyetlen jambus sem fordul elő, ellenben négy trocheus is jellemzi a

ritmusát („Hogy fájok neked? Ez lírikusnál munkaártalom.”). A sor tehát teljes mértékben anaklázis, s ez szembefordítja a tercínát az oktávával, amely döntően mégiscsak „követte” a szonett meghatározó jambikus lejtésirányát. E szembefordítás ugyanakkor ismét klasszikus hagyományt, a két quartina és a tercínák közötti szemantikai ellentét elvét eleveníti fel: Petri játéka a ritmikai-műfajformai és a magyar költői hagyománnyal, hogy egyszerre megidézi azokat, s közben jelzi a hozzájuk képesti eltérését (adott esetben iróniáját), itt is igencsak nyilvánvaló.

Az „*ezt panaszolja el*” chorijambusa a „panaszköltészet”, a dal mint esdek-lés, könyörgés régi lírai tradíciójára látszik utalni, mely a magyar irodalomban Balassiig megy vissza. Ugyanígy a „*még a te térded is neked*”, mely a *Hogy Júliára találék...* című Balassi-vers utolsó két sorát is aktivizálhatja az olvasó emlékezetében („Júliára hogy találék, örömben így köszönék, / *Térdet-fejet* neki hajték, kin ő csak elmosolyodék”). S mivel a panasz és a könyörgés a régebbi költészetben gyakorta a szeretett hölgyhöz szólt, így a ritmuseltéréstől megerősített irodalmi utalás a szerelmi tematikát is visszalopja ebbe az alapvetően egzisztenciális irányultságú költeménybe (*te* szó Petri általi kurziválása is értelmezhető a szerelmi téma nyomatékosításaként). Ugyancsak a rejtett szerelmi tematikát¹¹ emeli ki egy másik, immár József Attila-i intertextuális utalás, mely az „*énnekem*” szó anaklázisával és az „*éneke*” szóval való rímeltetésével a *Rejtelmek* című költemény záró versszakát, valamint a József Attila-versben többszörösen hangsúlyozott, átalakuláson keresztülmenő *én-te* relációt idézi. A két Petri-sor (a ritmuseltéréseket újból kurziváltam): „De hogy még a *te* térded is *énnekem*? / *Ezt panaszolja* (el? Föl?) *éneke*?”; A József Attila-versszak: „*Én is írom éneke: / ha már szeretlek téged, / tedd könnyüvé éneke / ezt a nehéz hűséget.*”¹²

Ez az utalás azonban közvetett módon a József Attila-versből kibontható autopoétikus értelmezési lehetőséget is előhívja, amely lehetővé teszi a versnek az önnön keletkezését, valamint a lírai beszélőnek a szövegalkotás folya-

¹¹ A szerelmi áthallást e két soron kívül a szövegben más nem igazolná, megerősíti viszont a költemény kötetbeli elhelyezkedése, s persze az olvasónak némi jártassága Petri interjúiban, illetve életrajzában. A *Passz* ugyanis a *Sáráról, talán utoljára* című vers után következik az 1991-es gyűjteményes kötetben. A két vers közötti ilyen kapcsolat (a *Sáráról...* a kötet bal, a *Passz* a jobb lapján helyezkedik el, együtt láttatva a két verset az olvasóval) a *Passz* „Hogyan lehet jóvátenni a rosszat?”, valamint az „És hogyan rosszá a jót?” nyitó kérdéseit a Sára-téma felől is értelmezi.

¹² E József Attila-sor esetében nem az időmértékes (a *Rejtelmek* ugyanis szimultán verselésű szöveg), hanem az ütemhangsúlyos ritmus megtöréséről van szó.

matában történő átalakulását témává tevő interpretációját.¹³ Az előbbi áthallást Petri utolsó versszakában a formával és a tartalommal való ismétléses-hangfelcseréléses nyelvi játék, az utóbbit az *én* (pontosabban a *mi*) eltűnését kijelentő záró sor artikulálja – ez utóbbi egyben egy másik József Attila-allúzió révén, a *Talán eltűnök hirtelen...* címének, kezdő sorának s közvetve befejezésének a megidézésével: „majd úgyis eltűnünk a sűrű semmiben.” E záró sorban Petri újonnan és újszerűen él a költői szöveghagyománnyal folytatott dinamikus, egyszerre azt elsajátító és attól elhatárolódó párbeszéd „eszközével”: az „eltűnünk” szó tövét, József Attilától eltérően hosszú magánhangzóval írja, noha megőrizve az eredeti írásmódot egy újabb anaklázist realizálhatott volna. Vagyis a vers végén éppen az anaklázis elmaradása szolgálja a költő elődtől való finom elkülönöződés gesztusát.

6. A *Szent a béke* első pillantásra csak annyiban módosítja a hagyományos szonettformát, hogy a befejező tercina helyett egy négysoros versszakot használ. A sorok szótagszáma, ha nem is mondható teljesen „szabályosnak”, eléggé megközelíti azt a maga ötös, hatodfeles, hatos, hetedfeles és hetes soraival, melyek között egyértelműen az „elvárt” tíz és tizenegy szótagból álló sorok dominálnak (ötös jambus hatszor, hatodfeles sor pedig négyszer fordul elő a szövegben).¹⁴ Ami viszont meghökkentő, az a vers rím szerkezete, ha rímstruktúráról itt egyáltalán beszélni lehet, ugyanis az első versszakban nincsenek rímek, a másodikban egy sajátos „félrímes” variációval találkozhatunk (*xxaa*), a harmadikban egy *bbx* konstrukcióval, míg a négysoros befejező szakasz furcsamód bokorrímet alkalmaz (*cccc*). Fölösleges hangsúlyoznunk, hogy ez az originális és minden valószínűség szerint a magyar költészetben példa nélküli rímépítkezés idegen a szonett „megengedőbb” formáinál is. A Petri-vers tehát ezúttal a sorok szótagszámában többé-kevésbé megőrzi a klasszikus szonettformát, míg rím szerkezetével teljességgel felülírja azt.

Ez a költemény is számos alkalommal él az anaklázis, a chorijambus, sőt néhány esetben a jambus anapestusi helyettesítésével (az ún. ciklikus anapestussal) is, noha ezek ellenére is követi az alapvető jambikus lejtést. Az eltérések értelmezési lehetősége igen hasonló a *Passz* című vers kapcsán megállapítottakhoz: ezek részint a versmegnyilatkozásban tematizált kettősséget, a címnek ellentmondó ősz/pusztulás témáját, illetve az idegenség, az „enyém se, tied

¹³Erről vö. Horváth 2006.

¹⁴Versszakokra bontva: az első versszak egy hatodfeles, egy hetes, egy hatos és egy ötös, a második egy hatod-, két heted- és újra egy hatodfeles, a harmadik egy hatodfeles, egy ötös és egy hetedfeles, míg az utolsó négy darab ötös sort realizál.

se” problematikáját hangsúlyozzák (lásd az első sor két anaklázisát: „Ahogy nézem egy idegen erkélyről”, a második chorijambusát és újabb két trocheusát: „nem az én lakásom; a tied se; bérelt barát”, az ötödik sor eltűnéstémáját kiemelő anaklázist: „hogy tünedezik”, a kilencedik rohadás-„elméletét”, szintén trocheussal és rögtön utána egy chorijambussal jelölve: „kívülről rohaszt, befelé konzervál”, s végül az akarat, akarás kettősége kapcsán a tizenegyedik, tizenkettedik és tizennegyedik sort (ez utóbbi lenne a hagyományos szonettformában a vers zárósora): „persze, miért ne?”, „ha épp akarunk”, „mint vas a rozsdát”).¹⁵ Másrészt a ritmikai eltérések itt is intertextuális szöveghelyeknél tűnnek fel, így a hatodik sor trocheussal kezdő „őszülő szókeséged” fordulat világos utalás Juhász Gyula emblematis versére, míg a tizediket chorijambussal indító „és ha a játszma végülisre áll” sor Beckett *A játszma vége* című abszurd drámáját evokálja.

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

7. Az *Elégia*, akárcsak az imént vizsgált *Szent a béke*, ismét abban különbözik a hagyományos szonettformától, hogy a zárótercina helyett négysoros szakaszt alkalmaz. Emlékeztet az előbb elemzett versre abban is, hogy a verssorok hosszúságában megközelíti, mi több, teljesíti is az ötös és hatodfeles jambusi elvárást, csupán az eltérő szótagszámú sorok váltakoztatási „szabá-

¹⁵Az anapesztusok hasonlóan témamegerősítő szerepet játszanak a harmadik, hetedik és nyolcadik sorban.

lyának” nem tesz eleget (az első és a második versszak négy ötös, a harmadik egy hatodfeles és három ötös, míg az utolsó szintén egy hatodfeles és négy ötös sorból épül fel). A rímszerkezet is egészen hagyománytisztelőnek nevezhető: az első két versszak ugyan keresztrímekkel operál, ám azt mindössze két rímelő hangsorral teszi (*abab baba*), s ily módon újra visszatér Petrarcaéhoz. Az első tercina sorvégi hangzásszerkezete is tökéletes e szempontból: *ccd*. A negyedik, négy soros szakasznál azonban két érdekesség is megfigyelhető: egyfelől a négy sorból az egyik nem rímel (*xdbd*). Ez ugyan visszaállítja a tercina illúzióját, azonban ez a vaksor a versszakban nem az utolsó, mint ahogy talán számítanánk rá, hanem az első helyen áll. Másfelől az utolsó három sor rímei, bár kiválóan ismétlik az előző szakasz kezdő – *d*-vel jelölt – egybehangzásait, nem egy „szabályosan” várható *c*-t, hanem egy, a quartinákban figuráló, a befogadó hallásemlekezetében azonban a belül hangzó olvasás folyamata során egy már-már elfelejtett, s hangzásszerkezetében is csak a hímrim és az utolsó magánhangzó azonosságán alapuló) *b* rímet hangoztatnak fel újra (lásd: *lakás–maradás–harapás–farakás–osztrigát*).

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

*Kő és madár*ra utalnunk).¹⁶ Az első tercina utolsó sorában a vágott „szilárd, sík felület” ismét Nemes Nagy térbeli és mértani lírai és elméleti megfogalmazásait, míg az „emelet” itt is Pilinszkyt idézheti.

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

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

Utolsó megjegyzésként reflektálnunk kell röviden a verscímre, amely műfaji megjelölésként is funkcionál, s ily módon látszólag némi feszültségbe kerül a szonettformával, amelyet – joggal – nem pusztán metrikai versképletnek,

¹⁶Erről vö. Máriáss 2015.

hanem műfaji formának is tekintünk. Azonban be kell látnunk, hogy az elégi-
kus témájú és hangulatú szonett Petrarcatól sem idegen, a XX. századi költé-
szetben – gondoljunk akár Juhász Gyulára, akár Babitsra, különösen pedig a
fiatal József Attilára – kifejezetten gyakorinak mondható. Nem meglepő tehát,
hogy Petri verse az elégia számos fontos tematikus elemét érvényesíti, mint
a magány, elhagyatottság, az elveszett idill (lásd: „és nem azért, hogy öröme
leljek”), halál. Ehhez társul még a panaszos-melankolikus hangvétel (főként
az első szakaszban), s nem utolsósorban az én megkettőződése s ebből követ-
kező önértelmező reflexiója („Horgon, önmagam nehezékeül”). Az elégi-
kus szonettel mint olyannal Petri realizálja a szonett Petrarca és Shakespeare óta
kitüntetett szerelmi témáját, másfelől az e szonettekben eredetileg is létkérdés-
ként megszólaló én-kérdéseket tágabb, mondhatni univerzális egzisztenciális-
filozófiai problémamezőbe helyezi, miközben a versbeszédben nem hagyja el
az egyes szám első személyű megszólalásmódot.

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

E szonettkísérlet ritmikai jellemzői röviden: az első szakasz egy ötös, egy
hetedfeles, egy hatodfeles és egy ötös, a második öt darab ötös, a harmadik pedig
két ötös, két hatos, két hatodfeles, s végül újra egy ötös sorra épül. A rímszerke-
zet a két quartinában, négy egybecsengő hangsorral operáló keresztrím (*abab
cdcd*), míg a harmadik hétsoros versszak a páros és a keresztrím kiegészített,
egyedi kombinációját nyújtja (*aaeeceac*). A szonett megnyilatkozástémájaként a
félelmet nevezhetjük meg: a *félelem* szó hatszor tér vissza a szövegben, minden
alkalommal sorkezdő pozícióban, s kétszer, a vers élén és a harmadik szakasz
kezdetén teljesen egyforma sor-mondatban („A félelemben megfogam a csend”).
Ennek köszönhetően a szöveg nemcsak témájában, de struktúrájában is Illyés
Egy mondat a zsarnokságról című művét idézi, mely utóbbi szöveg a „Hol
zsarnokság van, ott zsarnokság van”, illetve a „Hol zsarnokság van...” rend-
szeresen ismétlődő sor-, illetve versszakkezdet mentén szerveződik. A versrit-
must viszonylag kevés anaklázis töri meg: ahol megjelenik, szinte mindenütt a
félelem embert eltorzító, „fonákjára fordító” következményét húzza alá, így a
„fögmederből a fog ha kiszakad”, a „nem lehetsz rossz”, a „*lelkiismeret-furdalást*

így okoz” és az „asztallap fonákjára odacsent” fordulatokban. Hasonló mondható el az első szakasz „nem lehetek jó” chorijambusáról, míg a „cél is akad” az előzőektől eltérően a félelemteli helyzet okára és céljára reflektál röviden. Ezekről a szöveghelyektől eltekintve a vers szép „szabályos” jambusokban szólal meg, kiegyensúlyozottsága pedig megfelel a költemény csaknem tökéletesen egynemű, patetikus hangnemének. Petri más verseihez képest itt alig találunk disszonáns nyelvi megoldásokat, alig fedezhetünk fel ironiát, legfeljebb a cél-ok kapcsán megengedett kurta nyelvi játék („Ok mindig van rá. Sőt, cél is akad. / Még sőt: cél-ok”), illetve a versvégi „rágógumi” szó enged ennek némi, bár igen csekély teret.

A versbeszéd emelkedettségét olyan egzisztenciálisan súlyos, szép sormondatok eredményezik, mint például a kétszer ismételt „A félelemben megfogam a csend”, vagy „fogmederből fog ha kiszakad” (ez utóbbi a költői inverzió eszközével némiképp archaizál is), „fut, mint a homok, köt, mint a cement”. E megnyilatkozások erejét határozottan növeli, hogy a tagmondathatár minden esetben egybeesik a sorvégekkel, vagyis *a szövegben egyetlen enjambement sincs*. (Befejezetlen mondat is jószerivel csak kettő – az utolsó szakasz harmadik és negyedik sorában –, de itt is csak szintaktikai befejezetlenségről beszélhetünk, értelmileg hiánytalan a közlés.)

S e kiegyensúlyozott, méltóságteljes hangnemhez természetesen nagyban hozzájárulnak a szövegközi utalások, amelyek híres, egzisztenciál-ontológiai kérdéseket explikáló filozófiai költeményeket idéznek meg. Az említett Illyés-versen túl a harmadik sor („– mint nagy, sötét erdőben ág ha reccsent”) világos módon utal az *Isteni Színjáték* ismert kezdetére, pontosabban annak Babits-féle magyar fordítására, egyben József Attila egyik utolsó alkotását, a *Talán eltűnök hirtelen...*-t is előhívja (gondoljunk csak a szöveg első és utolsó versszakára, az erdő, vadon, a száraz ág és a zörgés motívumára). S ez utóbbi kapcsolatot a *fog* igei tövel és annak homonim főnévi párjával való nyelvi játék („megfogam- „fogmederből a fog” – „megfogam”) még inkább igazolhatóvá teszi (József Attilánál: „Korán vájta belém *fog*át a *vágy*, / mely idegenbe tévedt. / Most rezge megbánás *fog* át: / várhattam volna még tíz évet. // Dacból sem *fog*tam föl soha / értelmét az anyai szónak.”)¹⁷

Azonban Petri itt is megtalálja a módját a szöveg és a versbeszéd ironikus „felfüggesztésének”, ezúttal a paratextus bizonyos tekintetben szövegen

¹⁷A címbeli „siralomház” pedig közvetve olyan világirodalmi áthallásokat is tudatosíthat a befogadóban, mint Hugótól az *Egy halálraítélt naplója*, Schillertől az *Ármány és szerelem* vagy Dosztojevszkijtől a *Feljegyzések a Holtak házából*.

kívüli eszközében,¹⁸ azaz a címhez és a versbeli *cél-ok* szóhoz fűzött két ironikus-groteszk lábjegyzet lehetőségében, amelyek közül az első, a vers fiktív keletkezési körülményeit magyarázandó, a szerző dilettantizmusának s ezzel együtt a szöveg esztétikai alacsonyrendűségének gondolatát sugallja: „A közreadó tudomása szerint ez M. M., alias Macheath egyetlen fennmaradt irodalmi próbálkozása. Kegyelmi úton történt szabadulása után hátralévő éveit a szervezett bűnözés szigorúbb, mondhatni könyörtelenebb szabályokat követő művészetének szentelte.” Az M. M. monogram Macheathként történő feloldása és a fiktív szerzőnek a bűnözéssel való kapcsolatára tett utalás ugyanakkor Macbeth figuráját is megidézi, s ezáltal részlegesen visszatérít minket a félelem, a rettegés „birodalmába”.

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

A szövegköziség működése talán ebben a darabban a legszembeötlőbb. A cím maga Vörösmarty azonos megnevezésű, a romantikus végleteket már-már klasszicista jellegű feszes szerkezetbe „szorító” szerelmes költeményét idézi, s Petri művének első két sora – „Szeretnék klasszikus, lezárt / rendet vinni a pusztulásba” – fel is tárja a két szöveg közötti kapcsolat indokoltságát, valamint a Petri-vers strukturális intencióját. A régi, klasszikus *világ- és versrend* (!) iránti igény szólal meg a Zrínyi-jelmondat citálásában, míg a József Attilára és Pilinszkyre „hajazó” „– deszka nyüszít a láncfűrészben – – –” már e rend megteremtésének kételyét, sőt lehetetlenségét sugalmazza. A rend ↔ pusztulás, mennyország ↔ pokol, a „dögletes szeretet” és az Isten „képe-mása” ↔

¹⁸A *Mackie Messer* megnevezés ugyanis nem kizárólag Brecht kevert műfajiságú és groteszk vonásokat mutató *Koldusoperáját*, illetve főhősének nevét (*Macheath*, *Mackie Messer*, a két magyar fordításban Heltai Jenőnél *Bicska Maxi*, Vas Istvánnál *Penge Mackie*) idézi meg, hanem közvetve a betétdal további könnyűzenei feldolgozásait is, gondoljunk Louis Armstrong, Frank Sinatra vagy éppen Robbie Williams előadására.

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

Az *Ábránd* kezdete, a pusztulásba rendet vinni kívánó én megszólalása megvilágítja a szonettforma gyakoriságának jelentőségét a *Valami ismeretlen* kötetben, amelynek alighanem ez – leegyszerűsítve a felbomlás vs. rend a világban, a gondolkodásban, a költészetben és az életben – az egyik központi problémája. A szonettforma mint a klasszikus rend versformai megnyilvánítója igen fontosá válik Petri számára ebben a kötetben, de innen nézve nyilvánvaló, hogy egyetlenegy esetben sem „mutatkozhat” vagy szólalhat meg a maga kiegyensúlyozott, szisztematikus alakjában, csak módosult, néha szinte torzult formában, ám mindig oly módon, hogy a szonettforma mint viszonyítási keretrendszer végig megmaradjon. S talán innen érthetjük meg a szonettek elhelyezését magában a verseskönyvben, mely elrendezés ugyan nem szimmetrikus, mégis határozott intenciót sejtet. Aligha véletlen, hogy a szonettek sorát a „pusztulásba rendet vinni kívánó” *Ábránd* nyitja meg a kötet elején, ha nem is annak első, de negyedik darabjaként. Az *Ábrándot* követően két költemény közbeiktatása nyomán

egymás után három (!), majd további egyetlen költemény után újabb négy (!) szonett következik. Vagyis a kötet első harmada egy kivétellel magában foglalja a szonettek mindegyikét, szinte közvetlen egymásutánban. Az említett kivétel pedig a *Passz*, amely feltehetően nem véletlenül került a kötet legvégére, hogy annak záródarabjaként ismételten hangsúlyozza az olvasónak a szonettforma központi jelentőségét a *Valami ismeretlen* versesknyvben.

Irodalom

- Alighieri, Dante. 2016. *Isteni Színjáték*. Ford. Nádasdy Ádám. Budapest: Magvető.
- Ferencz Győző. 1995². *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Gáldi László. 1961. *Ismertük meg a versfomákat*. Budapest: Gondolat.
- Horváth Kornélia. 2000. Szem, csillag, éjszaka (Pilinszky János: Senkiföldjén). In *Tűhegyen: Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*. 47–76. Budapest: Krónika Nova.
- Horváth Kornélia. 2006. Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében. In *A versről*. 59–78. Budapest: Kijárat.
- Madách Imre. 1984. Az ember tragédiája. Budapest: Szépirodalmi.
- Máriáss Anna. 2015. A későmodern költészettörténeti tradíció továbbélése Rab Zsuzsa Kő és madár című kötetében. In „...kettős, egymást tükröző világban”: *Poétikai formációk a késő- és posztmodern magyar lírában*, szerk. Boros Oszkár, Horváth Kornélia, Osztróluczky Sarolta. 155–191. Budapest: Gondolat.
- Petri György. 2003. *Munkái I. Összegyűjtött versek*, szerk. Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs. Budapest: Magvető.
- Szepes Erika–Szerdahelyi István. 1981. *Verstan*. Budapest: Gondolat.
- Szondi, Peter. 2015. A filológiai megismerésről. *Vár Ucca Műhely (Irodalmi és művészeti lap)* 13 (47): 9–26.
- Tóth Krisztina. 2004. *Síró ponyva*. Budapest: Magvető.

SONNET-VARIATIONS IN PETRI GYÖRGY’S VOLUME ENTITLED *VALAMI ISMERETLEN* [SOMETHING UNKNOWN]

This paper examines the sonnets of György Petri’s lyrical volume entitled *Valami ismeretlen* [Something Unknown] published shortly after the change of the political system in Hungary in 1990. It seems quite interesting that this verse-form (sonnet) has a minimal representation in the first two volumes of this Hungarian poet, while it becomes

more frequent – three sonnets per volume in general – in his later books of verse. The book *Something Unknown* seems to be unique from this aspect, since it contains nine sonnets in a very purposeful and structured form regarding the composition of the entire volume. Therefore the methodology and perspective of our paper focuses on a metrical and rhythmical analysis, which attempts to approach and interpret its results not on a descriptive, structuralist basis but rather from the aspect of semantic and poetic effects.

Keywords: metre, rhythm, sonnet, semantics, individual poetics

VARIJACIJE SONETA U ZBIRCI *VALAMI ISMERETLEN* [NEŠTO NEPOZNATO] ĐERĐA PETRIJA

U radu se analiziraju soneti u zbirci *Valami ismeretlen* [Nešto nepoznato] Đerđa Petrija. Zbirka je objavljena 1990. godine, ubrzo posle promene režima u Mađarskoj. U prethodne dve Petrijeve zbirke sonet kao izražajna forma nije bio – ili je bio u neznatnoj meri – zastupljen, kasnije se njegov značaj povećava (u narednim zbirkama se u proseku javljaju po tri soneta). *Nešto nepoznato* je jedinstvena zbirka po tome što sadži čak devet soneta i to, posmatrajući celokupnu kompoziciju zbirke, u prilično promišljenoj, strukturiranoj formi. Zbog toga je prevashodni metodološki pristup ove studije metrička i ritmička analiza koja, međutim, ne počiva na opisno-strukturalnoj osnovi već sonete pokušava da tumači iz aspekta semantičko-poetičkih posledica.

Ključne reči: metrika, ritam, sonet, semantika, individualna poetika

A kézirat leadásának ideje: 2017. febr. 26.

Közlésre elfogadva: 2017. máj. 4.