

ETO: 821.511.141-1Petri Gy.
616-001.3
DOI: 10.19090/hk.2018.2.1-25

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

PAPP Ágnes Klára

Károli Gáspár Református Egyetem
Bölcsészettudományi Kar
Modern Magyar Irodalom, Irodalomelmélet és Összehasonlító
Irodalomtudományi Tanszék
Budapest, Magyarország
agnesklarapapp@gmail.com

A TRAUMÁBÓL SZÜLETŐ SZÓ

Traumatikus emlékezet Petri György Sári, ne vigyorogj rajtam
című versében

Words Born from Trauma

Traumatic remembrance in the poem Sári, ne vigyorogj rajtam
by György Petri

Reč nastala iz traume

Traumatično sećanje u stihovima Đerđa Petrija pod naslovom
Saro, nemoj mi se smejati

A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a Petri György szerelmi költészetének egyik csúcspontját jelentő Kepes Sárahoz írt verseit traumaszövegekként elemezze. Ennek során a traumakutatás, elsősorban a narratív pszichológiai tartalomkutatás és az irodalmi interpretáció lehetséges közös pontjait keresi. A trauma, Dominick LaCapra fogalmával, „hiányból” „veszteséggé” formálásának folyamatát kíséri végig a Petri-vers nézőpontszerkezetében, időtapasztalatában, vizualitást, illetve dialogikusságot idéző elemeiben. Külön fejezetet szán a Petrire oly jellemző ironikus látásmód és a traumafeldolgozás összefüggésének. Végül a trauma verbalizálásának, narrativizálásának mikéntjét a bahtyini „intonációs metafora”, a belőle születő „szemantikai metafora” és a metaforából kibomló elbeszélés kérdésén keresztül közelíti meg.

Kulcsszavak: trauma, szelf, narratív pszichológiai tartalomkutatás, narratív koherencia, intonációs metafora, redukált nevetés

Sári, ne vigyoroj rajtam

Sári, édes, milyen
boldogan vigyorogsz, abban az aprómintás
ruhában, ami még akkor is megvolt,
amikor összekerültünk.

Föl is vetted néha.

Túl sok alkalmad nem volt
azon az egy nyáron.

Milyen boldogan vigyorogsz
ezen a jóval korábbi felvételen,
amikor egy még jóval korábbi
férfival éltél.

Vigyorogsz a fal előtt.

És úgy néz ki, mintha volna melled — — —

Meg az érettségi fényképed is itt van.

Ódri Hepbörn

stílusban villogtatod

a fogsorodat.

Az aprómintás

kékfestő ruhát

elajándékozta

valami Zsófinak vagy Zsókanak.

Az biztos, hogy egy kék bugyi volt rajtad.

Mert amikor a barátnőd

fölpróbálta a ruhát,

le kellett hogy vessed.

A próbához persze, neki is le kellett
vetnie a magáét.

Megkért: „Fordulj el, légszives.”

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 ruhában,

te fölvettél egy másikat.

(Csak az lehetett rajtad,

az a kék bugyi,

mert az az az este volt, amikor

rád zártam az ajtót,

hogy magadra nyithasd a gázcsapot,
és alig hiszem, hogy a boncmesterek
tiszteletére nadrágot váltottál volna.)

Degusztá egy bugyi volt.

Utáltuk is mind a ketten:

te fölvenni, én lesodorni rólad.

De akkoriban

(64–65)

nem lehetett még kapni ezeket a mai
poklokig hevítő fehérneműket.

Amikor utoljára láttalak,

a dögécúla ott volt a bokádon,

utált asszonyneveddel.

(Milyen fiatalok

voltunk! Én nem vagyok „né”!

mondta és eldobta

a jegygyűrűdet a VIDÁM

presszóban, ahol először üldögéltünk együtt.)

Aztán a dögécúla a bokádon,

és vigyorogtál.

Vidoran, hamuszürkén.

És én szerettem volna rád feküdni,

lehúzni azt a bizonyos bugyit,

a koporsófödelet meg magamra.

(Azok a szarbarna munkakoporsók,

amikben az elföldelendő

anyagot mozgatják.)

Mondtam valami hülyeséget a tetemeseknek,

hogy engem is veled együtt,

ők meg mondták, hogy kivel szórakozzak,

illetve

az egyikük – az igazság kedvéért

ezt hozzá kell tennem – azt mondta:

megérti a lelkiállapotomat.

A lelki

áll a potom

potomság.

Adtam a főhullásznak egy kilót. (Az akkor még pénz volt.)
Aztán a SZIMPLA eszpresszóban megvirradtam tetemes mennyiség elfogyasztása után.
S még ugyanaznap minden magyarázat nélkül kiléptem utolsó munkahelyemről.
Aztán egy másik eszpresszóban kiesett a kezemből a kávéscsésze.

De te most már örökre boldogan vigyorgsz:
mint a széncsúszdára tévedt macska.
(Úgy hat évvel később lapátoltuk ki a szén alól. Mosolygott.)
Te meg abban az aprómintás ruhádban, ami még akkor is megvolt, mikor összekerültünk.

Petri György Sára-versei¹, ezek közt is kiemelten a *Sári, ne vigyorgj rajtam*, az életmű elismert csúcsai közé tartoznak. Fodor Géza, mint „abszolút remekműről” (Fodor 1991, 138) emlékezik meg róla, a költői személyiség „ösélményének” rögzítéséről, ezeket a megállapításokat aztán egyetértően idézi Keresztury Tibor is monográfiájában, így összegezve: „Olyan kötél-tánc ez a vers a tárgyilagos, nyugodt ritmusú próza és a groteszk lírai sűrítés irtózatossá drámai mélységei fölött, amelyre hasonló példa a kortárs magyar költészetből aligha hozható, s ami Petri lírájában is megismételhetetlennek bizonyult” (Keresztury 2015, 223–226). Ugyanakkor Petri szerelmi költészetét mindketten alapvetően a *Szerelmi költészet nehézségeiről* „Szerelmünk program, nem probléma volna” attitűdjéből kiindulva elemzik, amiben a fenti versek csak mint a „problematikuság” eredőjét, illetve tüneteit rögzítő művek kapnak szerepet, épp ezért részletesen nem is elemzik őket. Az *Örökhétfő* Sára-verseivel kapcsolatban mindketten a belső feszültséget és az azt megalapozó „kopár tárgyilagoság” (Keresztury 2015, 225), az alulstilizáltság, a groteszk versbeszéd (Fodor 1991, 133, 138, Keresztury 2015, 224) szerepét hangsúlyozzák. Hasonló kiindulópontból közelít ezekhez a versekhez Szigeti Csaba is a kimondottan a szerelmi költészet kérdésével foglalkozó 1992-es tanulmányában, ahol szintén nem a Sára-verseket elemzi (Szigeti 1992). De Horváth Kornélia sem foglalkozik velük monográfiájában (Horváth 2012), ahogy Schein Gábor is csak a hátrahagyott versek közt megjelent *Sáráról, talán utoljára* című verset értelmezi (Schein 2003). Általában elmondható, hogy a Sára-versek, köztük is a mindenki által vitathatatlan remekműnek tekintett *Sári, ne vigyorgj rajtam*, az életmű

¹ A Kepes Sárahoz fűződő, ifjúkori kapcsolatának tragikus végkifejletéről maga Petri így számolt be harminc év távlatából fiának adott interjújában: „Az volt a feltétel, hogy maradjak ott éjszakára, ha elmegyek, akkor öngyilkos leszek, és mondtam, hogy nem maradok ott. [...] Úgy gondoltam, hogy én is szabad vagyok, ő is szabad, nekem szabad elmenni, neki szabad öngyilkosnak lenni. [...] Három nap múlva telefonált a Sára anyja, hogy a Sára meghalt, és ott fekszik a konyha padlóján. Te Ádám, ez egy rémtörténet, életem legnagyobb baromsága. Erre nincs mentség” (*Apák és fiúk: Petri Lukács Ádám beszélgetése Petri Györggyel*. 126–127).

kimondottan alulinterpretált darabjai közé tartoznak. Az egyetlen igazi kivételt Fenyő D. György irodalomtanítás-módszertani indíttatású tanulmánya (Fenyő 2004) jelenti, ami viszont, a részletes szövegközpontú elemzés ellenére épp a módszertani megközelítésnek köszönhetően csak a lehetséges értelmezés kiindulópontjaira mutat rá, a következtetések levonását pedig a konkrét órai munkára bízta.

Azonban talán nem is véletlen, sőt akár tünetértékűnek tekinthető, hogy a fenti remekmű ennyire megközelíthetetlennek látszik: erre a versre mintha fokozottan, sűrítetten igaz lenne Szigeti Csabának a Petri egész költészetére vonatkozó megállapítása, miszerint „a költemények úgy tesznek, mintha roppant eszköztelenek lennének, költőietlenek, nem-metaforikus beszédre épülők, holott épp ellenkezőleg, aprólékos gonddal megépítettek” (Szigeti 1992, 563). Ez a megállapítás egybecseng a fentebb már idézett tárgyilagosság és groteszkség közt feszülő ellentéttel, noha ez utóbbi messze nem meríti ki a Szigeti által említett belső ellentmondást. A megközelítés nehézsége a látszólagos eszköztelenség mellett abból fakad, hogy a vers narrativizáltsága, önéletrajzi jellege – bármennyire is törekszik hangnemében a tárgyilagosságra – lehetetlenné teszi, hogy a benne leírt eseménytől függetlenül közelítsünk hozzá. Amikor a személyiség és a költészet „ősélményeként” hivatkozik rá Fodor Géza, vagy Keresztury arról ír, hogy „az önfeledt szerelem eszménye, a problémátlan kapcsolatok ideája is meghalt abban a lakásban, s ez a veszteség – úgy vélem – a kezdet kezdetétől a lehető legmélyebben érinti, sőt indukálja Petri szerelmi lírájának formanyelvi-retorikai szépségét” (Keresztury 2015, 223), akkor nem a versre, hanem az abban leírt életrajzi eseményre gondol, ami viszont rendkívül nehézzé teszi az ezt felidéző mű megközelítését, hiszen szinte lehetetlenné válik szöveg és tapasztalat elkülönítése, amint arról Fodor Géza „önvívisekció” megállapítása is tanúskodik (Fodor 1991, 138; Fenyő 2004, 237).

Épp ezért érdemes ezekhez a szövegekhez másként, az önéletrajziság tényét középpontba állítva, mint traumaelbeszélésekhez közelíteni. Nem megfelelőek műalkotás voltukról, de a traumaemlékezet elemzésével kapcsolatban az utóbbi évtizedekben született kimunkált szempontrendszer bevonásával vizsgálni megpoétikai eszköztárukat. Hiszen az biztosra vehető, hogy ezen művek rendkívüli belső feszültsége, a felszínen nehezen kimutatható, az olvasás során mégis annál inkább érzékelhető dinamikája, egész hatásmechanizmusa mindenekelőtt erre a traumatikus élményre, annak átadására vezethető vissza. Ez egyben az analízis megközelítés akadályaira is rámutat: a traumaelbeszélések elemzői kiemelik, hogy ezek a szövegek fokozottan személyes reakciót váltanak ki, másféle olvasást követelnek (Menyhért 2008).

Történet és trauma

Susan J. Brison azt írja a trauma tapasztalatáról, hogy a trauma azzal destruálja a szelfet, hogy megtöri folyamatban lévő (ön)narrációját (Brison 1998, 41). Ebből a megállapításból jól látható, hogy a traumatikus élmény verbalizációja miért lehet egyrészt a trauma feldolgozottsági fokának árulkodó jele, másrészt magának a kezelésnek az eszköze, amely során a hétköznapi életidőben elhelyezve, a kimondhatatlant szavakba foglalva és ezáltal újra kontroll alá vonva az átélő újraalkotja önnarrációját, szelfjébe és világgépébe integrálja az eseményt, és annak köszönhetően, hogy ezt képes lesz átadni, újraintegrálja magát a közösségbe (Brison 1998, 40). (Ezek a megfigyeléseken alapulnak a Magyarországon László János által kezdeményezett, a kognitív pszichológia körébe sorolható, elsősorban önéletrajzi szövegekkel foglalkozó narratív pszichológiai tartalomkutatások [László 1998], amelyek eredményeit, elsősorban Pólya Tibor megállapításait [Pólya 2007], a továbbiakban mi is hasznosítani fogjuk a versek értelmezésében.)

Susan J. Brison megállapításához nagyon hasonló gondolatokat fogalmaz meg Petri az életeseményeket történetté fűző elbeszélés kétségességéről. Az 1970-es – többek közt Kepes Sára halálának emléke ihlette – *Történet* című versében például ezt mondja: „lassan fürkészni ki / amit múltamnak / éppúgy önmagamnak nevezek”. (Az is jellemző, hogy ez a téma a traumatikus esemény után, az első igazi Sára-versek idején jelenik meg. Azon Sára-versek – a *Zátony* és a *Három dal* – idején, amelyek, ellentétben a későbbiekkel, még egyáltalán nem narrativizálják, helyezik el az életidőben az emléket.) Az ehhez a vershez harminc évvel később írott önkomentárjában (Petri 2000) pedig kimondottan az életrajz kérdésességéről beszél: „mechanikusan persze összeáll mindenkinek valamilyen élettörténete, de a kérdés az, hogy ez valóban történet-e abban az értelemben, hogy kauzalitása vagy pláne finalitása lenne” (Petri 2000). Az itt elhangzó gondolatmenete során Petri többek közt az élettörténet kauzalitásának illúzió voltáról, utólagosságáról ír, bármiféle magyarázat „önigazolássá, mentegetőzéssé degradálódásáról”: „arról [...], hogy éppen a személyes sors egyedisége nem vezethető le a körülményekből és a kiinduló feltételekből” (Petri 2000). De az élettörténetnek a lehetetlensége, önigazolás mivolta nemcsak a fenti verset és annak harminc évvel későbbi kommentárját hatja át, hanem az egész életművet, amint azt Szigeti Csaba meggyőzően bizonyítja tanulmányában (Szigeti 2002).

Ez először is arra irányítja a figyelmünket, hogy a Sára-versek egy része kimondottan referenciális utalásokkal élő narratív vázra épül, azok közé a

versek közé sorolható, amelyeket Fodor Géza „múltidéző” verseknek nevez, és azt írja róluk, hogy „olyan fontos helyzeteit és eseményeit elevenítik meg és teszik reflexió tárgyává, amelyek [...] jelenig hatóan, alakítóan beépültek az életfolyamatba” (Fodor 1991, 152).² Ilyen vers a *Sári, ne vigyorogj rajtam*, a *'65 Karácsonya*, de ide sorolható a *Néhány nappal korábban* és az *Ami azóta történt* is, amelyek negatívan – az „azóta” Sára halálát jelzi, ahogy a „néhány nappal korábban” is ugyanerre vonatkozik – szintén ezt az élményt jelölik ki viszonyítási pontként. Lehet, hogy szűken vett értelemben vitatható az utóbbiak ide sorolása, de annyiban mindenképpen indokolt itt említeni őket, amennyiben épp a traumának az élettörténetbe illesztése zajlik bennük.

Mindez arra készlet, hogy sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonítsunk ezekben a versekben magának a történetbe illesztés gesztusának és módjának, és pontosan azt vizsgáljuk, ami az „eszköztelenség”, „költőietlenség” benyomását kelti. A traumatikus szövegekkel foglalkozó szakirodalom egyik axiómája ugyanis, hogy az elbeszélés koherenciájának, kontinuitásának mértéke az élmény feldolgozottságával arányos: a Susan Brison által említett törés épp abban mutatkozik meg, hogy az elszenvedő az addig érvényes életnarratívájába, az addig működő nyelvi eszközökkel nem képes beilleszteni a tapasztalatot, épp ezért nem képes kontrollálni az élményt, önmagát nem mint alanyt, hanem mint az események tárgyát érzékeli (Brison 1998, 39–40).³ Ezért lehet a feldolgozás médiuma maga a történet újra meg újra elbeszélése és ezek során elrendezése, időbeli és érzelmi távolság, értelmi kontroll kialakítása.⁴ (Az ebből következő megközelítés másik lehetősége, amire csak utalásszerűen teszünk kísérletet, a Sára-versek alakulástörténetének elemzése.) Ha a *Sári, ne vigyorogj rajtam* elbeszélését ebből a szempontból vizsgáljuk, először is feltűnhet, hogy a mű felépítésében kétféle tendencia érvényesül. Egyrészt maga a traumatikus emlék a megszakítások ellenére lineárisan, egy múlt idejű elbeszélés során idéző-

² Ugyanakkor Fodor nem említi ezek közt a Sára-verseket, amit akár tünetértékűnek – mondhatni, a „másodlagos szemtanú” tünetének – is tekinthetünk. A „másodlagos szemtanú” fogalmát Dominick LaCapra használja, aki szerint még a történetet hallgatók, feldolgozók is empatikus zaklatottsággal reagálnak a traumaelbeszélésre, „az empátia »helyettes áldozatiságnak« enged utat” (LaCapra 2006, 90). Ugyanakkor a Sára-verseknek ez a kerülgetése érthető is, hiszen Fodor Géza – aki nem melleleg közeli barátja volt Petrinek – még a költő életében írta monográfiáját.

³ A szelf felépítése és a diszkurzivitás közti kapcsolatról és a traumának ezt a kapcsolatot romboló hatásáról lásd: Alphen 1998, 24–37. A trauma nyelviséget romboló hatásának hátteréről lásd: Michel 1999, 61–81.

⁴ A narratív pszichológiai tartalomkutatás ennek fokozatait konkrét traumaelbeszélések szövegek központi elemzése során vizsgálja.

dik fel. A narratív pszichológiai tartalomkutatás az ilyen, ún. „visszatekintő” elbeszélésformát (Pólya 2007, 40, 47–8, 83) épp a jelen és a múlt magabiztos elkülönítése, az események rendezettsége, koherenciája folytán egyértelműen a trauma kontrollálására mutató jelnek tartja. Másrészt ez az elbeszélés a felidézés csapongó, asszociatív, sokkal kevésbé rendezett és kontrollált idejébe helyeződik, ami nemcsak keretezi az elmesélt történetet, hanem a félbeszakításokkal feldarabolja, fragmentálja az emléket, mi több, mintha valósággal kerülgetné: mellébeszél, bagatellizál, „elhülyéskedi” magát a felidézést. Ez a tendencia nem rendezett „visszatekintés”, hanem az ún. „újraátélő” (az elbeszélte eseményt az elbeszélés idejébe helyező) szempontot változtatja a „metanarratív” kommentárral (Pólya 2007, 40, 43, 83). Ezek a perspektívaformák Pólya Tibor kutatásai szerint a feldolgozás egyes fokozatait kísérik: míg az előbbi, „újraátélő” arra mutat, hogy az elszenvedő alacsony önértékeléssel rendelkezik, nem tart időbeli távolságot, ami abból ered, hogy ha nem is mondja ki, intenzív negatív érzéseket él át az elbeszélés során; addig az utóbbiban a szöveget alkotó személy aktivitása már a fenyegetettség feldolgozásának erőfeszítését mutatja. E két szál egymáshoz való viszonya arra vall, hogy a két tendencia – az emléket elbeszélni, rendezni, uralni akaró és a trauma kimondhatatlanságára kerülgetéssel, kisebbitéssel reagáló – nemcsak egymás mellett, hanem egyenesen *egymás ellen* hat: a vers elbeszélését ez e két, a beszélő, felidéző szubjektum képét is megalkotó tendencia feszültsége dinamizálja. Jól érzékelteti ezt a „harcot” a zárójelek – Petrire jellemzően rendkívül tudatos – használata, ami arról árulkodik, hogy melyik a „fő” szöveg, és mi tekinthető ehhez képest „mellékesnek”. Az „újra átélő” perspektívában kezdődő szövegben („Sári, édes, milyen / boldogan vigyorogsz”) először a „visszaidézés” lesz zárójelben: „mert az az az este volt, amikor / rád zártam az ajtót, / hogy magadra nyithasd a gázcsapot”. De a következő szakaszban váltás következik be, és a traumatikus emlék retrospektív elbeszélése lesz a főszöveg, és ehhez kapcsolódnak a zárójeles kommentárok. A kettő ellentéte pedig már a kimondás, a szembenézés erőfeszítésének, az emlék gyógyító hatású „átszerkesztésének” a jele.⁵ Ez alapozza meg azt a belső feszültséget, ami aztán többek közt tárgyilagosság és alulstilizálás, a látszólagos eszköztelenség, illetve a verset mélyen átható megalkotottság sokszor említett ellentétében is megnyilvánul. Vagyis nem az átszerkesztés *végeredménye* a vers, hanem az átszerkesztés nyitott *folyamatát* viszi színre, amikor kétféle tendenciát, narratívát (egy visszaidézőt és egy újra

⁵ „Az események közti kapcsolatok átszerkesztése előnyös és hatékony összetevője a negatív gondolatokkal és érzésekkel való megküzdésnek” (Pólya 2007, 53).

átélőt) enged érvényesülni, miközben metanarratív szinten megpróbálja kontroll alatt tartani a folyamatot.

A két tendencia értelmezéséhez érdemes hivatkoznunk arra a különbségre, amit Dominick LaCapra – aki a fenti narratív tartalomkutatás alapvető hivatkozási pontjai közé tartozik – lát *hiány* és *veszteség* között (LaCapra 2006, 89–97). LaCapra ugyanis pontosan az elbeszélhetőség, a történetyszerűség kapcsán tesz különbséget a kettő közt, amennyiben a *hiányt* transzhisztorikusnak: nem eseményszerűnek, időn kívülinek látja; míg a *veszteséget* „elmesélhető múltként” interpretálja, amelyben elválik egymástól a múlt és a jelen, ezért eseményszerű és narrativizálható lesz, ennek köszönhetően pedig kontrollálható, újrendezhető, az élettörténet menetébe illeszthető. Ezért a traumatikus élmény feldolgozása épp a hiányból veszteséggé válással írható le: „Ha a hiányt narrativizáljuk, akkor feltehetőleg szükségszerűen azonosítjuk a veszteséggel, és eseményként jelenik meg vagy abból válik levezethetővé” (LaCapra 2006, 90). Ugyanakkor azt is hozzáteszi e gondolatmenethez LaCapra, hogy ez nem azt jelenti, hogy a hiány ne lenne narrativizálható (lehet, hogy itt pontosabb kifejezés lenne a szövegben visszaadható, verbalizálható?), csak épp ezek a hiányszövegek az „események mellőzésére törekszenek”, „absztraktnak, kiürültnek és testetlennek tűnnek”, amire példaként Beckettet és Blanchot-t hozza fel (LaCapra 2006, 90).

Ennek alapján megkockáztatjuk azt a kijelentést, hogy a *Sári, ne vigyorgj rajtam* épp azt a folyamatot rögzíti, amely során a hiányból veszteség keletkezik. Ahogy általában a Sára-versek alakulástörténete is a hiányszövegektől a veszteségnarratívák felé mutat.

Kitérő: a Zátony mint hiányszöveg

Zátony

1.	a ravaszul és kísérleti célból
Becsület ideje.	kénsavba rakott rugó ideje:
Bűnbánat s pusztulásé.	hogy szétrepessze az üveg falát.
Idő – a te időd.	Az idő ideje!
Amelyben megtaláltad.	Hogy üvöltjön és szétvesse magát.
A gáz ideje, amely kisüvítlen,	Idő, a te időd.
a ház ideje, hogy összeomoljon,	A pusztulásé. – A bűnbánaté.
hogy tetejét úgy lökje el magáról,	Idő. A te időd:
mint már-már élvező szűz	megtalálni
a büdös szájú, bamba katonát.	az ajtót, amely innen kifelé.
Az összenyomott rugó ideje,	

2.

Ez nem ideje semminek.

Az állott tócsa idejében van idő,
hogy követ vágj belé, s hártájája
fölgadjon.

Az alvadt vérnek idejében van idő
tenyérrel a sebre vágni. – S vége van!

Az üres órán van idő,
hogy elindulj, mint hólabda a lejtőn.
A kunyerálás idején az idő eljön,
mikor elég már, s az ajtót bevágod.
Az idő pereme, az még idő,
mikor mint megállóban a tömeg,
toporogsz; de egyre hallhatóbban
morogsz és végül fölkélsz – magad
ellen.

De ez nem ideje semminek.

Itt szemedbe süt a nap, de nem ébredsz,
itt zümmöghet az éj, de te nem alszol,
itt készülődsz, de nem mégy sehová,
itt lépdelsz, de mint hengeren a mókus.

Mert ez nem ideje semminek.

3.

Fordul

a Föld.

Mint kotrócsillesor
emelkedik fel új s új nap remegve
terhétől, mit növvő halomra ont.

Már két tavasz csúfolta meg halálad,
már két tavasz. Megálllok
a feslett virulásban –
mint szines, buja rongy:
hasadozik, burjánzik.
Az ember csak szipog, fújtat, beszél –
Eszébe jut-e, ami hiányzik?

Gyűrött újságlapot zörget a szél.

Pulóvert kötnek, látod? Félnek:
a villamos előtt megállnak.
Megszámolják a visszajárót,
új patront tesznek a szifonba,
örülnek, mikor igazuk van.
Bizonytalankodnak soká,
mikor szombatig kölcsönkérek.

Mit gondolok én, hogy még élek?

Ellenpontként a több mint tíz évvel korábbi, az 1971-es *Magyarázatok M számára* című kötetben megjelent *Zátonyt*⁶ érdemes megvizsgálni. Itt a fenti szempontok alapján először is az tűnhet fel, hogy bár a vers teljes egészében az időt állítja középpontba, és emellett tele van a traumatikus eseményre való referenciális utalásokkal, szinte teljesen hiányzik belőle bármi, ami lehetővé tenné egy esemény narrativizálását, ami eligazíthatna az időben (az egyetlen kivételt az utolsó rész „Már két tavasz csúfolta meg halálad” megállapítása képezi). Úgy tűnik, az időt épp az teszi központi motívummá ebben a versben, hogy megragadhatatlan, teljesen idő-szerűtlen, nem-idő. Ezt a poszttraumatikus hiányra jellemző időtapasztalatot a második, középső (!) rész próbálja érzékelhetővé, nyelviileg megragadhatóvá tenni, ugyanakkor az élmény nyelvi megragadhatóságát kétségbe vonja az, hogy csak negatív módon képes körülírni: egyrészt az

⁶ Ha a versben lévő utalásnak – „Már két tavasz csúfolta meg halálad” – hinni lehet, akkor a vers 1967-ben született.

„álló idő” közhelyeinek (állott tócsa, alvadt vér, üres óra) lebontásával, másrészt az „ez nem ideje semminek” megállapításhoz kapcsolt negatív állítások sorozátaival, amelyek az alany cselekedetét írják körül („de nem ébredsz”, „de te nem alszol”, „de nem mégy sehová”); ezen egyedül az utolsó, az alany cselekvéséhez csak hasonlatként kapcsolódó kép változtat: „de mint hengeren a mókus”, ami viszont egy helyben járasként, végtelen ismétlődésként világítja meg ezt a nem-időt. E hasonlat időtapasztalatát erősítik fel a verset és különösen ezt a részt átható ismétlésszerkezetek (Freud 1974). Azaz az eseményyszerűség, az időbeliség teljes tagadásával világítja meg a tapasztalatot.

Ugyanakkor erről a tapasztalatról nem derül ki szövegszerűen az sem, hogy mire is vonatkozik: „ez”-ként, „itt”-ként szerepel. Ezt az időtapasztalatot csak a másik két részhez mérve tudjuk elhelyezni. Egyrészt az első résszel, amit „a te idő” szervez, szegeződik szembe az „Ez nem ideje semminek”. A kettő azonban csak jellemzőiben ellenpontozza egymást, mint a robbanás-szerű, romboló időbeliséget rejtő „gáz ideje” és az üres „nem ideje semminek”. Egymáshoz való viszonyuk, kontextusuk nem tisztázódik: a „te idő”-ről nem derül ki, hogy ki is a „te”, a „nem-idő” pedig még ennél is személytelenebb. (Csak egy életrajzi narratívába illesztve értelmezhetjük úgy, mint a halál – Kepes Sára halála – előtti és utáni időt, és a „te”-t mint az áldozatot, ez viszont a befogadó többlettudásából és nem a szövegből vezethető le. De olvasható a „te” önmegszólításként is, eszerint viszont a második részben leírt időtapasztalat nem a halál, hanem a gyász idejére vonatkozik. Sőt a támpontok hiánya miatt még az sem vehető biztosra, hogy a két rész E/2-je ugyanaz a személy.) Mindez jól leírható LaCaprának a hiánytapasztalat tárgyaltalanságára vonatkozó megállapításával. A veszteség konkrét tárgyra vonatkoztatottságával szemben a hiányt a heideggeri szorongáshoz kapcsolja, és arról ír, hogy a hiányt a narrativizáláson kívül épp a tárgyhoz kapcsolás, a konkretizálás alakítja veszteséggé: „A hiány veszteséggé változtatása a szorongásnak azonosítható tárgyat [...] ad” (LaCapra 2006, 91). Itt ezzel szemben épp a hiány abszolutizálása történik, tárgyának kimondhatatlansága érzékeltetődik a tagadások sorozatával, az olyan „üres” jelölökkel, mint az „ez” vagy az „itt”, a „te” konkretizálásának lehetetlenségével, a kihagyásokkal⁷ (pl. „Amelyben megtaláltad” – mit? – ; majd egy versszakkal később: „megtalálni / az ajtót, amely innen kifelé” – a „vezet” hiánya kétségessé teszi a kiút létét). Ehhez járul az, hogy nemcsak a szorongás tárgya, de alánya is rejtett marad (az első két részből teljesen hiányzik az első személy, ez tesz hajlamossá arra, hogy önmegszólításként olvassuk

⁷ Mieke Bal a traumatikus emlékezetet jellemző lélektani mechanizmusokat elbeszéléstechnikáknak felelteti meg, köztük is kiemeli az elfojtás és az ellipszis párhuzamát (Bal 1998, ix).

a „te”-t). Az eseményszerűség hiánya, a lineáris idő hiánya (hiszen csak egy sűrített robbanásszerű időt, „Az idő ideje!”, és egy teljesen üres – mókuske-rekszerűen körben forgó – nem-idő tapasztalatát rögzíti az első két versszak) mintha együtt járna a szubjektum hiányával, párhuzamosan azzal, amit Susan Brisontól idéztünk az önnarráció hiánya és a szelf közti kapcsolatról. Ugyanakkor mégis találunk a tragédiára való utalásként is olvasható részleteket a versben: „A gáz ideje, amely kisüvítsen”, „mikor elég már, s az ajtót bevágod”. Ezek azonban nem illeszkednek történetbe, egy-egy időtapasztalatot megvilágító, felvillanó képként ékelődnek a vers szövetébe, ennek következtében a traumatikus emlékezet akaratlan „emlékbetöréseihez”, kontrollálhatatlan „szenzoros flashbackjeihez” (Brison 1998, 43) hasonlítanak.

Másfelől a harmadik rész időbelisége ellenpontozza ezt a „nem-időt”. Az itt szereplő idő a Föld ideje: „Fordul / a Föld”, „új s új nap”. Ez a konkretizált, hétköznapi, hangsúlyozottan természeti idő azonban teljesen idegen az előző részekben rögzített tapasztalattól, amivel Petri a „közömbös idő” toposzára játszik rá. Ezt az idegenséglélményt fokozza, hogy noha ez az a szakasz, amely a legtöbb támpontot tartalmazza (itt található az egyetlen, már idézett konkrét időbeli utalás: „két tavasz...”, a vers egyetlen első személyű igéje: „Megállok”, és a hiány egyetlen kimondása), a konkretizálás, a tárgyra vonatkoztatás gesztusait folyamatosan elbizonytalanítja a szöveg. A hiányt – „Eszébe jut-e, ami hiányzik” – nem az E/1-hez, hanem egy általános alanyhoz kapcsolja, amit éppúgy vonatkoztathatunk a vers beszélőjére, mint a szakasz első sorában felbukkanó Földre, vagy általában az emberre, ráadásul kérdésbe foglalja. Hasonlóképpen elbizonytalanítja a vers hangjának személyességét, hogy a „feslett virulásban – / mint szines, buja rongy: / hasadozik, burjánzik” Vörösmarty *Előszó*jának ugyancsak harmadik részére játszik rá képi világában is, és a múltó idő keserűen ironikus értelmezésében is. De a legfontosabb gesztus a természeti idő ciklikusságának az első személyű alany egyetlen cselekvésével való ellenpontozása: „Megállok”, ami az idő feltartóztathatatlan múlásával való szembeszegülésként értelmezhető, és a második rész álló nem-idejéhez kapcsol vissza.

Az, hogy a három rész csak ellenpontozza egymást, de se egymásra nem reflektálnak, se egy metadiskurzusban nem helyeződnek el, tovább növeli a három időtapasztalat egymástól való tökéletes elválasztottságát. A címbeli „zátony” mint ennek a LaCapra kifejezésével „hiány”-tapasztalatnak: a trauma időbe, történetbe, személyiségbe integrálhatatlanságának a metaforájaként olvasható. A vers ugyanakkor, ha verbalizálja is ezt a tapasztalatot, nem old rajta, teljes mértékben igaz rá az, amit LaCapra mond arról, hogy a hiányszövegek „absztraktnak, kiürültnak és testetlennek tűnnek” (LaCapra 2006, 90).

Beszéd- és képszerűség ellentéte

A Sára-versek alakulástörténete a *Zátony*ban verbalizálódó hiánytapasztalat felől a veszteséggé változtatás felé mutat, és ez az a folyamat, amelyben a narrativizálás oly nagy szerepet játszik, mint ezt negatívan az előbbi elemzés is bizonyítja. Ez a narrativizálás azonban erőfeszítést igénylő *munka, küzdelem*, amely a *Sári, ne vigyorogj rajtam* minden részletében jelen van. A versszubjektum egész magatartását az az attitűd határozza meg, amit a *Helyett* így ír le:

*Minden gondolat megáll félúton,
hőköl vissza, hisz nincsenek hovák;
szakadék szélén, párkány peremén
visszaretten a mélységtől az Én*

Ezek az elbeszélés tárgyához fűződő mélyen ellentmondásos érzelmek azonban nemcsak az elbeszélés két szálát motiváló attitűd (a traumát kibeszélni, lezárni vágyó szembenézés és a fájó emléket elkerülni akaró önvédelem) és az ezekből fakadó időtapasztalat (az élettörténetben, a múltban való elhelyezés és az ezt fragmentáló jelen idejű elbeszélés) egymáshoz való viszonyában érzékelhető. A vers szövege nemcsak két narratívát szegez szembe, hanem a *beszéd- és a képszerűség* megidézésével, idővonatkozásaik felhasználásával meg is erősíti ezt a kettősséget. A mű ugyanis mindkettőre hangsúlyosan rájátszik. A vers mindjárt az elején megszólítással kezdődik: „Sári, édes, milyen / boldogan vigyorogsz, abban az aprómintás / ruhádban” (sőt már hamarabb: a címben is), és azzal is végződik („Te meg abban az aprómintás / ruhádban...”), ami egy virtuális *párbeszéd* keretébe foglalja az egész verset. De az elbeszélést kísérő kommentárok is folyamatosan megszólítanak, kibeszélnek. Ellentétben a keret egyértelmű címezésével, itt már nem lehet konkretizálni, kinek szólnak ezek a passzusok: Sárinak vagy az olvasónak (egyreszert kimondottan hangsúlyozzák az azóta eltelt időt, például: „De *akkoriban* [...] / nem lehetett még kapni ezeket a *mai* / poklokig hevítő fehérműket” – kiemelések tőlem P. Á. K.). Hasonlóképpen megszólító jellegű az iróniában, trágárságban és az alulstilizálás egyéb módozataiban rejlő nyelvi provokáció. Ezek az eszközök nem egyszerűen beszédként, hanem kimondottan *valakinek szóló beszédként* állítják be a szöveget. A traumaelbeszéléseknek „lételemük a dialogikusság” (Menyhért 2008, 7), hiszen nemcsak a trauma szavakba foglalása, időben elhelyezése az elbeszélés célja, hanem a megrázó élmény megosztása, és ezáltal a közösségbe való integráció, a magány felszámolása. Ennek a dialogikusságnak

ez a Petri-vers egy új összetevőjét világítja meg: a Másik jelenléte nemcsak arra ad alkalmat, hogy valakinek megfogalmazzuk a lelkünket nyomó történetet, és ezáltal újra integráljuk magunkat egy közösségbe a traumatikus állapot egzisztenciális magánya után. Hanem arra is, hogy újraalkossuk önmagunk képét a Másikkal interakcióban, a Másikat megszólító beszédaktusok által, mint ahogy erről az elbeszélő, a versszubjektum nyelvi provokációi tanúskodnak: a dac, az önirónia, az önlefozódás, az egy adott helyzetben társadalmilag elvárt viselkedéssel (például mentegetőzés, megbánás) való szembefordulás, vagy egy adott befogadói reakció (például a sajnálat) elutasítása éppúgy a traumafeldolgozás dialogikusságának jele, mint a tapasztalat átadása.

A (pár)beszédszerűséget különösen az teszi hangsúlyossá, hogy emellett éppily erősen működik a műben egy a szöveget a *képszerűség* irányába eltoló tendencia. Rögtön a kezdet kezdetén megjelenik a fénykép, ami az egész „beszélgetést” elindítja, és amit a vers részletesen le is ír: a mosolyt (vigyorgást), a ruhát, a hátteret. Ebből a fényképből nő ki az asszociációsor részben egy másik fénykép, részben az emlékképek sorozata felé. Ezekből a képekből indul ki a történet, előbb gyanútlanul: az aprómintás ruha és az átöltözés történeteként. (Itt egy újabb kép: a tükörkép kap hangsúlyos szerepet.) Majd itt bukkan fel zárójelben a halál emléke („az az az este volt...”). A trauma elmesélésének ez a felvezetése az emlékkép akaratlanságának, feltartóztathatatlanságának benyomását kelti, ami az akaratlan (kontrollálhatatlan) traumatikus „emlékbetöréseket” idézi. Erre vall az is, hogy egy véletlenszerű részlet (a kék bugyi) kapcsán ébred fel, és hogy azon nyomban – még ugyanazon a nyomon – az emléket elbagatellizáló, lefozódó elterelő mechanizmust indít be: „Degusztá egy bugyi volt. / Utáltuk is mind a ketten”.

A beszéd- és a képszerűség hangsúlyozott jelenléte a kettőnek a traumatikus emlékezethez és az időbeliséghez való viszonyát a szöveg ellentmondásosságának, belső feszültségének egy újabb tünetévé teszi. A képszerűség időtlensége *jelenlét*ként, az időben feloldhatatlanként, a történetbe foglalásnak ellenálló emléknymokként (mondhatni „zátonyként”) érzékelteti az emléket: a traumatikus emlékezet emlékbetörései, szenzoros flashbackjei nemcsak kontrollálhatatlanságuk folytán jellemző tünetei a poszttraumatikus szindrómának, hanem mert a „múlt és jelen közti folytonosságot kimerevített pillanatként megtörik” (Menyhért 2008, 5): nem tudnak elmúlni, folyamatosan jelen vannak, akármi-kor felbukkanhatnak. A „vigyorgás” visszatérése jól érzékelteti ezt: a fénykép most is jelen lévő mosolygása azonosítódik a halott „vigyorával”: „Aztán a dögcédula a bokádon, / és vigyorogtál. / Vidoran, hamuszürkén”, ami a befe-

jezésben: „De te most már örökre / boldogan vigyorogsz” nyeri el tökéletes időtlenségét, elmúlhatatlanságát. A szó virtuálisan megismétlődik az utolsó sorokban is, ahol a kihagyás teszi jelenlévővé (a befogadót kényszerítve rá, hogy a maga idejében újra megismételje a szót, és ezzel kiegészítse a hiányos mondatot): „Te meg abban az aprómintás / ruhádban, ami még akkor is megvolt, / mikor összekerültünk.”

A beszédszerűség ezzel szemben megnyitja az útját a párbeszédnek és a történetbe foglalásnak. Itt érdemes megemlíteni, hogy épp az *Örökhétfő* Sára-verseiben a párbeszéd és a megszólítás kiemelten fontos szerepet játszik. De a *K. S.* vagy a *Találkozás* esetében az ismétlődő álom képszerűségének örök jelenébe ágyazódik: „Jössz felém a szobán át / örök jövőben” (*Találkozás*), amit a mindkét versben zárlatként megjelenő párbeszéd tökéletlenségének: féloldalasságának, elutasításának motívuma egészít ki. A *K. S.*-ben a megválaszolatlan kérdések formájában: „»miért nem fűtesz?« – kérdi és / »minek élsz még?«”. A *Találkozás*ban pedig az elutasítás vágyának és lehetetlenségének a kimondhatatlan megszólítássá alakításában: „– úristen, hogy mondjam meg? / Hiába... nem tudok veled élni. / Hiába támadtál fel.”⁸ Ehhez képest a *Sári, ne vigyorogj rajtam*-ban a megszólítás elindította beszéd és a beszéd által lehetővé tett emlékezés, történetbe foglalás feloldja a képszerűség örök jelenét. Ugyanis a képszerűségnek a *megtörténés idejére* való lokalizáltságával szemben a beszéd jelene az *elbeszélés jelene*, ami lehetővé teszi a múltnak a jelentől való elválasztását: mind a visszatekintő, mind az újraátélő, mind a metanarratív perspektívaforma jelene az elbeszélés, a beszéd ideje. A lehetséges variációk közül az „átélő” az, amely a felidézett emlék idejéhez rögzíti nézőpontját (Pólya 2007, 40). Pólya Tibor szerint a lehetséges narratív formák közül ez áruklodik a trauma feldolgozottságának legcsekélyebb fokáról (Pólya 2007, 83). A *Sári, ne vigyorogj rajtam* elbeszéléséből, a beszédszerűségnek köszönhetően, egyedül ez marad ki. Az előbb idézett álomversek ezzel szemben érdekes átmenetet képeznek az átélő és az újraátélő elbeszélés között, amennyiben az álom maga elválaszthatatlanná teszi a két időt: lényegében eldönthetlenné – és épp ez teremti háttorzongató hangulatát –, hogy az alvás jelenében vagy még Sára életében, az emlékek jelenében vagyunk. Kifejezi ezt mindkét versben az álom elbeszélésének jelen ideje, ami alól csak a temetés felidézése jelent kivételt – a *K. S.*-ben jellemző módon épp ebből a mondatból hiányzik az ige: „vetközni

⁸ A *Találkozás* lezárásában mintha LaCaprának a poszttraumatikus állapotról írott gondolatai – hogy az elsenvedő „halottai és szellemei ellenállnak a hiány és a veszteség közti megkülönböztetésnek” – szó szerint megvalósulnának (LaCapra 2006, 90).

kezd / veti le azokat a / amiben el⁹ –, ez azonban mindkét versben annak az állításnak rendelődik alá, hogy az álom jelenében is *ugyanazokat* a ruhákat viseli.

A *Sári, ne vigyorogj rajtam* esetében a beszéd és a kép ellentéte az elbeszélés két szálához hasonlóan a történetté rendezés és az elbeszélésnek ellenálló traumatikus emlékezés, azaz veszteség és hiány kettősségét érzékelteti. (Kisebb jelentőségű ugyan, de hasonló szerepe van egyes részekben a hangzás és a jelentés egymás ellen való kijátszásának, mint például a „megérti a lelki-állapotomat” sort asszociáló „A lelki / áll a potom / potomság”, de hasonló a tetem szó visszatérése a „tetemes mennyiség elfogyasztása után” sorban. Ezek a szójátékok nemcsak az alulstilizáció és a bagatellizálás eszközei – amire még vissza fogunk térni –, hanem a beszéd értelmét elmosó, destruáló, ezáltal a rendezés, az elbeszélés ellen ható eszközök. Ugyanakkor a hangzás rejtett motivikus utalásként működik, mint a VIDÁM presszó említése néhány sorral a „vigyorogtál” és a „vidoran” előtt.)

A kép- és a beszédszerűség, a hangzás és jelentés egymás mellett és ellen érvényesítése azonban a vers másik, legtöbbet elemzett ellentétével: a tárgyilagosság és a rendkívül erős stilizáció kettősségével szorosan összefügg. Az eddigiek alapján ugyanis a kép nemcsak az időfolyamatban feloldhatatlan traumatikusan betörő emlék időtapasztalatát idézi fel, szemben a beszéddel, ami lehetővé teszi ennek történetbe foglalását, időbeli eltávolítását. A kép, épp ennek az időtapasztalatnak köszönhetően, azt a benyomást kelti, hogy „objektíven” magát az egykori eseményt láttatja, szemben a beszéd szükség-szerű szubjektivitásával. A beszéd szólaltatja meg a szubjektum indíttatásait: az emlékekkel való szembenézést és az előle való menekülést, a felelősség alól való kibújást, a saját reakcióival való intellektuális számvetést. Ez a benyomás akkor is hat, ha jól tudjuk, ez az ellentét csak illúzió, mivel mindkettőt szavak közvetítik, a vers szövetébe illeszkednek. A versen belül ugyanis eltérő beszédmódokat idéznek fel: egy hangsúlyosan első személyű, aposztrófikus, a beszélőnek az elbeszélés témájához és a megszólítottéhoz való viszonyát erősen éreztető és egy látszólag tárgyyszerű, a fentínél sokkal személytelenebb hangot. (Ebből a szempontból a reflexív szólam éppúgy „beszéd”, az intellektualizálás éppúgy „viszony” a megtörténtekekhez, mint az irónia.) Ez a benyomás ráadásul annyiban is csalóka, hogy az emlékképek tárgyyszerűnek látszó leírása éppúgy

⁹ Már hivatkoztam Mieke Balnak arra a megállapítására, hogy a kihagyás alakzata a freudi elfojtásnak feleltethető meg (Bal 1998, ix). Az itt idézett verssorra különösen érvényes ez az állítás, amennyiben pont a két kulcsszó, a motivikus jelentőségű (a Sára-versekben visszatérő) „ruhákat” és a halált megidéző „temették” hiányzik belőle.

a szubjektum beállítottságáról árulkodik. Épp ezért azok a részek lesznek a legérdekesebbek, érzelmileg legrétegzettebbek, ahol valamennyi impulzus jelen van: a betörő emlékkép leírása behelyeződik a történetbe, ugyanakkor a beszéd stilizáltságában nagyon erősen jelen vannak a beszélő szubjektum egymás ellen feszülő indíttatásai. Ebből a szempontból különösen érdekes a már idézett: „Aztán a dögcédula a bokádon, / és vigyorgtál. / Vidoran, hamuszürkén.” Ez a leírás úgy is tekinthető, mint a traumatikus emlék központi képe (érdemes megjegyezni, hogy a sorok majdnem – de csak majdnem – a vers arany metszési pontján helyezkednek el), amihez képest minden más vagy csak ennek felvezetése, kezdve az első sorok ismétlődő „vigyorgtál” szavától, a fényképen viselt ruha elindította asszociációsorig (bár itt erősen elgondolkodtató, hogy mi is az, ami az asszociációsorig elindítja: valóban a ruha, vagy a mosoly, amely már a fénykép megpillantásakor is a hulla vigyorát idézi fel); vagy ennek a kitörölhetetlen képnek a továbbgondolása és kommentárja. A már tárgyalt motivikus ismétlődésen kívül a címbe emelés is az emlékkép központi szerepét támasztja alá. A leírás a felszínen teljesen képszerű és tárgyilagos: a vers szubjektuma csak mint szemlélő van jelen, nem kommentál, nem fejez ki érzelmet, nem „beszél ki” a leírásból. A leírást ugyanakkor majd szétveti a belső feszültség, ez a feszültség pedig mindenekelőtt pontosan a leírás tárgyának és szenvtelenségének az *ellentétéből* származik. Nem lehet eltekinteni ennek az ellentétnek a gesztusszerűségétől. Ez a gesztus – negatívan – nagyon is aktívvá és jelenlévővé teszi a beszélőt, aki a traumatikus emlék felidézése *ellenére* ennyire magába fojt minden érzelmi megnyilvánulást. Menyhért Anna nevezi találóan „mégis-beszédnek” a trauma elbeszélést (Menyhért 2008, 6). Ez a „mégis” fejeződik ki az érzelmek elutasításának, a tárgyilagosságnak a gesztusában, az emlék képpé távolításában. Petri egész versének dinamikáját alapvetően a (feltételezett befogadó által) elvárt, illetve lelkileg „kényelmes” reakciók elutasítása diktálja.¹⁰ Akkor látjuk „eszköztelennek” a verset, ha ezeket a negatív gesztusokat, ezt a „hiány-retorikát” nem érzékeljük.

Irónia és trauma

Ez a belső feszültség az egész versbeszéd során megjelenő nyelvi gesztusokra és a versszubjektum ebből kibontakozó képére irányítja a figyelmet. Ezek a nyelvi gesztusok alapvetően destruálnak: lebontják mindenekelőtt azt

¹⁰ Fenyő idézi Petritől: „Amit elmondok, azt minden magyarázat nélkül mondom el, nem akarok magyarázkodni, sem mentegetőzni, nem akarom sajnáltatni magam, sem Sárít sajnáltatni; ami történt, az csak miránk tartozik” (Fenyő 2004, 241–242).

a nyelvi szerepet, ami egy traumatikus élmény elbeszéléséhez természetes formaként adódik, egyszersmind amire a beszélő vágya irányul: a hallgatóban együttérzést, sajnálatot ébreszteni akaró elbeszélés lehetőségét. A pragmatikus nyelvészet az ironia leírásában használja az „echo” és az „attitúd” kifejezést: e szerint az elképzelés szerint, az ironia úgy tudja elérni, hogy mást jelentsen, mint amit szó szerint mond, hogy a mélyén mindig ott lappang egy rejtett, indirekt utalás („echo”) egy másik kijelentésre, normára, elvárásra. Az ironia ezzel a „visszhangként” elhangzó indirekt utalással kapcsolatban fejez ki valamilyen eltávolító, elidegenítő, disszociatív attitúdöt (Sperber–Wilson 1992). Petrinél az áldozatszerep és az ebből eredő szájalom, együttérzés ez a rejtett utalás, és az olvasó potenciális reakciója elleni küzdelemben, annak elutasításában, lerombolásában jelenik meg a disszociatív, sőt kimondottan destruktív attitúd. Petri magának az ironiának a lényegéként mutat rá egy nyilatkozatában erre az elutasításra: „A cinikus ember a mások szenvedésén röhög, az ironikus saját önsajnálatát igyekszik leküzdeni” (Petri 1997). Ez a destrukció Petri táján értett ironikusságának problémáját érinti, amelynek kapcsán Margócsy István „végtelenen feloldhatatlan kettősségek poéziséről” beszél (Margócsy 2004, 60). A Petri-féle ironia feloldhatatlan ellentmondásokként való meghatározása közelebb visz bennünket annak megválaszolásához, hogy a szubjektum milyen indíttatásából származik ez az alapvetően ironikus viszony a traumaelbeszéléshez. A traumatikus tapasztalatról alkotott különféle elméletek ugyanis egyaránt hangsúlyozzák a benne rejlő átléphetetlen ellentmondást, alapvető ambivalenciát (LaCapra 2006, 91), „szakadást”, „törést”, amelynek verbalizációjáról, irodalmi feldolgozásáról Menyhért Anna azt írja, hogy „ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell” (Menyhért 2008, 6). Az ironia ezek szerint kétszeresen is tükrözi, tükrözheti a traumatikus élményt. Egyrészt annak feldolgozhatatlanságát, a benne rejlő áthidalhatatlan, „végtelenen feloldhatatlan” kettősségek formájában. Másrészt egy a „gyanútlan”, (a trauma élményén) kívülálló olvasó elvárásait, reakcióját, világlátását elutasító gesztus formájában, amely kifejezi, hogy „a nyelv már nem lehet naiv, gyanútlan, sokkal inkább a kételyt, a bizalmatlanságot magába foglaló, a megszakíttottság és szorongás emlékét őrző [...], másokat így is megszólító mégis-beszéd” (Menyhért 2008, 6).

Ennek megfelelően a *Sári, ne vigyorogj rajtam*-ban kétféle szerepet tölt be az ironia nyelve: egyrészt magát a trauma elbeszélhetetlen primer tapasztalatát fejezi ki, másrészt a sajnálat, a mentegetőzés, az együttérzés elutasítását.

A traumából születő szó

Az előbbi körébe tartozik az az egész vers egyik ihlető forrásának tekinthető feloldhatatlan feszültség, amely a halál és a mosoly ellentétét magában foglaló „vigyor” visszatérésében fejeződik ki. A már idézett, a vers fókuszának tekinthető emlékkép leírásában ugyanis kimutathatók ennek a belső feszültségnek a nyelvi jelei, csak hogy nem a szemlélő nyelvileg kifejezett attitűdjében nyilvánulnak meg, hanem a leírás tárgyába integrálódnak. Ezt nevezi Bahtyin „intonációs metaforának” (Bahtyin 1985, 27–28): a megnyilatkozásban kimondatlanul, verbalizálatlanul maradó, de az intonációban (és a vele rokon gesztusban) kifejeződő viszony a beszéd tárgyához és hallgatójához. (Ez a viszony – Bahtyin leírása szerint – mindig kétfelé irányul: egyrészt a befogadó felé, másrészt a megnyilatkozás tárgya felé [Bahtyin 1985, 27–28], ahogy itt az áldozatszerep elutasítása a másodíknak, a primer traumatapasztalat az elsőnek feleltethető meg. Bahtyin az ironiát is az intonáció egy formájaként tárgyalja, ahol „egyetlen szólamban két értékinkarnáció és ezek interferenciája, összeütközése jelenik meg” (Bahtyin 1985, 47). Bahtyin szerint az intonációs metafora a forrása a hagyományos értelemben vett „szemantikai metaforának” (Bahtyin 1985, 27).

A versben ilyen, az ironikus ambivalenciából születő „szemantikai metafora” a vigyor maga. Fenyő D. György is elemzi a szó ismétlődését, és magát a szóhasználatot, az abban megjelenő ambivalenciát (amit az utolsó részben a macska „mosolygása” ellenpontoz – Fenyő 2004, 238, 240–241). De a feszültség mélyebbről ered. A szóválasztás csak kifejezi azt a paradoxont, ami az egész traumatikus emlék szimbólumává válik: a mosoly és a halál ellentétét. (A mosoly már a *Találkozás* kísérteties leírásában is szerepel.) Ezért is mondható, hogy már az első „ártatlan” előfordulása, a fénykép leírásában, előrevetíti a kínzó emlékképet (ezt erősíti meg a szó háromszori ismétlése már a vers elején, ami a fent idézett sorok fényében újra meg újra elfojtott emlékbetörésként olvasható). Ezt a „vigyorban” megtestesülő feldolgozhatatlan ellentmondást bontja ki a folytatásban a „vidoran, hamuszürkén” ellentéte. Ehhez hasonló disszonáns elem a halál és a testi szerelem kontrasztja a vers egyik legkeményebb részletében, immár nem egyetlen szóba sűrítve, nem is egy oximoronszerű ellentétben egyesítve, hanem (képzeltbeli) cselekvéssé bontva: „És én szerettem volna rád feküdni, / lehúzni azt a bizonyos bugyit, / a koporsófüdelet meg magamra.” Ezek az ellentétek folyamatosan az élettelen anyag és az élő, emberi ellentétét – mint a szerelem és a halál együttes tapasztalatának a feldolgozhatatlan forrását – jelenítik meg. Különösen jól érezhető ez az „Azok a szarbarna munkakoporsók, / amikben az elföldelendő / anyagot

mozgatják” sorok esetében, ahol nemcsak az ember „elföldelendő anyaggá” változtatása, hanem a hangsúlyosan közönséges „szarbarna” is ezt az anyagszerűséget hangsúlyozza. De a dög(cédula), a tetem (tetemes), a hulla (főhullász) kifejezések használata, ismétlése (és hangalakként való újrafelidézése), maga a vulgáris (*földhözragadt!*) szavak keresése is az anyagszerűség kifejezéseinek tekinthetők. Az anyagszerű és az élő ellentéte azonban áttételesebben is megjelenik: ebben a kontextusban a szavak jelentésének elvesztését is az értelem széteséseként, hang-anyaggá válásaként interpretálhatjuk. Hasonlóképpen a fenti feszültség kifejezésének tekinthetjük (vers)forma és értelem ellentétét: Fenyő D. György hívja fel a figyelmet az utóbbi idézetben a rejtett zeneiségre.¹¹ Margócsy gondolatmenete is azt bizonyítja, hogy Petri költészetében az ironia a vers minden elemében jelen van, ezen belül pedig kiemelten tárgyalja a szabadvers és a kötött forma feszültségét.¹²

Az anyagszerű, a közönséges, az alpári hangsúlyos jelenlétével kapcsolatban Fodor Géza Bahtyintól a groteszk és a redukált nevetés elméletére hivatkozik (Fodor 1991, 133, 139–140. Fodor Géza gondolatait Keresztury Tibor is egyetértően idézi. Keresztury 2015, 224–225). A groteszk fogalmára való utalás azért is találónak tűnik itt, mert Bahtyin elméletében ennek mélyebb az értelme, többet jelent a vulgáris, alulstilizált beszédmódnál, a patetikus, a tragikus kigúnyolásánál. A groteszk test tapasztalatában – amiben az ember anyagi-testi valójára való utalások, az embert a másik emberrel és az anyagi világgal összekapcsoló aktusok játszanak meghatározó szerepet a közösüléstől az ürítkezésig, a születéstől a halálig – az embernek az anyagi világgal való kapcsolata nyilvánul meg, nemcsak motívumaiban, hanem nyelvében is: az alpári, a trágár és a magasztos keveredésében is ez fejeződik ki (Bahtyin 2002, 28–29, 34–39). A teljes értékű, egyetemes groteszk látásmódban azonban ez felszabadító: az anyagi világgal való azonosság felment az individualitás korlátai alól: ez fejeződik ki abban, hogy a halál a születéssel kapcsolódik (Bahtyin 2002, 61–63). A „redukált nevetés” (Bahtyin 2002, 48–49) a fenti eszközöknek

¹¹ „A mondat tökéletesen elidegenítő, eltávolít mindenfajta érzegősségtől: nem a szeretett halott képe sugárzik át a holttestre és a koporsóra, hanem ellenkezőleg, a halott mozgatasának materiális és kiábrándító körülményei megszüntetnek minden személyességet és meghatottságot. Ennek furcsa módon ellentmond az *Azok a szarbarna munkakoporsók* sor magas fokú poétizáltsága: a munkakoporsók a verssor végén ritmikailag tökéletes hexameterzárlat (adóniszi sor), amit három hosszú szótag (azaz egy molosszus) előz meg, azt pedig három rövid szótag (azaz egy tribrachisz)” (Fenyő 2004, 239).

¹² „Nála az ironikus kettősség mindent áthat [...] az invenciótól, azaz a gondolati koncipiálástól kezdve egészen az elokúcióig, azaz a nyelvi, nyelvhasználati gesztusokig” (Margócsy 2004, 58).

az individualizmus szemléletébe ültetett változata, mint a romantikus tragikus ironia vagy a huszadik századi abszurd (Bahtyin 2002, 51–56). A groteszk szemlélet redukcióját mutatja Petrinél, hogy bár az élő testiség és az élettelen anyagszerűség, a halál és a (testi) szerelem, a magasztos és a vulgáris szorosan összekapcsolódik, ez nem oldja fel, nem szünteti meg a tragédiát. Jellemző – és érthető – módon a számos groteszk motívum mellett épp a halálnak a születéssel való feloldása hiányzik.

Az élő és élettelen, az anyagszerű és az élő, a halál és a szerelem különböző szinteken való visszatérő összekapcsolása szempontjából érdekes lehet az az elgondolás, amit Kovács Árpád többek közt épp Bahtyinra is hivatkozva fejt ki metafora és elbeszélés kapcsolatáról, az irodalmi elbeszélést és az ezt létrehozó saját nyelvet megszüülő egzisztenciális metaforáról (Kovács 2013).¹³ Az elmélet különös relevanciáját épp az adja, hogy Kovács úgy tárgyalja az irodalmi művet, mint a szubjektumot megteremtő narratíva és narratív identitás, illetve az ennek létrehozásához szükséges a saját nyelv megtalálására tett erőfeszítést: *születőben lévő szót és a szóból teremtődő beszédmódot, identitást és elbeszélést*:

Az egzisztenciális metafora azt a nyelvi lacunát tölti ki, amely azért lép fel, mert vonatkozási tárgya nincs adva – ugyanis a dolog, amelyre irányul a megnyilatkozás pillanatában épp a keletkezés, illetve a megjelenés fázisában van. Ilyenkor a szó konstituálja [...] a dolgot, melyre referenciája – a kibomló szövegegész utalásrendje – vonatkozik majd. [...] Az egzisztenciális megnyilatkozásban a szó nem jelöli a dolgot, hanem tétélezi, megjelenésre készíteti, s ezért megkívánja azt a beszédmódot, amelyben a cselekvésnek, a cselekvés tárgyának és nevének keletkezése egyazon történetmondásban bontakozik ki (Kovács 2013, 21).

Ez az elképzelés különösen érvényesnek látszik a traumaelbeszélés (illetve az ebből születő műalkotás) esetében, ahol épp az addig érvényesnek tűnő nyelv válik használhatatlanná, az addig működő önelbeszélés tűnik folytathatatlannak, és ennek következtében szenved az *identitás* helyrehozhatatlan törést.

¹³ „Az egzisztenciális metafora az *egyszeri esemény* nyelvi formája, mely révén az egyszeri tapasztalat az általános tudás szintjére emelkedik. [...] Épp azért, mert az egyszeri esemény nem értelmezhető sem a leíró, sem a retorikai megnyilatkozások nyelvén – sem állítmánnyal, sem alakzattal nem közelíthető meg –, éppen ezért releváns diszkurzusa a *történetmondás, az elbeszélés*” (Kovács 2013, 20). Az egzisztenciális metafora fogalmát Kovács Árpád Northrop Frye *Az ige hatalma* című tanulmányából veszi, az abban foglalt koncepciót termékenyen továbbgondolva.

A trauma narrativizálásának erőfeszítése során pedig az elszenvedő cselekvőként való rekonstrukciója, a történetalkotás által az időben való elrendezés, az élettörténetbe való behelyezés megy végbe, egy új, már a trauma tapasztalatát integráló beszédmód, nyelv és szelf születik meg, ahogy ez az elemzett Petri-versen példaértékűen kimutatható. Ez egy olyan interpretációt tesz lehetővé, amely a „vigyorog” szóban rejlő (intonációs és szemantikai szinten is megnyilvánuló) metaforikus jelentések történeté bontásaként olvassa a művet. A vers ennek fényében a trauma által létrehozott megfoghatatlanul bonyolult léhelyzet, feldolgozhatatlanul ellentmondásos érzelmi állapot – „lacuna” – megfogalmazására¹⁴, kimondására, megragadására tett kísérletet viszi színre. Ennek során a verbalizálatlan, csak a gesztus, az intonáció szintjén lappangó ellentmondásos lelki készletéből először az ambivalens attitűdnek az egyetlen szóba sűrített képe születik meg, ezt a szöveg részben oximoronként interpretálja: a benne rejlő ellentmondást kimondja, részben a vers témájának és formájának ellentétéként viszi színre¹⁵, majd narratívává bontja ki, ami lehetővé teszi, hogy megteremtse az átélő szubjektum képét, elhelyezze a múltbeli eseményben, illetve a jelenbeli, kifelé forduló elbeszélés aktusában, ahogy Kovács Árpád írja: „a cselekvésnek, a cselekvés tárgyának és nevének keletkezése egyazon történetmondásban bontakozik ki” (Kovács 2013, 21).

Gyilkos önirónia és öngyilkos irónia

Ezek a trauma primer megrázkódtatását kifejező feloldhatatlan paradoxonok azonban a másik szinten, a befogadó felé irányuló kommunikációban is hatnak: a kegyeletteljes, a patetikus, a beszélőt egy tragédia áldozatának feltüntető¹⁶, együttérzést keltő beszéd elutasításaként. Ezeknek a traumatikus élménnyel kapcsolatban elvárt beszédmódoknak az elutasításában: (echóként való) felidőzésében és a tőle való ironikus nyelvi távolság megteremtésében épp az

¹⁴ A traumatikus élmény verbalizációját és ennek feldolgozási folyamatát is mutatja, hogy ebben a versben sokkal kevesebb elliptikus alakzat szerepel, mint a korábbi Sára-versekben, noha teljes mértékben nem tűnnek el a kihagyások.

¹⁵ Kovács Árpád külön is tárgyalja a különböző versnyelvi képződmények, köztük kiemelten a ritmus ilyen jellegű értelemképző erejét, arra hívva fel a figyelmet, hogy mivel a versritmus a nyelvi jelnél elemibb szinten tagolja a verset, „a tárgyi és a nyelvi jelentés konfliktusa elkerülhetetlenné válik. [...] Itt is a metaforikus innováció műveletével van dolgunk: megőrizve a grammatikai és tárgyi jelentést, a verssor ritmusrendje felülírja azokat; minthogy a ritmus révén az eltérő, sőt szembenálló szemantikai terek kölcsönhatása révén érhető el” (Kovács 2013, 99).

¹⁶ Ahogy Fodor Géza írja a Sára-versek attitűdjéről: „összeomlasztja a tragikus hős arisztokratizmusát” (Fodor 1991, 142).

ellentmondás (a „törés”, a „szakadás”) felszámolhatatlanságának tapasztalata rejlik. A sajnálat, a tragikus áldozatszerep épp azt a paradoxont számolná fel, ami az elszenvedőt egyszerre láttatja elkövetőként, felelősként és áldozatként, alanyként és tárgyként. A sajnálattal együtt járó lelki felmentésnek, a trauma hiányból lezárt veszteséggé formálásának lehetetlensége fejeződik ki ebben. Annak köszönhetően, hogy a hiány- és a veszteségtapasztalat egyaránt áthatja a vers szövegét, egyszerre olvasható úgy a mű, mint a trauma feldolgozása, illetve mint a teljes feldolgozásának, lezárásának – a felmentés elnyerésének – ironikus elutasítása. Összhangban áll ez azzal a konklúzióval, amit LaCapra von le: „a múlt általi megszállottságot soha nem lehet teljesen legyőzni vagy meghaladni, a feldolgozás legfeljebb bizonyos távolságot, kritikai távlatot tud biztosítani, amit különleges nehézségek árán meg lehet szerezni, de nem lehet egyszer s mindenkorra elérni” (LaCapra 2006, 93).

Ezek alapján az ironia egyértelműen a traumatikus törést kifejező, a korábbi beszédmódok (és az azok által kifejezett világlátás) lehetetlenségét kifejező nyelv megerteremtésére vonatkozó kísérletként fogható fel. Ez a gondolatmenet visszavezet bennünket Horváth Kornélia megállapításához, aki az ironia és az én-szerkezet közös gyökerére mutat rá: az „én belső problémájaként” olvassa Petri iróniáját (Horváth 2012, 73–74), és ennek kapcsán Kierkegaard iróniameghatározására hivatkozik az ironikus szubjektum idegenségéről az ittlétben. A fenti versben a trauma nyelvének az iróniában való megtalálása megerősíti ezt a gondolatot. A hiány veszteséggé alakításának folyamatáról LaCapra azt írja, hogy ennek során mindig lejátszódik egy „helyreállítási” folyamat, ami egyben magában foglalja a bűnösök kijelölését, annak a „másiknak” a megtalálását, „elpusztítását”, aki az egységet, teljességet, a biztonságot összetörte. Ugyanakkor ez a destruktív készlet nem feltétlenül kifelé irányul: „el kell pusztítani” a bűnöst „vagy éppen a bűnös másikat önmagunkban” (LaCapra 2006, 91). Ez a megállapítás Petri gyilkos önróniájára figyelmeztet. Ez a készlet tehát a szubjektum megkettőzését feltételezi: „bűnösre” és igazságszolgáltatóra. A bűnös azonban nem „pusztítható el”, az egység nem állítható helyre, legalábbis a szelfen belül, az egész folyamat, a felmentés iránti vágy csak a kétesértékűséget érzékeltető iróniával kezelhető. A feloldás nem történhet meg, csak soha véget nem érő folyamatként élhető át. LaCapra a trauma feloldhatatlan feszültségét, eltüntethetetlen ambivalenciáját a hiány végleges megszüntetésének lehetetlenségével magyarázza, amit a szubjektum oldaláról így világít meg: „Elfogadni és állítani – vagy átdolgozni – a hiányt mint hiányt, egyaránt igényli a végső megoldások kétes természetének és a szükséges szorongásnak a felismerését, amit nem lehet [...] a szelfből eltüntetni” (LaCapra 2006, 91).

Irodalom

- Alphen, Ernst van. 1998. *Symptoms of Dicoursivity. Experience, Memory and Trauma*. In *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, eds. Bal, Mieke–Crewe, Jonathan–Spitzer. 24–37. <http://sites.dartmouth.edu/brison/files/2014/09/B.14.-Trauma-Narratives.pdf> (2017. dec. 7.)
- Apák és fiúk. Petri Lukács Ádám beszélgetése Petri Györggyel. In *Beszélgetések Petri Györggyel*, 1994. Budapest: Pesti Szalon.
- Bahtyin, Mihail. 1985. *A szó az életben és a költészetben*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Európa.
- Bahtyin, Mihail. 2002. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Osiris.
- Bal, Mieke. 1998. *Introduction*. 1998. In *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, eds. Bal, Mieke–Crewe, Jonathan–Spitzer, Leo. vii–xviii. <http://sites.dartmouth.edu/brison/files/2014/09/B.14.-Trauma-Narratives.pdf> (2017. dec. 7.)
- Brison, Susan J. 1998. *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*. In *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, eds. Bal, Mieke–Crewe, Jonathan–Spitzer. 39–54. <http://sites.dartmouth.edu/brison/files/2014/09/B.14.-Trauma-Narratives.pdf> (2017. dec. 7.)
- Buda Béla szerk. 1974. *Pszichoterápia*. Budapest: Gondolat.
- Fenyő D. György. 2004. A „kegyetlen irodalom” tanításáról. In *Az örökhéftől A napsütötte sávig*, szerk. Fenyő D. György. 228–244. Budapest: Korona Nova.
- Fenyő D. György szerk. 2004. *Az örökhéftől A napsütötte sávig*. Budapest: Kronika Nova.
- Fodor Géza. 1991. *Petri György költészete*. Budapest: Szépirodalmi.
- Freud, Sigmund. 1974. Ismétlés, emlékezés és átdolgozás. Ford. Gábor Ida. In *Pszichoterápia*, szerk. Buda Béla. 49–56. Budapest: Gondolat.
- Horváth Kornélia. 2012. *Petri György költői nyelvéről*. Budapest: Ráció.
- Keresztury Tibor. 2015. *Petri György*. Budapest: Magvető.
- Kovács Árpád. 2013. *Az irodalmi esemény*. Budapest: Gondolat.
- LaCapra, Dominick. 2006. Trauma, hiány, veszteség. Ford. Gyimesi Júlia. *Café Babel* (2): 89–97.
- László János. 1998. *Szerep, forgatókönyv, narratívum*. Budapest: Scientia Humana társulás.
- Margócsy István. 2004. Petri György és az irónia. In *Az örökhéftől A napsütötte sávig*, szerk. Fenyő D. György. 55–71. Budapest: Korona Nova.
- Menyhért Anna. 2008. *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*. Budapest: Ráció.
- Michel, Juliet. 1999. Trauma, felismerés és a nyelv helye. Ford. Pándy Gabi és Hárs György Péter. *Thalassa* (2): 61–81.

- Petri György. 1997. Irónia és melankólia. *Magyar Lettre Internationale* Tavasz, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00008/25petri.htm> (2017. aug. 23.)
- Petri György. 2000. Magyarázatok P. M. számára. *Holmi* <http://www.holmi.org/2000/12/petri-gyorgy-magyarazatok-p-m-szamara> (2017. máj. 2.)
- Pólya Tibor. 2007. *Identitás az elbeszélésben: Szociális identitás és narratív perspektíva*. Budapest: Új Mandátum.
- Schein Gábor. 2003. A radikális modernség konzervatív változata. Megjegyzések Petri György költészetéről. *Irodalomtörténet* (3): 420–443.
- Sperber, Dan–Wilson, Deirde, *On verbal Irony*, *Lingua* 87 (1992), North-Holland, 53–76.
- Szigeti Csaba. 1992. De dignitate amoris: Petri György szerelmi költészetéről. *Jelenkor* (6): 562–571.
- Szigeti Csaba. 2002. Antiretorika: Az elmondhatatlan önéletrajz Petri Györgynél. In *Az elmondhatatlan önéletrajz*, szerk. Kiss Noémi, Kovács Viktor. 29–42. Miskolc: Összehasonlító Irodalomtörténeti és Művészettörténeti Tanszék.

WORDS BORN FROM TRAUMA

Traumatic remembrance in the poem Sári, ne vigyoroj rajtam by György Petri

This paper is an attempt at analyzing poems as trauma texts written by György Petri to Sára Kepe, considered to be climaxes of his love poetry. In doing so it attempts to find possible common points between narrative psychological content research and literary interpretation. By using the notion of Dominick LaCapra, it follows the process of “absence” developing into “loss” in the Petri verses’ structure of viewpoint, experience of time and instances of visuality or dialogic elements. A separate chapter is devoted to the connection between the ironic way of looking at things so characteristic of Petri and the processing of traumatic experiences. Finally, it approaches the verbalization and the narrativization of trauma through the question of Bakhtin’s “intonational metaphor” giving way to “semantic metaphor”.

Keywords: trauma, self, narrative psychological content research, narrative coherence, reduced laughter

REČ NASTALA IZ TRAUME

Traumatično sećanje u stihovima Đerđa Petrija pod naslovom Sáro, nemoj mi se smejati

Tema rada je analiza ljubavne poezije Đerđa Petrija posvećene Sari Kepeš i to kao tekstova o traumi. Istraživanje traume prvenstveno traga za mogućim zajedničkim imeniteljima sadržaja narativne psihologije i književne interpretacije. Trauma, prema Dominiku La Kapru, prati proces od „nedostatka” do „gubitka” u Petrijevim stihovima a kroz elemente koji odražavaju strukturu njegovih stavova, naime, kroz iskustvo u vremenu, vizuelno i

dijalog. Posebno poglavlje je posvećeno sprezi ironijskog pristupa i doživljaja traume toliko karakterističnog za Petrija. Na kraju se prirodi verbalizacije i narativizacije traume prilazi s aspekta „intonacijske metafore” Mihaila Bakhtina, „semantičke metafore” nastale iz nje, kao i iz pripovedanja koje proizilazi iz metafore.

Ključne reči: trauma, self, narativno psihičko izučavanje sadržaja, narativna koherentnost, redukovani smeh

A kézirat leadásának ideje: 2018. jan. 10.

Közlésre elfogadva: 2018. máj. 15.