

„LEHETETLEN SZÍNŰ ZÖLD KARDIGÁNBAN”

– Veszteség és öltözék összefüggései Petri György Sára-verseiben –

VISY BEATRIX

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
tudományos munkatárs

visy.beatrix@abtk.hu

ORCID 0000 0001 9250 3593

“In an Impossible-Coloured Green Cardigan”

– Connections between Loss and Clothing in György Petri’s Sára Poems –

Clothing plays an important role in György Petri’s poetry, and especially in the Sára poems associated with the figure of Sára Kepes. In this paper, I examine the role of clothing and the poetic context of the poet’s loss, how the representation of clothing participates in recalling and (re)telling the traumatic “primordial experience” that determines Petri’s writing. When explaining the topic, I approach the relationship between body and clothing, the experience of perceiving and sensing gaze from the insights of phenomenology. At the center of my interpretation is the most significant Sára poem, *Sári, ne vigyorogj rajtam*, [‘Sári, don’t grin at me’], whose train of thought is organized by two motifs, the grin shown in the photograph and the floral printed dress. Both are a means of presenting the tragic past event, with the help of which the poet’s sense of loss and self-blame can become somewhat articulated. The fragmented sequences of the poem, laden with detours; gestures of juxtaposition and trivialization; the stiff mocking grin in the photo; as well as covering up the past event and the fact of the woman’s death all testify to the trauma. The poetic language characteristic of *Örökhétfő* [‘Eternal Monday’]’s period proves to be suitable for expressing the traumatic experience in the Sára poems of this volume, which provides a poetics that conveys the linguistic expressibility, and inexpressibility, of trauma.

Keywords: György Petri, poetic language, clothing, clothes, trauma, love poetry

■ Petri György Sára-versekként azonosítható műveit az értelmezői gyakorlat önkéntelenül is a szerelmi költészet körébe utalja. Ám Petri esetében már a „szerelmi líra” fogalma, sőt kortárs létmódja is problémás, ahogy erre Szigeti Csaba 1992-es tanulmánya is részletesen kitért.¹ Ismert, hogy maga Petri is kezdetektől a költői programjának a részévé tette a szerelemről szólás érvényét, lehetőségeit; első kötetének sokat idézett verse, *A szerelmi költészet nehézségeiről* a hagyományos szerelmi líra megszólalásmódjának érvényvesztettségét, devalválódását, képtelenségét tematizálja („Szerelmünk program, nem probléma volna.”). A szerelmi tematika azonban egyben líraprobléma is nála,² a költői megszólalásmód, a poétika összetett kérdéseire tartozik.³ Ezzel együtt (vagy épp ezért is) a szerelem problematikája az *Azt hiszik* (1985) kötetig a lírai törekvések középpontjában áll, csak ezt követően „az egyenes beszéd groteszk kiélezettségének elégizálódásával párhuzamosan” szorul háttérbe, és egyre inkább az öregedés, elmúlás, halál témába olvad bele.⁴ A szerelmet, kapcsolatokat megjelenítő jelentős mennyiségű szövegtörzset mutatja, hogy a téma kortárs artikulálása, a hagyományos szerelmi líra beszédpozícióinak, nő–férfi, múzsa–költő viszonyrendszerének lebontása, dekonstrukciója, megújítása valóban Petri költői programjának meghatározó része. Értelmezői konszenzus mutatkozik abban is, hogy a Petri számára meglehetősen kérdésessé váló poétikai-tematikai hagyomány kiindulópontja a Kepes Sára-kapcsolat és a nő öngyilkossága, amely a költői személyiség „ősélménye”,⁵ „fekete árnyék”, s e veszteség és nehezen (vagy alig) feldolgozható

¹ „[A] ’hagyományos’ költészetek általában elkülönített terepként fogták fel a szerelmi költés területét, talán abból az egyébként belátható megfontolásból, hogy a szerelem állapota maga élesen elkülönül egyéb életállapotainktól. És ennek a másságnak, ennek az elkülönültségnek többnyire meg is adták a formális megjelölését [...]. Petrinél ennek nyoma sincs: a költemények szerveződésében semmilyen lényeges különbség nem fedezhető fel más (tárgyú) költemények szerveződéséhez képest.” (SZIGETI Csaba, „De dignitate amoris: Petri György szerelmi költészetéről”, *Jelenkor* 35, 6. sz. [1992]: 562–571, 565.)

² Az *Örökhétfő*ben épp egy ruhametaforával reflektál a költészeti hagyományhoz való viszonyára: „Kopott öltöny / testemen az európai líra.” (*Az út vége*). Petri számára nemcsak az európai és ezen belül a magyar költészeti hagyomány folytathatósága kérdéses, illetve nemcsak a líranyelvet uráló – elsősorban József Attila-i – beszédmódok dekonstrukciója foglalkoztatja, hanem eleve szakít „a költészet kultikus felfogásával [...]”: a költői beszédet demitizálja és racioanlizálja, uralt és ellenőrzött műveletté teszi.” (KERESZTURY Tibor, *Petri György*, [Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2015], 27.)

³ A Petri-monográfiák a szerelmi költészetet szintén mint a Petri-líra egyik jelentős, központi vonulatát és poétikai csomópontját tárgyalják. KERESZTURY, *Petri György*; FODOR Géza, *Petri György költészete* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1991).

⁴ KERESZTURY, *Petri György*, 228.

⁵ „A Sára-ügy traumatikus őselmény máig. A Sára-versek egytől egyig bűnbánatversek, pedig nem lehet megbánni a bűnt...” („»Az utókornak nem üzenek semmit« – Petri Györggyel beszélget Keresztury Tibor”, *Élet és Irodalom*, 2000. március 17., 7–8.)

tapasztalata minden későbbi kapcsolatban, szerelmi tematikájú versben jelen van,⁶ és „indukálja Petri formanyelvi, poétikai szkepszisét.”⁷

Annak ellenére, hogy a Sára-kapcsolat Petri-líráát meghatározó és (de)formáló hatása (életrajzilag) elfogadható, mégis kérdés, hogy az életmű egészen végigvonuló Sára-versek és a Sára-élmény, hol utalásszerű, hol kimondottabb nyomai, lírai emlékképei mennyiben tartoznak a szerelmi költészet tematikus csoportjába, mivel sokkal inkább tűnnek a nő alakját és tragikus halálát megidézõ emléketöréseknek, álmleírásoknak vagy a traumatikus élmény megjelenítését, elmondását problematizáló, emlékképeket mozgósító, traumafeldolgozó vagy büntudatverseknek, amelyeknek középpontjában egy múltbeli szerelmi kapcsolat, egy, az én szerepét és integritását erősen érintõ veszteség áll. S bár az egykori bonyolult szerelmi, érzelmi viszony ténye jogosan tereli a Sára-verseket a szerelmi költészet közegébe, az imént felvetett szempontok és vonások – emlékezet, trauma, lelkiismeretfurdalás – megszólalásmódot meghatározó és uraló felülkerekedése, a büntudat szerelmi érzést, vágyat, vonzódást némileg háttérbe szorító jelenléte meg is kérdõjelezi e művek egyértelmű besorolhatóságát. Ám mindez mit sem von le a Sára-versek jelentőségéből, a Sára-élmény életművön végigvonuló hatásából.

Kepes Sára emléke Petri első köteteiben (*Magyarázatok M. számára, Körülírt zuhanás*)⁸ csak rejtetten, utalások formájában van jelen, nincsenek teljes versek, nincsenek a kapcsolatot, Sára alakját vagy az öngyilkosság tényét megjelenítő művek, Sára expliciten mindössze a *Három dal*ban jelenik meg ebben az időszakban. A múltbeli élmény „mindössze” betõrési pontok, képek, sorok, burkolt utalások formájában érhető tetten, ilyen például a többször felbukkanó gáz motívuma is. A traumatikus élmény közeli, ki- és elmondhatatlan, „Egy szavam sem volt arra, hogy szeretlek” (*Történet*), a trauma jelenlétére és artikulálhatatlanságára, megdermedésére maguk a szövegek is utalnak: „Felfakadnak / lappangott, sunyi konzekvenciák” (*Naenia*), „Sárikám, halálodon, / mint hó a kabátodon, / dermedt, kristályos fájdalom: / szikrázik, játszik a napon –” (*Három dal*, kiemelés – V. B.). A valódi felfakadás, felszakadás az *Örökhétfõ* kötetben történik meg,⁹ ezek a legjelentõsebb és legmeggrázóbb Sára-szövegek; a megszólítás, a dialógusszerűség, a végtelenségig folytatható párbeszéd parttalansága jellemzi õket, nyitva maradnak a feldolgozhatatlanságot, az önvád feloldhatatlanságát sugallva. Az *Azt hiszik* című kötetben és az ezt követõen megje-

⁶ A nõk, szerelmek leltárszerű elõsorolásának implicit vagy explicit elsõ tagja csakis Sára lehet. Ez – explicit módon – a házasságtörõ szerelmi viszonyok öngyilkossághoz vezetõ tragédiáját közös tapasztalatként megemlítő, Szabó Lõrincet megidézõ kései (1999) versben is tetten érhető: „s egy bárányfelhõn téged Erzsébet vár s a Klára, / engem egy viharfelhõn Maya, Sára. // De addig, sajnos, Mari itt-nem-léte // borul reám, mint sajtra a harang.” (*A költõ Sz. L. kollégájára gondol*).

⁷ KERESZTURY, *Petri György*, 224.

⁸ Az elsõ kötet Sára-kapcsolatra utaló versei: *Történet*; *Naenia*; *Zátony*; *Három dal*; *Történet és emlékezés*, valamint a *Nõkrõl a Körülírt zuhanásból* (1974).

⁹ K. S.; *Találkozás*; *Ami azóta történt*; *Sári, ne vigyorgj rajtam*, de e verscsoportba illeszthetõ Az *öngyilkos* című vers is.

lent Sára-versek pedig már távolítóak, epilógusszerűek, ezekben az emlékezés, felidézés aktusai dominálnak, sokszor már címükben jelzik ezt a reflektált beszélői pozíciót: *Búcsú; Sáráról; Sáráról talán utoljára*.¹⁰ De ezek közé tartozik a *Hátrahagyott versek*ben közreadott S című vers is, amely a Petri életében megjelent művekkel szemben némileg nyíltabban beszél Sára elvesztéséről, de elsősorban a bűntudatot, az önfelmentés lehetetlenségét mondja ki: „Hogyan / lehettem »olyan« állat? [...] / Mért kellett ez a halál-hajcihó?”

A Sára-szövegeknek kétségkívül az *Örökhétfő*ben megjelent *Sári, ne vigyorogj rajtam* a legkiemelkedőbb darabja; Fodor Géza a kötetben helyet kapó négy Sára-verset tartja e versgyűjtemény csúcának, s nemcsak az életanyag közvetítésének megrázó hatása miatt, hanem meglátása szerint „ezek mutatják esztétikai lehetőségeinek tetőfokán Petri új lírai paradigmáját: a groteszk költészetet; a *Sári, ne vigyorogj rajtam*, ez a döbbenetes mélységekbe alászálló vers: abszolút remekmű.”¹¹ Petri szerelmi költészetének tárgyalásakor Keresztury Tibor is megemeli a *Sári, ne vigyorogj rajtam* pozícióját: a tárgyilagos prózaiság és a „groteszk lírai sűrítés” mély szakadék feletti kötéltáncának, valamint a kortárs magyar költészet kiemelkedő darabjának tartja a művet, „ami Petri lírájában is megismételhetetlennek bizonyult.”¹² A monográfusok azonban, belátható okokból, nem vállalkoztak a vers részletes elemzésére, erre Fenyő D. György és Papp Ágnes Klára egy-egy tanulmányban tett kísérletet.¹³ Fenyő D. leginkább a mű törésvonalai által kibontakozó szölamváltásokat, a kisebb szerkezeti egységeket és a szöveg intra- és intertextuális utalásrendszerét követi végig, előtérbe helyezve az irodalomtanítás szempontjait is, Papp Ágnes Klára pedig a trauma és traumafeldolgozás kontextusában olvassa a verset. Interpretációikra még visszatérek a későbbiekben, olvasatom azonban a ruha, öltözék motívumai felől közelít, mivel ez a vers teszi legláthatóbbá a ruha szerepét, funkcióját Petri költészetében.

A ruha, elsősorban a nők viselete (de nem kizárólag) visszatérő elem, motívum a versekben, s leginkább Petri költészetének azon vonásához tartozik, amely a banálisban, a használati tárgyakban, a látvány hétköznapi részleteiben igyekszik megragadni a világot és önmagát. Ez a tárgyi világ Szabó Gábor szerint olyan „metafizikai harisnya”, amely a mindennapi eszközök segítségével képes „»kimetszeni« az én ideiglenes formáját, alakként körvonalazni a »negatív testet« az őt övező káoszról.”¹⁴ „Próbáld megtestesíteni a / negatív testet” (*Séta egy ház körül*). A tárgyak, színterek, helyek az én – ideiglenes – konstituálódásának lehetőségei, olyan változékony és

¹⁰ *Azt hiszik* (1985): 65 *karácsonya; Búcsú; Versek 1971–1995; Vagyok, mit érdekelne* (1996) című ciklus: *Sáráról; Kihagyott versek: Sáráról talán utoljára; Passz; A költő Sz. L. kollégájára gondol*.

¹¹ FODOR, *Petri György költészete*, 138–139.

¹² KERESZTURY, *Petri György*, 226.

¹³ FENYŐ D. György, „A kegyetlen irodalomtanításról: Egy Petri-verset szemlélve”, *Iskolakultúra* 13, 11. sz. (2003): 3–12; PAPP Ágnes Klára, „A traumából születő szó: Traumatikus emlékezet Petri György *Sári, ne vigyorogj rajtam* című versében”, *Hungarológiai Közlemények* 19, 2. sz. (2018): 1–25.

¹⁴ SZABÓ Gábor, „»Metafizikai harisnya« – az »én« öltözéke Petri György lírájában”, *Forrás* 43, 9. sz. (2011): 53–62, 55.

időszakos elrendeződések, amelyek „formálják, alakítják a (versekben) megképződő szubjektumot,¹⁵ valamint esélyt teremtenek a szubjektum és a külvilág, de legfőképp az én és a másik viszonyának leírására. Ezen belül az életmű egészén végigvonuló motívumháló, a ruha(darabok), az öltözék, a nő (lakásban történő) mozgása, hétköznapi cselekedetei az emberi, szerelmi kapcsolatok, s különösen a Sára-élmény elmondásának analizáló, lecsupaszító-öltöztető kísérletei. Értelmezésem a továbbiakban arra irányul, hogy mi a ruha szerepe, funkciója a Sára-versekben, s miért éppen a ruházat, a viselet válik jelentéssé és jelentősebbé más, a nőkhöz (Sárához) – illetve a szerelmi költészet hagyományához – szorosabban hozzátartozó jegyekkel szemben, mint amilyenek például a gesztusok, a tekintet, a haj, a szem vagy más testrészek. Továbbá szintén kérdéses, hogy a Sára-versekben a ruha kapcsolódik-e, s miként – az eddigi értelmezések középpontjában álló – traumához.

Petri verseiben a nők egy-egy ruhadarabja, amit és ahogy viselnek, legtöbb esetben a nőalak „földi” valóság(osság)ának, kézzelfogható jelenlétének kifejezése, a nő rendszerint valamilyen jellegzetes, megszokott vagy éppen furcsa ruhaneműben tűnik fel a versben: térben, időben, mozog, cselekszik, van. Vonzódás és vágy tárgya, bizonyos mértékben viselt ruhadarabjával együtt tárgyiasított, férfitekintetnek kiszolgáltatott és alávetett,¹⁶ nem magasztalt, nem eszményített. A hagyományos szerelmi költészet rajongó, emelkedett megszólalásmódjának tudatosan ellentartó beszédmód jellemzi, valamint profánná, hétköznapivá, a bagatellizálás, az érzelmek vagy a vágy ironikus kiforgatása által „leszállított” nőalakok népesítik be Petri verseit, amelyekből azonban, néhány nyersebb, szókimondóbb szöveget leszámítva, mégis kitűnik a vonzalom, a vágy, a mindennapokban helyet kapó intimitás, a szeretett, vágyott nő (meg)figyelésének, (ki)ismerésének apró gesztusai. („Szeretem ezt a szürke szoknyád. [...] Részt vesz / – nem tolakodóan – együttlétünkben, bátorítja / az érett derűt otthonossá válni.” – *Délelőtt.*) Az öltözék, a ruhadarabok a versbeszélők megfigyeléseiben, az adott nő feltűnésének, látványának észlelésében, érzékelésében fontos szerepet töltenek be. „És bokáig érő / szoknyában szalonképes, mi több, reprezentatív” (*Csakamari*); „A kis kurva ott ült / lilaharisnyás lába mellett háncsszatyor” (*Reggel*). Továbbá – a látvány érzékelése mellett vagy azt követően – a ruhadarabok – elsősorban a szoknya, a bugyi és a harisnya – a vágy felkeltésének, a csábítás játékának az eszközei is, bejáratok, behatolási felületek magához a testhez (a nőhöz), a vetköztetés, a szexuális beteljesülés fantáziát mozgató előjátékai. („Ejti le magáról a szoknyáját, félkézzel még / behúzza a függönyt.” – *Van Maya. Mi is van még?*; „Szoknyád, mint zacskó a cukrot, kínálja / ismerős édességedet.” – *Házasság*).

¹⁵ Uo.

¹⁶ Ahogy erre a szerző *Mayának* című versében reflektál is: „Esendőségem // biztos tudata: inkább komótcipő / mintsem mentség, / az, hogy én a falon is, ha // szárnyacsakját lebbenti – / szoknyacsakját emeli – / – már ha egy légynek volna szoknyája, // és a nők nem nadrágban járnának. / Ez sem érv; ez sem ok: / csak *kérni* lehet a bocsánatot. / Kérni sem lehet. Nem is akarok.”

A Sára-versekben az iméntiekhez képest annyiban más a ruha szerepe, hogy a nő által viselt darabok leginkább az emlékezethez tartoznak, Sára felidéződésének, felidézhetőségének kellékei, nem elhanyagolható képszerűségük, legyenek akár előtörő mentális látványok, beégett képek vagy újra- és újrarájtszott mozgóképtöredékek, elmosódó álmképek. A képnek és a képbe merevedett látványnak szintén kiemelt szerepe van a *Sári, ne...* című versben, amely a nő halálának legrészletesebb leírása, illetve leírasi kísérlete, mivel épp azt mutatja meg, hogy a múltbeli esemény csak megközelíthető, körbejárható, a mű leginkább csak a ruhadarabokig jut el. A beszélő az öltözék és más, Sárahoz tartozó tárgyak precíz leírásának, valamint a helyzetek, látványok önreflexív kommentálásának, a folyamatos versből való ki- és mellébeszélésnek, magyarázkodásnak körtáncát, megakadó szólamait viszi végig. Sára maga, az öngyilkosság eseménye – egészében – nem közelíthető meg, nem mondható el, s mindez érzékelteti a trauma jelenlétét, amely miatt a múltbeli élmény nem tud integrálódni sem a múlt eseménysorába, sem a személy történetébe, nem tud narratívába rendeződni; időtlen (időn kívüli), mozdulatlan torlaszt képez, amelylyel az érintett személy – ideiglenesen vagy tartósan – nem tud megbirkózni. Testi, fizikai tünetek mellett a trauma jelenléte épp nyelvi manifesztációiban, pontosabban annak hiányában, zavarában detektálható, például az (el)hallgatásban, a kihagyásban, a dadogásban, a kényszeres ismétlésben, a fragmentált beszédben, a lényegét elfedő fecsegésben, bagatellizálásban.¹⁷

Papp Ágnes Klára a *Sári, ne...* című verset a halál, öngyilkosság elmondására tett kísérletként értelmezi, a traumatizáló esemény narrativizálásának eredményessége ugyanis, LaCapra elmélete nyomán is, visszahelyez(het)né az én életidejébe, történetébe azt. Tanulmányában a verset a fragmentált képiség, tehát a metaforikus sík (melynek centruma a fotón látható vigyor) és a narrativitás, tehát a megszakított, ám lineárisan haladó elbeszélés párharcaként, a metaforikus képtöredékekhez társított trauma történeté bontásaként olvassa, amely folyamatban a versben földézett fénykép segítkezik.¹⁸ Értelmezésében a történeté bontás sikeresnek nevezhető, bár Papp konklúziójában végül mégis árnyalja ezt a meglátást: a LaCapra-féle fogalompár traumát és annak feldolgozását jelölő kettőssége, „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.”¹⁹

Úgy gondolom, a vers trauma felőli megközelítése termékeny ugyan, ám egyfelől kérdéses, hogy a *Sári, ne...* leegyszerűsítő-e a képi és a narratív elemek, szólamok kettősségére, illetve ezek párviadalára. A trauma nyelvi aspektusait vizsgáló teóriák-

¹⁷ A trauma elméleti keretéhez: Juliet MITCHELL, „Trauma, felismerés és a nyelv helye”, ford. PÁNDY Gabi és HÁRS György Péter, *Thalassa* 10, 2–3 sz. (1999): 61–81; Dominick LACAPRA, „Trauma, hiány, veszteség”, ford. GYIMESI Júlia, *Café Babel* 15, 2. sz. (2006): 89–98.

¹⁸ Vö. PAPP, „A traumából...”, 7, 21.

¹⁹ Uo., 22.

ban a metaforikusság, a képi beszéd épp a traumát elfedő, helyettesítő nyelvi jelölőként, eszközként tételeződik,²⁰ ám más teoretikusok, például Cathy Caruth ugyanezt a jelenséget más oldalról közelíti meg: a figuratív nyelvhasználat ugyanis nem egyszer a „néma” trauma verbalitásba fordíthatóságának egyetlen lehetősége. Az intenzív, törést okozó élmény elszenvedője számára a figuratív nyelv olykor segíthet, mert valami olyasmit képes feltárni, amelyre a diszkurzív nyelv képtelen.²¹ Másfelől a figuratív nyelv kiiktatása vagy tilalma magát az irodalmi műalkotást számolná fel, a lírai mű létmódját tenné kockára. Petri e versének esetében a metaforikusság és a ruhák, tárgyak által megalkotott metonimikusság, tehát a képi elemek és elrendezésük, versbeli pozicionálásuk egyszerre a líranyelv sajátjai és a trauma jelei/jelölői is. Ebben a verset szervező, törésvonalakkal és több réteggel operáló poétikai építményben, amelynek tehát főbb elemei az emlékek elbeszélésének kísérlete, a motívumokat, groteszk kép(zet)eket mozgó figuratív versnyelv, valamint a versbeszélő távolító, túlmagyarázó, önironikus megjegyzései, kommentárjai, a trauma nyelvben, nyelvi jelenségek által megragadható jelei minden rétegben, más-más módon jelen vannak, s az aprómintás ruha és a kék bugyi is mindegyik szövegréteg szerveződésében aktívan részt vesz. Ugyanakkor mindehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a fragmentált narrativitás, a versek történetyszerűsége, a groteszk, az alantas esztétikai jegyek, a lefokozás, közbevetés eljárásai, a zárójeles kitérők használata egyébként is az *Örök-hétfő* jellegzetes poétikai vonásai közé sorolható, így a múlttal való szembenézés formája, a törést okozó esemény felidőzésének módja a *Sári, ne...* című versben egyáltalán nem egyedülálló Petrinek ebben az alkotói periódusában, s ez a fajta

²⁰ Vö. MITCHELL, „Trauma...”, 67; 79; 81. Berel Lang szerint a holokauszt és más kollektív traumák hiteles elbeszélését a nyelv alapvetően tropikus, metaforikus működésmódja hiúsítja meg, holott a holokausztirodalomban (egy teoretikusai szerint) a kívánatos cél az lenne, hogy a múltbeli esemény a maga sértetlen egyediségében létezzen, és ne vegyék át a helyét helyettesítő alakzatok, jelentésáthelyező trópusok. „[A] holocaust, amellet, hogy *valós* esemény – olyan, amely tényleg megtörtént –, egyben *szó szerinti* esemény is – olyan, amely természeténél fogva szolgálhat az olyan események mintájául, amelyekről csak »szó szerint« beszélhetünk.” Idézi Hayden WHITE, „A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája”, ford. JOHN ÉVA, in Hayden WHITE, *A történelem terhe*, ford. BERÉNYI GÁBOR et al., 251–278 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 263–264. Eredeti forrás: Berel LANG, *Act and Idea in the Nazi Genocide* (Chicago: University of Chicago Press, 1990). Valamint: UÓ, „A holokauszt emlékezete és a bosszú: A múlt jelenléte”, ford. PÁSZTOR Péter, *Múlt és jövő* 16, 1. sz. (2006): 12–23.

²¹ „Caruth szerint a trauma olyan intenzíven fájdalmas tapasztalat, hogy az elme nem képes normális módon feldolgozni azt. Közvetlen utóhatásakor az áldozat teljesen el is felejtheti az eseményt. És ha visszatérnek a traumával kapcsolatos emlékek, azok gyakran nem verbálisak, és előfordulhat, hogy az áldozat nem tudja szavakkal leírni őket. Caruth mégis azt állítja, hogy az imaginatív irodalom – vagyis sokkal inkább a figurális, mintsem a szó szerinti nyelv – képes »elbeszélni« a traumát, amikor a megszokott, diszkurzív nyelv nem, és a fikció segít hangot adni a traumatizált egyéneknek és csoportoknak.” Joshua PEDERSON, „Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory”, *Narrative* 22, 3. sz. (2014): 333–353, 334, <https://doi.org/10.1353/nar.2014.0018>, saját fordítás – V. B.

poétikai eszköztár, ez esetben, alkalmasnak bizonyul a trauma okozta elmondhatatlanság kifejezésére is.

Azokban a Sára-versekben, amelyekben a költő képes szembenézni a Sára-élménnyel, a nőalak rendszerint valamilyen ruhában, azaz öltözékével együtt jelenik meg, s a megszólaló alig vagy egyáltalán nem említi a kirajzolódó alak más külső jegyeit. Az előtűnő Sára-víziók cselekvésben, mozgásban vannak, s az épp viselt ruhával együtt bontakozik ki a látvány. A költő a *Találkozásban* „örök jövés”,²² a *K. S.-ben* vetkőzés,²³ a *Búcsúban* kirakat előtti ácsorgás²⁴ közben jeleníti meg a nőt és öltözékét. Sára és az általa viselt ruha együttes felidéződése fokozottabban implikálja a kérdést, amely már Petri más, (még) felöltöztetett nőalakjai kapcsán is feltehető lett volna: miként és mennyire tartozik hozzá a ruha viselőjéhez. Petri e verscsoportjában test (nőalak) és ruha szoros összetartozása figyelhető meg, és egyfelől úgy tűnhet, hogy a ruháról való beszéd – szó szerint – a „fedőrétegről”, a felszínről való beszéd; a lényeg elfedése, mellébeszélés, mintha maga a „dolog”, Sára és a halála nem lenne megközelíthető, mintha nem lehetne ennél szorosabban, csupaszabban, konkrétan hozzáférti a múlthoz. Ugyanakkor az öltözet, ami Sárahoz tartozik, mégis a nőalak felidézésének (egyik vagy egyetlen?) lehetséges módja, a látványban, emlékképben, álomban a kettő – nő és ruhája – együtt jelenik meg. A ruha, amely egyfelől fizikai határ az egyén és a környezet között, és elválasztja őt a külvilágtól, másfelől az emberhez tartozik (ha éppen visel valamit), a testhez tapad, a test viseli, hordja azt.²⁵ A ruha testen léte, térbelisége olyan tényező, amely láthatóvá, jelentéssé teszi a szubjektum és az életvilág viszonyát. A felöltözött embert a viseletével együtt észleljük, a ruha kirajzolja, megsejteni a test habitusát, formáit, a test kitölti, kiteljesíti, életre kelti a ruhát. Hiszen a kettő együtt mozog, közös kinézist alkotnak, s a szemlélő is együttesen (test, ruha, mozgás) észleli a jelenséget.²⁶ A fenomenológiai tapasztalat egyesíti tehát a viselőt és a ruhát, s ebben az észlelői folyamatban jelentős sze-

²² „Jössz felém a szobán át / örök jövésben, lépteid alól / nem fogy a tér, / ugyanabban a lehetetlen színű / zöld kardigánban, a félhosszú flanelszoknyában, / amit a koporsóban viseltél, / lábadon a sűrű gyapjúharisnya” (*Találkozás*).

²³ „vetkőzni kezd / veti le azokat a / amiben el / a bugyit a harisnyát / én meg kérlelem hogy ne / ezt itt most képtelenség / ő veszi a kabátját / egyszál kék csipkepáncél-melltartóra / és oldalazva hátrál” (*K. S.*).

²⁴ „Mind szemérmesebb és tartózkodóbb / pozitúrában keresel álmaimban. / Legutóbb a bokáig érő, kékpöttyös / szoknyádban álltál a Népszínház utcai / antikvárium kirakata előtt” (*Búcsú*).

²⁵ A ruha és az ember viszonyával Kirner Katalin konferenciaelőadása (*Öltözködés az életvilágban. A viselő személy, a ruha és a figyelő környezet hármassága*, XXIV. Reál- és Humántudományi Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia Kolozsvár, 2021, május 27–30.) foglalkozott 2021-ben. Felvetései inspirálóak voltak a Petri-versek jelen szempontú értelmezésében <https://www.prophilosophia.ro/assets/files/szakkolidolg/2021/kirnerkattk21.pdf>.

²⁶ „Egy nézés vagy érintés – – / Nézés megtapadása / (a nézett által / észrevéve és túrve, netán: sőt) / a test valamely / domborulatán vagy homorulatában / (a kebel völgyében, honi soit!);” (*Papír, papír zizegés*).

repe van a szemlélőnek, megfigyelőnek is, aki – emlékezetéből vagy közvetlen tapasztalással – létrehozza és értelmezi a látványt. Mindennek kapcsán pedig ismét kiemelhető a látás, nézés, szemlélődés jelentősége a Petri-életműben, a művek gondolatisága, íve gyakorta a látvány rögzítéséből, leírásából indul el („a helyszín hitvány riporteri rajz[a]” – *Naenia*). A nézés, megfigyelés mint reflektált alkotói tevékenység szintén több versben jelen van, ezek közül most csak az *Amíg lehet*ben megjelent halálközeli, létösszegző verset, a *Mosolyt* emelem ki, amelyben a megszólaló berzsenyis-kosztolányis elérzékenyüléssel az egyetlen megmaradt életörömként a nézést, a mindenféle látványban rejlő szépséget (azt az esztétikai kategóriát, amely ellenében egy életművet hozott létre) emeli ki: „Hovátovább csak egy maradt velem, / de az igen, Istennek hála érte! / A szem mohó, éhes kíváncsisága, / a nézés gyönyöre, hogy minden látvány / a maga más-más módján színöröm: / egyforma szép a szurok és a csurgatott méz, / és egy kazánház tekerdő csövei / burkolva üvegyapottal és sztaniokkal.”

Viselő és viselete szoros összetartozását, *együttes-létét*, valamint a megverselt nők létezésének, eleveiségének lényegét fejezik ki azok a Petri-művek, amelyekben a nőalak cselekvés, mozgás közben mutatkozik meg: „Maya VAN. Ablakot pucol, gépel, vagy a körmét / a lábujján. Fürdik az Örök Téma. / Lépdél. Hajladozik. Belátni neki. Ahogy a padlót mossa.” (*Van Maya. Mi is van még?*) A *Találkozás*, a K. S. és a *Búcsú* imént idézett részeiben az álom- vagy emlékképben megjelenő Sára mozgása a nő egykori élő mivoltára, eleveiségére mutat rá, illetve a versbeli élő alak – a halál tudatában – utal a veszteség nem múltó fájdalmára, a múlt feldolgozhatatlan jelenvalóságára. Ugyanakkor épp a K. S.-ben olvasható vetkőzésepiizód érzékeltetheti ruha és személy viszonyának kettősségét: egyrészt, amiről eddig volt szó, a kettő – a szemlélő (fenomenológiai) tapasztalatában konstituálódó – szoros összetartozását, amelynek egységben, egységként észlelése hozzájárul a személy felidézéséhez, a róla való beszédhez, emlékezethez, másfelől a ruha és a test szétválaszthatóságát, amely az öltözés-vetkőzés mindennapos gyakorlatából is ismeretes. Ám jelen esetben, Petri verseiben a kettő összetartozásának gondolata erősödik fel, mivel úgy tűnik, Sára csak viseletével, eleven mozdulataival együtt idézhető fel és jeleníthető meg a versbeszélők számára. Nemcsak az évtizedeken át (különféle öltözetben) visszatérő nőalak érzékeltetheti a Sára-élmény időtlen jelenvalóságát, a trauma feldolgozhatatlanságát, hanem az is, hogy az élő nőalak emlékét a *Találkozásban*, mely e szempontból is a *Sári, ne...* előzményének bizonyul, az „örök jövő” mozgását a koporsóban fekvő megmerevedett test látványa ellenpontozza. („Jössz felém [...] / ugyanabban a lehetetlen színű / zöld kardigánban, a félhosszú flanszoknyában, / amit a koporsóban viseltél, / lábadon a szürke gyapjúharisnya”).²⁷ A *Sári, ne vigyorogj rajtamban* a (még) élő és a halott test mozdulatlanóságának ellentéte még erőteljesebb

²⁷ Nőalak és ruha szétválaszthatatlan, sírban is tartó összetartozására a *Papír, papír, zizegés (Valahol megvan 1986–1989)* című versben is kínálkozik példa: „Nájlonharisnyás lábad / egyszer majd nem lesz már, / fura mondani: »elporlad bokád.«”

megjelenítést kap, ám ebben a versben, ahogy látható lesz, a kimerevítés, az álló (halott) kép kerül túlsúlyba. A halálhoz kapcsolódó ruha nem cserélhető le, örökre viselőjéhez tartozik, egybeforr vele.

Miközben a ruha elfedi a meztelen testet, alternatívát is kínál: a test valamiként láttatja, mutatja magát, és a hozzá tartozó személy is mutatja, érzékelteti magát valamiként, valamilyenként. Felidézve Merleau-Ponty fenomenológiai praxisát, amelynek során igyekezett feloldani test és lélek, külső és belső dichotómiáját, és szemléletében a test szorosan az én része, az észlelésben is összetartoznak. Amennyiben ez elfogadható, az is belátható, hogy e viszonyban a ruha is fontos szerepet kap. Merleau-Ponty rendszerében a test kulturálisan megformált: „[a]z első kulturális tárgy, melynek révén az összes többi létezik, a másik teste mint egy viselkedés hordozója.”²⁸ A viselkedés szubjektuma (szintén) egy észlelő tudat, aki nem választható el a saját testétől, amely részese, résztvevője a viselkedésnek. A test és a személy viselkedése pedig nem választható el egymástól, ahogy a szubjektum „belső” tartalmaitól, például jellemvonásaitól, aktuális hangulatától sem, sőt többek között a test *viseli* ezeknek a tartalmaknak – megfigyelhető – jeleit.²⁹ A ruha mint *visélet* a valahogyan viselkedés egyik tényezője. A testen viselt ruha saját autoritásai – szín, anyag, szabás, forma – pedig (öntudatlanul is) befolyásolják a másikat: az érzékelőt,³⁰ a *Sári, ne...* versben mindez a Sára fotóján aprómintás ruhát viselő nő látványát minősítő megjegyzésben érhető tetten: „Vigyorogsz a fal előtt. / És úgy néz ki, mintha volna melled ---” Sőt Petri Sára-verseiben az egyszer már észlelt – és valamiként értelmezett – látvány, mozdulat, viselkedés és a hozzá társított „tartalom” utólag (emlék)képekbe merevedhet. A halál, a passzív test felöltöztetése pedig a ruha viselését mint – a valamiként, valamiképpen – viselkedés lehetőségét is felszámolja.

A *Sári, ne...* versben a látványt (fenomént) észlelő személy, tehát a megfigyelő másik pozíciója is kiemeltté válik,³¹ bár a versbeszélő észlelői helyzetének rögzítése,

²⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2012), 376.

²⁹ „A másikat mint viselkedést észlelem, például a másik gyászát vagy dühét észlelem a viselkedésében, az arcán és a kezein, anélkül, hogy ezt a fájdalom vagy a düh »belső« tapasztalatának köszönhetném. Azért észlelem, mert a gyász és a düh a világon-lét variációi, osztatlanul jelen van a testben és a tudatban: ugyanúgy megmutatkozik a másik viselkedésén, ami fenomenális testben látható, mint az én saját viselkedésemen, ahogyan az nekem megjelenik.” (Uo., 384.)

³⁰ „Tekintetem egy eleven testre esik, amelyik éppen cselekszik és az őt körülvevő tárgyak rögtön új jelentésréteget kapnak: már nem pusztán azok, amit én magam csinálhatok velük, hanem azok is, amit ez a viselkedés fog csinálni velük.” (Uo., 381.)

³¹ Már csak azért is, mert, ahogy Radnóti Sándor már Petri korai költészete kapcsán tárgyalja, az éppen felidéző és a felidéző helyzetére reflektáló lírai alany – e reflexiók által is – „eleve megszünteti a lírai szubjektum teljes azonosságát azzal, aki felidéz. Petri nem választja a probléma feloldását sem a személyesség zárójelbe tételével, sem a személyesség ironikus túlhangsúlyozásával – a látszólagos nem-azonossággal és a látszólagos azonossággal –, bár kétségtelen, hogy költői mozgásterének ez a két szélsőpontja.” RADNÓTI Sándor, „El nem fordult tekintet: Petri György költészete”, *Kortárs* 18, 12. sz. (1974): 1965–1971, 1966.

az észlelés körülménye más Sára-versekben is tetten érhető.³² E műben leginkább a ruhapróba-jelenet figyelemre méltó e szempontból, amely mellékesnek tűnő, ám többszörösen is fontos epizód a mű gondolatmenetében. Egyrészt a jelen lévő versbeszélő fókuszváltása figyelhető meg, aki immár nem Sárát nézi és jeleníti meg, hanem a másik nőt, akinek a nevére – a vers szerint – nem emlékszik. A fókuszváltást mintha a mű centrumában lévő aprómintás ruha generálná, a figyelem oda irányul, ahol e ruhával történik valami. Mindemellett a jelenet késleltetés, a *mellébeszélés* jellegzetes poétikai megoldása Petrinél; azonban az ilyenfajta kikököntések rendszerint mégsem üresjáratok, hanem megdöbbentő kijelentést, fordulatot felvezető szólamok. Ez esetben is így történik, az epizód végére tartogatott kijelentésből derül csak ki, hogy a ruhapróba, amikor a kékfestő ruha új gazdájára talál, Sára öngyilkosságának délutánján történt: „mert az az az este volt, amikor / rád zártam az ajtót, / hogy magadra nyithasd a gázcsapot.” A versnek ez az első pontja – nagyjából a mű felénél –, amikor a beszélő a nő öngyilkosságának tényét kimondja, és egy ellentétes jelentésű igepárba (zár–nyit) sűríti az eseménysort – ekkor még zárójelben, mellékszólamként, mintha mellékes megjegyzés lenne. Ám tíz sorral később már Sára halálának narrációja válik a mű elsődleges szólamává és a beszélő egyéb megjegyzései kerülnek zárójelbe.

A ruhapróba-jelenetben a megszólaló önmaga gyarlóságát, megbízhatatlanságát, „nőcsábász” allűrjeit is feltárja, hiszen a tükörben meglesi az öltözködő barátnőt, és összekacsint vele, ám az egész mű ismeretében ez is a beszélő kiterjesztett büntudatához tartozik, csak éppen ez a vétség jóval könnyebben elmondható, mint a Sára halálában való részesülés. S bár a ruhapróba arra emlékeztet, hogy tehát a ruha, amely Sarához tartozik, levethető, átruházható, elajándékozható, a vers nyitó- és záróképe mégis, továbbra is, Sarához rendeli azt: az aprómintás ruha Sárát jelöli, a nő emléke a ruhás képbe merevedik. S bár a fénykép fotóesztétikai megközelítésben szorosan kapcsolódik a halálhoz, a versben felidézett fotó a tragikus kapcsolat előtti, „boldogan vigyorgó” nőalakot merevíti az öröklétbe, a képnek nem része a haláleset, csak magának a halálnak a ténye, végérvényes állapota; a kép kívül kerül a halott test bomlásán, amelyhez a hullaházban viselt kék bugyi és a dögcedula tartozik.

A *Sári, ne vigyorgj rajtam* tehát egy fényképből indítja gondolatmenetét, a Sáráról való beszédhez ez ad kapaszkodót. Ám az első sorok, a nőt megszólító, incselkedő kezdet után a körülmények, a helyzet és az időviszonyok felvázolását végzi el a megszólaló. Szinte minden sorban újabb információk derülnek ki Sáráról és kettejük kapcsolatáról, így az, hogy az aprómintás ruhában vigyorgó nő egy fotón látható, csak a kilencedik sorban válik kimondottá és egyértelművé. A körülmények felvázolása az idősíkokat is megbonyolítja, a fotó még egy korábbi kapcsolat idején készült,

³² „lábadon a szürke gyapjúharisnya, / jössz a szobán át [...], / gyermeki, bízó, csupafog mosolyoddal, / felállok, nézlek, ideges mosollyal” (*Találkozás*); „vetközni kezd / veti le azokat a / amiben el / a bugyit a harisnyát / én meg kérlelem hogy ne / ezt itt most képtelenség / ő veszi a kabátját / egyszál kék csipkepáncél-melltartóra / és oldalazva hátrál”. (K. S., kiemelések – V. B.)

a fotón látható nő látványa, ruhája, boldog vigyora viszont a kép felelevenítése idején is jelen idejű, a ruha története pedig átível, összeköti Sára két kapcsolatát („még akkor is megvolt, / amikor összekerültünk. / Föl is vetted néha. / Túl sok alkalmad nem volt / azon az egy nyáron”). A fénykép leírása során két motívum válik hangsúlyossá: a vigyor és az aprómintás ruha. A beszélő asszociációja ebbe a két irányba indul, s mindkét motívum jelentős szerepet tölt be a műben és a költemény zárlatában. A vigyor egy másik fényképet idéz fel, az érettségi képet, amelyen a lány „Ódri Hepbörn / stílusban villogtat[ja] / a fogsor[át].” A szerző szóválasztása, a vigyor, s e látványelem háromszori kiemelése, még ha két alkalommal a *boldogan* határozó társul is mellé (ám harmadszor: „villogtatod a fogsorodat”), mégsem teljesen megnyugtató a szóban rejlő negatív jelentésmozzanat miatt: a ’fogait mutatva gúnyosan mosolyog’ jelentés és a vicsorog igével való közös eredet mindenképpen zavaró, karcos, baljós előrevetítése a későbbieknek.

A másik asszociáció a ruha irányába indul, annak történetét bonyolítja tovább a megszólaló. Ám a ruha története, amely végül a barátnőhöz kerül, egyben – metaforikusan – Sára története is. Mindkettő „történet” körülményesen, közbevetésekkel, az emlékezet defektusait hangsúlyozva, visszatükröződésben-visszapillantásban (tükör, fénykép) bontakozik ki a költeményből. Petri asszociatív, kitérőkkel, megakasztásokkal, túlpontosításokkal, kényszeres szójátékokkal araszoló versépítkezése a Sáráról és haláláról való beszéd nehézségét, a megszólaló érzelmi érintettségéből adódó belső akadályát mutatja. A vers első felében, a negyvenedik sorig a befogadó nem lehet benne biztos, mire fut ki a gondolatmenet, mi is a költemény tétje, ám a műegész ismeretében a régi fényképek leírása és a ruhapróba délutánjának – látszólag könnyed tónusú – elmesélése a „lényeg” elkerülésének, a traumatikus csomópont átbeszélésének, átfecsegésének tűnik, ugyanakkor a szöveg, spirálisan, mégis egyre közelít a nő halálának estéjéhez, az öngyilkosság kimondásához. Hiszen a mintás ruha alatt viselt kék bugyi segítségével kapcsolja össze a megszólaló a ruhapróba délutánját az öngyilkosság estéjével. A kék bugyi, ahogy Fenyő D. is rámutat, a ruhával ellentétben nincs jelen a képen, csak a megszólaló emlékezete őrzi,³³ s ez a felsőruha – felszín – alatti ruhadarab mint a testhez és az öngyilkos tethez szorosan hozzátapadó tárgy elenyészik majd a nő testével és a lírai alany emlékezetével együtt. Végző soron a kék bugyi is Sára történetét képviseli, csak éppen a bomló test *mulandó* történetét, szemben Sára hiányának és (aprómintás ruhában) mindig-jelenlétének örök történetével.

A ruha története, a ruha – amelyben valaha boldognak látszott – levétele és barátnőre ruházása, a versbeszélő tükörben való kacsintása, „csalása” pedig párhuzamba állítható az élet – amelyben valaha boldognak látszott – elvetésével és a férfi „cserbenhagyásával”, s mindez az itt még zárójelbe helyezett „mert az az az este volt” sorban, a traumatikus nyelv dadogására emlékeztető halmozásban kulminál, amelyben összeáll az addig elmondottak összefüggése és jelentősége, és amely sor felvezeti

³³ FENYŐ, „A kegyetlen irodalomtanításról”, 7.

az öngyilkosság megtörténének kimondását. A *zár-nyit* ellentétpár a konkrét mozdulatok profán egyszerűségén és megdöbbentő hatásán túl élet és halál ellentétes pólusú összetartozását, valamint a két eseménysor (ruha levetése, élet elvetése) egymásbafordíthatóságát is kifejezheti.

A lényeg kimondása után a beszélő azonnal távolító – elidegenítő – eszközökkel él, átvált a boncmesterek nézőpontjába, majd hétsoros reflexiót és elmélkedést olvashatunk a hatvanas évek ronda konfekciótermékeiről, a bugyik divattörténetéről. A tárgyak megfigyelése és leírása mint Petri költői világának sajátja azáltal is jelentőssé válik, különösen az öltözékek kapcsán, hogy nemcsak a hétköznapi jelenségek, a tárgyi világ rögzítését végzi el, hanem egyben miniatűr korrajzokat is készít a kádári időszakról; szereplői, tárgyai, helyszínei megidézik azt a városi, fizikai-szociális közeget, életvilágot, amelyben az események, gondolatok, érzetek és érzések történetek. S e gondolat felől még inkább érezhetjük, hogy a nőalakok által viselt ruhák mennyire szorosan tartoznak viselőikhez, életterükhöz és a korszakhoz, amelyben éltek.

A virágmintás ruha mint élet levétele már a halott test képét készíti elő, a nőn maradó kék bugyi egyrészt részt vesz az öngyilkosság napjának azonosításában, valamint a halottas házban fekvő nőalak emlékképének is meghatározó eleme. Ám a halál után már nem a ruha, hanem a dögcédula válik Sára legfőbb azonosítójává, jelölőjévé, amely közös asszociációs térbe kerül a jegygyűrűvel, és egy újabb gondolatkört nyit meg: a test pusztulásának, bomlásának centrumává, a „végtermékké” válás („szarbarna munkakoporsók”) kezdőpontját adja. A bugyi lerángatásának készítése a halott nőről a veszteség felismert fájdalmát, a történetek visszafordításának vágját, Sára életbe (vissza)ölelésének próbálkozását jelezheti. A kézen és lábon viselt tárgyak, a jegygyűrű és a dögcédula státuszjelölők, az előbbit még Sára húzza le az ujjáról, házasságának végét demonstrálva, az utóbbit pedig halála után helyezik rá teste azonosítására. A kettő között zajlott le a költő és Sára története, amelynek státuszát végső soron nem jelöli semmi. Sőt, kettőjük története elmondhatatlan, Sára emlékének felidézését a kitérők, az ellényegtelenítő és (ön)lefokozó kijelentések, az irónia, a távolítás, a túlpontosítás, a bizarr pontokon bevetett ellentétpárok lehetetlenítik el.

A vers zárzata végül a nyitó képhez tér vissza. S bár a versbeszélő kísérletet tett a Sára-élmény elmondására, ez a próbálkozás, mint láttuk, sikeresnek nem nevezhető, de ami ennél lényegesebb, nem változtat a lényegen, Sára halálának a tényén, a múlt ugyanúgy nem változtatható meg, mint a fényképeken elkapott pillanat. Az élet zajlásával és a test bomlásával szemben a mozdulatlan halál áll. A fotók kapcsán kiemelt vigyor a halott arcán is ott van: „Aztán a dögcédula a bokádon, / és vigyorgtál. / Vidoran, hamuszürkén.” Ez a vigyor köti össze az élő és a halott nő látványát; a két fényképen látható vigyor a mű végén nyeri el jelentőségét, végképp az öröklétebe merevíti a pillanatot, „örökre / boldogan vigyorogsz,” a vigyor immár letörölhetetlenül hozzátartozik Sára emlékéhez. Mindennek tragikumát a vers végén bevetett groteszk, bizarr hasonlat fokozza, mely az „örök vigyort” a „széncsúszdára tévedt

macska” hatéves tetemének mosolygó ábrázatával állítja párhuzamba, s ezzel elégikus zárlat és megnyugvás lehetőségét is elodázza. Ez a vigyor a vers szerkezete és a beszélő pozíciója szempontjából is rendkívül lényeges elem, hiszen a fényképek mű eleji jelenléte már anticipálja a halált. Fotóelméleti megközelítésben a fénykép szoros kapcsolatban áll az idővel, az elmúlással, a látvány exponálása az adott pillanat halála is egyben,³⁴ a fénykép „az idő bebalzsamozása”,³⁵ előgyakorlat a halálhoz, *memento mori*.³⁶ Petri versében az élő és a halott nő egymásra vetítése, közös képbe merevítése végérvényes, a vers utolsó három sora minimális eltéréssel megismétli a vers kezdetét: az emlékképek, köztük az aprómintás ruha, beégtek a megszólaló emlékezetébe. A felidézés, a Sára emlékével való küzdelem állandó, reciklál, a trauma, a bűntudat meglátásom szerint nem oldódik. Nincs, nem lehet sem sajnálat, sem önfelmentés, Sára emléke az elbeszélő fölé kerekedik, a vigyor, ahogy már a cím is sugallja, nem a megszólalóra mosolygó nő, hanem az öröklétből, a halálból *rajta* vigyorgó nő groteszk, gúnyos vigyora. A fényképen összetartozó dolgok pedig végképp elvesztek: nincs már meg se a ruha, se Sára.

³⁴ „A pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlan folyamát egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem.” (Hans BELTING, „Kép és halál”, in Uő, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, 165–220 [Budapest: Kijárat Kiadó, 2003], 213.)

³⁵ „[A] fénykép [...] nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.” A fényképezés azzal az előnnyel rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni” (André BAZIN, „A fénykép ontológiája”, ford. BARÓTI Dezső, in André BAZIN, *A film és a többi művészet*, szerk., KENEDI János, ford. ACZÉL János et al., 510–518 [Budapest: Gondolat Kiadó, 1977], 516.)

³⁶ Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz fűződő viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. KIBÉDI VARGA ÁRON, „A realizmus alakzatai [Zeuxisztól Warholig]”, ford. HÁZAS Nikoletta, in THOMKA Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei IV.*, ford. BÁRDOS László et al., 131–149 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, a halálhoz kapcsolja a fotót. „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.” (Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981], 27–28.) Belting szintén e gondolatot járja körül: „A test újra és újra szembeszegül az idő, a tér és a halál állandó tapasztalatával, amelyeket a priori módon, képekben ragadunk meg.” (BELTING, „Test-kép-médium”, 14.)