

Gyerekkoromban a nagymamám lakásának nagyszobájában, a fő helyen álló, de már ritkán használt íróasztalon néhány fotó és egy régi, íves alakú tintaitató mellett feküdt egy papírvágó kés. Mindig megnéztem, különös jószág, már az is furcsa volt, hogy fából készült a pengéje, és hát mit is lehet vele kezdeni? Levelet felnyitni, persze, de azt otthon meglehetősen banális módon megoldottuk egy ceruzát a borítékba csúsztatva – mondták a felnőttek, hogy valaha a könyveket is fel kellett vágni, ezt nem oldották meg a nyomdában, az olvasó feladata volt. És itt jött a második töprengenivaló, hogy hát hogyan: előtte nekiül, felhasogatja az egész könyvet, kis fizikai nekigyürkőzés a szellemi munka előtt, hulló papírmorzsát begyűjt, asztalt letakarít, és csak aztán fog neki? Vagy üldögél, a késsel a kezében fut végig a sorokon, aztán vagy lapozni tud, vagy szétszedi a soron következő két lapot – és végig ez az olvasás menete, az olvasói póz pedig egy késes emberé? Ma már tudom, hogy az utóbbi nem volt szokás, már csak onnan is, hogy ilyen képet soha nem látni, ha például mentálisan összerakunk egy művészettörténeti sorozatot a különböző olvasó nőkből (pedig több kiállításnyi anyagot lehetne), egyikük sem fog kést a kezében, és az övé sem függ semelyiküknek gyöngyházberakásos apró tör. Az olvasás aktusához nem tartozott hozzá a vágás, vagyis az nem akaszthatta meg a történet menetét, vagy nem tagolhatta a kötetben az elolvasandó verseket, nem működhetett elidegenítő effektként sem. A medialitás történetéhez hozzátartozik a nyomdaipari technológia megváltozása, persze, de nem tudok róla, hogy hajdanán nagyon kihasználták volna ezt a sajátosságot.

Peer Krisztián verseskötete viszont könyvtárgy, s ebben az értelemben rokon valahol Mark Z. Danielewski *House of Leaves*-ével, még ha nem is különösebben bonyolult objekt a nem felvágott oldalaival, illetve a kötetben elsíratott díszlettervező barátnő, Mocsár Zsófia rajzaival. A kötet címe 42, negyvenkét verset tartalmaz ugyanis, ami utal a szerző (akkori) életkorára is. Kétféle vers sorakozik benne: huszonegy olyan (a nem felvágásra szoruló oldalakon), amelyet szerelme halála előtt írt, és 21 olyan (az összekapcsolt oldalak által rejtetten), amelyet utána. Lehet a vágás előtt egyben összeolvasni a régebbieket („mi az, ami elveszett?”), s aztán külön – voltaképp traumaköltészetként - a később felhasogatott oldalakat (a költő koncepciója eleve az volt, hogy az olvasó sebezze meg, sebezze fel az oldalakat). Vagy éppen késsel a kézben haladni – vágni, sebezni – oldalról oldalra, és azt nézni, hogy „feleselnek” – noha semmi nem egyértelmű ilyen esetben, itt sem – a boldogság és boldogtalanság oldalai egymással: hogyan sérül meg a mindennapok amúgy is törékeny egyensúlya, ha beüt a váratlan és elképzelhetetlen tragédia. Eközben persze állandó libikókázás történik, fel-le, fel-le, vagyis bár egyrészt szívbe markoló a halál, a gyász megfogalmazása, szövegbe íródása, de aztán mindig jön két olyan oldal a kötetben, ami kicsit felemel – még ha nem is problémátlan maga a kapcsolat a lírai én önmeghatározása számára,

ráadásul ebből a perspektívából a jövőbeni veszteség is ráíródik. Az viszont kétségtelen, hogy van ebben a kötetsszervezési módban (plusz, ugye a vagdosásra figyelésben) egyfajta V-effektus, ha egyáltalán lírában létezhet ilyen: nem hagyni elmerülni a gyászban.

Persze mindezt másképp, vagyis nem a hatás, hanem a lírai én önproblematizálása felől is magyarázhatjuk: voltaképpen a két rész egyenértékű abból a szempontból, hogy egyrészt a szerelemben mint érzésben, s ezáltal a szeretett lény alakjában nem tesz végérvényes kárt a fizikai halál a lírai beszélő számára (vagy legalábbis nem pusztítja teljesen el), s ebből a szempontból sincs teljesen éles hasadás a két egység között. Ami egyébként mit sem von le a trauma súlyából, sőt, az nyilván így működik: még nem felmért és nem kimondható teljes egészében veszteség, ennek időpontja halasztódik (van, akinél végérvényesen). Ettől bizonyos értelemben az „utána-versekben” a lenyomat, a figura negatívja éppolyan alakú, mint a figura maga. Emberalakú, autonóm személyiségnek tűnik. Érdeemes érte megtartani a szobát, mintha bezárkózott volna dolgozni; kidobható ugyan a bérlete, de azt aztán mégis ki kell venni a kukából és kisimogatni. Nem fogynak utána a tárgyak, hiába minden erre irányuló igyekezet – miközben persze beláthatatlan űrt is hagy maga után. És ott van a Zsófi által elültetett diófa, most „még csak egy bot”, egy „rügyszőke rúd”, akinek mesélni lehet, és még a jövő (a termés és a hosszú élet) ígérete is benne van – vagyis maga válik a lánnyá, akinek el lehet beszélni az azóta is róla szóló híreket, mégiscsak vele történt eseményeket. (*Őrzés, ellenőrzés*) Ez a dilemma, kettősség érvényesül a *Kedvedért bármit* című versben is: a lírai beszélő visszaviszi ugyan az ellopott illatos radírt a boltba, mert ez lenne a lány erkölcsi elvárása, de közben mégsem tudja, Zsófi „szeme” (figyelő tekintete) nélkül hogyan viselkedjen, s a megszégyenülésre sem képes (mert nem a saját normái szerint jár el, vagy nincs kiért erkölcsi lényé lennie).

Az érem másik oldala: a veszteség gondolata már az „előtt”-versek legerősebb versszakáiban, versmondataiban vagy éppen magukban a felütésekben is folyamatosan benne rejtőzik, noha olykor csak lehetőségként, és nem is mindig a párkapcsolat vagy a szerelem vonatkozásában. Az *Első pilismaróti tájleíró költeményben* (amelyből a cím sugalmazásával ellentétben éppen csak a *descriptio* mozzanata hiányzik): „Negyvenévesen kilépsz az erdőből, / megérdemelted. Inkább ne mássz fel a kilátóba, / de azért tekints körbe: ezt vesztheted.” Vagy a *Visszatekintvében*: „Dehogynem veszhet el. / Dehogynem baj, hogy elveszett. / Dehogynem veszhet el egészen” – amely veszteséget alapvetően a valahai emlékeire, például a fiatalokéira ért – de a kötet kontextusában olvasva úgy vágnak gyomorszájon (majd vigasztalnak meg némileg) ezek a verskezdő sorok, mintha Zsófiról lenne szó. A „nem lehetünk pár”-felütés az *Odüsszeusz visszafordulban* ugyancsak a későbbi tragédiát vetíti előre, pedig ez a könyörgés Kirkéhez szól a mégiscsak disznóvá változtatásért, az öntudatlanul sárban fetregés lehetőségéért, elmenekülve a felelősség, a változás terhe elől, a „szégyen- és hiányérzettől”, ami pedig az érzelmekkel és az alkotással elkerülhetetlenül

együtt jár. (Viszont ki írta a kötet fülszövegét, ó jaj, aki Ithakát hajónak véli?) Vagy az egyedüllet képe is hasonlóan ambivalens, a két megmaradt (mert nem összetört) kerti széken magányosan kuporgó alak esetében a kertben – aki közben már minden bizonnyal együtt él kedvesével a kertés házban. A veszteség mint a memória elvesztésének vagy nem veszteségének a gondolata viszont később, az „utána”-versekben kerül elő, ezáltal összekapcsolódik a halállal is, mégpedig nem csak Zsófinál („Vicc tárgya volt a memóriám, / és a te emlékeid vesztek el.”), hanem az apánál is, aki már életében túladott rajtuk, s mintha ezt a példát mutatta volna fiának is („Én is a legjobb úton járok, / hogy emlékek nélkül / pusztuljak el, mint ő”).

A lány kanadai ösztöndíjáról mondottak („folyton kapcsolatban vagyunk / csak nem egyszerre ébren”) ugyancsak mintha igazak lennének a jelen állapotra is – bár a vers az út idején íródott, vagyis akkor a földrajzi adottságok okozták ezt a köztes állapotot, s nem a még nem sejtett halál. Viszont azután is létezhet párbeszéd, mint ahogy elválasztó távolság szintén; s most is vannak kérdések, amelyekre akár válaszok is érkehetnek, csak nem közvetlenül. Ezt azonban Peer Krisztián is tudatosítja, amikor egy „utána”-versnek ugyancsak ezt a címet adja: *Nem egyszerre fekszünk*, holott itt már metaforikusan használja a kifejezést, inkább az elcsúszásokról, a másikat érintő intenciók és tettek aszinkronicitásáról és nem egyezéséről ír, ahogy paradoxonként mégiscsak összeállnak valamivé: két önálló és független személyiség szabadon választott szerelmének mozzanataivá (ezek a paradoxonok két soronként amúgy emlékeztetnek Tandori koanaira is. „Elengedem a kezedet, / majd te vezeted a kezemet”; „Azt mondd, nem is szerettelek annyira, / emiatt szerettelek annyira.”).

Itt nincsenek oppozíciók, csak sokféle egyenrangú állítás – néha egybemosódva, paradoxonba vagy valamiféle Möbius-szalagba fordítva. *Elmentél, de valójában mégsem, mert még nem engedtelek el; közben szeretném ezt a lépést megtenni, s idegesít ez a köztes állapot – még el sem indultál tehát, de tudom, hogy közben már bármikor vissza is térhetsz, betoppanhatsz, be is fogsz (miközben tudok a halál végérvényességéről is)*. S mindez egy illuzórikus, lehetetlen, mégis létező jelenben történik: „Nem bírom ezt a készülődést, / de nem segíthetek. / El fogsz valaha indulni, vagy a végtelenségig pakolsz. (...) És már minden percben jöhetsz.” (*Odahull az árnyék*).

Az álló betűvel szedett című „előtt”-darabok nagy hányada a számvetés- vagy létösszegző versek hagyományába illeszkedik, nem is csoda, az emberélet felén - hacsak nem a *mildlife crisis* fogságában vergődik – szokott ilyesmit tenni a középkorú éveibe lépő halandó, számot vetni az eddigiekkel (bár a válság is a számvetési kényszerből következik talán, csak legfeljebb nem a bölcs resignáció felé billen el, hanem az elégedetlenség, frusztráció felé). „Kapuzárasi költészet”, ahogy Zsófi nevezte. Ideje szembesíteni hajdanvolt elvárásait, álmait a megvalósultakkal, régi énjét a mostaniakkal: „Ott állnak tornasorban / egymás fülébe sugdos a tíz-, a húsz-, a negyvenéves Krisztián”.(40) S a kötetben sokszor emlegetett negyven év szép, kerek és hihető életkor is lenne

mindehhez (az emberélet fele manapság kitolódni látszik Dante korához képest), ha a lírai én nem jósolná meg – tékozló életmódjára tekintettel, illetve saját korán elhunyt ismerőseire gondolva – saját korai halálát, hogy ezáltal is rontsa saját szerelmi esélyeit a lényegesen fiatalabb lánnyal – amire a sors groteszk válasza, hogy két év múlva ez utóbbit gyűri le egyik pillanatról a másikra, megjósolhatatlanul az agyhártyagyulladás.

A létösszegzést, a számvetést hagyományosan az önmegszólító formulával szokták párosítani, itt – egy-két kivételtől eltekintve - nincs erre szükség, hiszen ott van erre (az élő és a halott) Zsófi: tükörként, hogy lássa önmagát, aki (élőként, de némelykor holtként is) explicite reagál a tetteire, s értéket is rendel hozzájuk; vagy néha csak olyanként, akiről visszaverődnek a lírai én saját szavai, s így tud valamit kezdeni is velük. Ez meg is fogalmazódik a *Kaland* című versben, ahol a repülőgépen az utastárs, egy madárcsontú szőke lány csak úgy véletlenszerűen beszélni kezd hozzá magáról: „Számára én voltam az, / ami te – számomra szerinted: random ember, tükörfunkció”. (S ez korántsem jelenti azt, hangsúlyozzuk még egyszer, hogy bagatellizálni akarnám a kötetben megmutató traumát, hogy benne a szerelem nem szerelem, a fájdalom nem fájdalom, a gyász nem gyász.) A te-beszédet tehát voltaképpen aposztrophéként is elgondolhatjuk a cullersi értelemben (különösen, hogy az amerikai teoretikus által legrészletesebben vizsgált altípus megszólítottja éppen valamely olyan dolog, amiből hiányzik az élet: élettelen tárgy, fogalom vagy elhunyt személy); vagyis rámutathatunk, hogy a szolipszizmus mint olyan elkerülhetetlen, a másikkal voltaképpen mindig magunkat szólítjuk meg. (A szóban forgó versben – különösen a később megképző hiány tükrében – a repülőn utazó lány ráadásul mintegy a barátnő szimulákrumává vagy üres jelölőjévé is válik.)

A beszélt nyelvi fordulatok, az egyszerűnek ható ténymegállapítások, életképek, helyzetleírások a könnyen érthetőség mézesmadzagját húzzák el az olvasó előtt, a vallomásos líra egyfajta minimalista verzióját látszanak megvalósítani. Azonban hamar elillan az ártatlanságnak ezen illúziója, mikor hol futó, magyarázat nélkül maradó megjegyzésekbe futunk, eredetileg minden bizonnyal magánhasználatú, magánjelentéseket hordozó, a pár cinkosságát alátámasztó kifejezésekbe, utalásokba - „Anyu azzal vette fel: azonnal indulok. / Bőgés közben is fel tudott röhögni. / » Hogy fogok ezután karalábét enni? «” (*Aranykor*) -, hol nagyon is koncentrált képekbe - „Mocsár Zsófia emlékuhany” (*Jégverem*); „Méregerős levesen vándorló zsírcsepp. / Mindenki sziget, senki sem sziget.” (*A sziget szó*) -, a leggyakrabban pedig önellentmondásokba, paradoxonokba, elcsúszásokba, a kohézió megszakadásába, a szövegszövet hasadásaiiba. Az utóbbi csoport jelenségei mint a törés allegorikus megfelelői a traumának, hiszen az is egyfelől az életnek ezen esemény mentén való, végérvényesnek tekinthető kettéhasadását eredményezi, másrészt hogy a koherens elmondhatóság, az elbeszélhetőség útjába gátat emel, kihagyások, eltolások, elcsúszások jellemzik.

A kötetet illusztráló rajzok, Mocsár Zsófia alkotásainak egy jelentős része mintha bizonytalanul ugyancsak előrevetítené a pedig nem sejthető tragédiát, nem tudom, mennyire tudatosan válogatta őket szerző és szerkesztő: a *Csodaöreg / Ha volna holnap / Nagy baj nem lehet egy-* vagy párvonalas ceruzarajz-sorozata bizakodó, mégis baljóslatú címeivel és megtörő lépcsősoraival szintén ezt a kettősséget hordozza, s nem lehet nem belelátni a *Zsófi régen - Krisztián régen / Zsófi a jövőben - Krisztián a jövőben* oldalpárba – amely a férfi szétesett életének és személyiségének helyrerázódását, illetve a lány nőiségének kibontakozását reméli – a jövő pillanatának soha el nem érkezését.

A 42 című kötet a veszteség könyve, ugyanakkor az önmegtalálás erőfeszítésének dokumentuma is – s nem csupán egy költői-alkotói válság után, azaz nem csupán visszatérésként az irodalmi szcénába, hanem arról is beszélve, amit Ricœur is feszeget az *Egészen a halálig* című művében, mármint hogy mit kezdhet egyáltalán a túlélő szerette halálával (hol s hogyan él tovább a halott képzeleti síkon benne, miként rajzolja újra a halál személyiségét, de anticipálja is bizonyos értelemben saját halálát saját túlélői megértésével).