

A FA KÖRÜL AZ ASZFALT

Peer Krisztián: 42

Peer Krisztián tizenöt éve jelentkezett utoljára verseskötettel. Az akkoriban ígéretesnek és igen termékenynek tűnő költői pálya (*Belső Robinson*, 1994; *Szóranya*, 1997; *Név*, 1998; *Hoztam valakit magammal*, 2002) hirtelen, előzmények nélkül szakadt meg. (A *Belső Robinson*ot máig az egyik legjobban sikerült első kötetként tartjuk számon.) Az elhallgatás és újrjelentkezés körülményeiről a szerző több interjúban beszámol, megismétlésüktől eltekintünk. Nemcsak az alkotói szünetről olvashatunk, ha Peer visszatérését illetően tájékozódunk, hanem a 42 szövegei mögötti valóságra vonatkozásról is beszél a költő: barátjánője, a huszonöt éves Mocsár Zsófia hirtelen haláláról és az ezt követő gyászról.

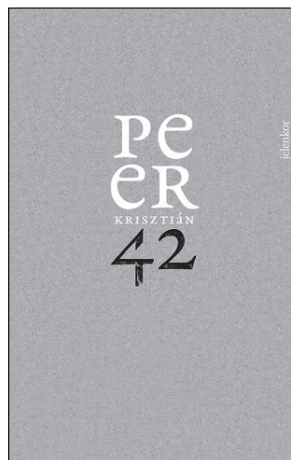
Ebből adódóan nehéz feladata van a kritikusknak, hiszen a(z) elsősorban a nyilatkozatok által kikényszerített) referencialitás¹ etikai dilemma elé állítja: mondhatunk-e kritikai ítéletet ilyen személyes gyászversekről? Ugyanakkor hálás dolga van az értelmezőnek, ha a kötetre a referencialitást is játékba hozó esztétikai tárgyként tekint, ezért akként kezeljük ezt a könyvet, ami: irodalomként.

A 42 című kötet könyvtárgyként feltűnő jelenség. Az egyszínű papírkötés hatását tovább fokozza a borítón elhelyezett név és cím tipográfiája. A színek visszafogott harmóniáján túl a szöveg is végletekbe menően leegyszerűsített, képletszerű. S ezt vegyük is komolyan. A szerzői vezetéknevet két sorba tördeli a fedélterv, ezt húzza alá a keresztnév sokkal kisebb betűmérettel szedett vonalszerű megjelenítése; s a vonal alatt helyezkedik el a kötet címe, egy beszédesen nagy múltú szám.

A populáris irodalomban kultikus szám a 42: Douglas Adams *Galaxis útikalauz stopposoknak* című regényében ez a válasz a végső kérdésre. Vagyis a kötet címe végső soron egyszerre hordoz referencialitást (a költő életkora), és kezdeményez intertextuális játékokat, azaz válik areferencialissá. (Ez a kettősség végigvonul a könyvön.) A 42-t szövegszerű reflexiók is érintik: „A mozdonyvezető / az ülések közt / hátrafele rohan” (42); „Még kötetcímnem is akartam: / Nagy baj nem lehet, / de aztán nyert a 42, / jobban is illik egy ilyen kapuzárású költészetre, / aminek nevezted” (*Lehet, hogy ez pont a negyvenkettedik nap?*).

A könyvtárgy legfőbb érdekességét azonban a fél kötetet rejtve tartó felvágatlan lapok jelentik. A kötet tárgyszerűségében is elősegíti a szövegekhez való esztétikai közelítést, hiszen saját anyagát (vágatlan lapok) és hagyományos részzeit (név és cím rejtvénytárgy tipográfiája) is játékba lépíti az értelmezés közben.

¹ Egy interjúban Peer Krisztián maga használja kötetére a „kikényszerített referencialitás” kifejezést, amelyet Marno Jánostól kölcsönöz.



Jelenkor Kiadó
Budapest, 2017
76 oldal, 1699 Ft

Bár nem ciklusokra tagolt anyagról van szó, mégis két külön kötetet – vagy, ha tetszik, hármát: nyitott (a közös élet versei), titkos (gyászversek), egybeolvasott – tartunk a kezünkben. A következőkben ezeket vesszük sorra.

A nyitott lapok szövegeiben kevésbé játszik szerepet az életrajzra való konkrét utalás. A lírai én beszédpozíciója többnyire az elhibázott, megkésétt életével számot vető negyvenéves férfié. A múlthoz, az apához, az emlékezéshez való viszonyon túl nagy hangsúlyt kapnak az én-te versek, a szerelmi tematika. A nagy korkülönbség és megkésettég ellenére létrejövő kapcsolatban talál újra magára az addig „halott” lírai én.

E rész darabjai nem állnak messze a pályakezdő kötetek rezignált, elégikus karakterétől, de ami legszorosabban az első könyvhöz, a *Belső Robinson*hoz kapcsolja a 42-t, az a párkapcsolat, az idő, a mulandóság és az emlékezet tematikája s az azokat reflexív gondolatmenetben kibontó, helyenként mitologizáló versbeszéd. Hogy csak egy példát idézzünk a korai szövegekből: „Isméné pedig nem él már, / és nem élt sohasem. (...) A masszív felejtés. / Nem vagyok kevesebbre képes” (*Oratórium két kitarított hangra*). A Peer-líra indulástól meglévő sajátosságai – a komolyan veendő szójátékok, az érdekes és szabad képzettársítások – az új kötetben elszórtabban tűnnek föl, s a versbeszéd is oldottabb, széttartóbb. A személyesség az első kötetekben az önelemzés eszköze, s itt sincs ez teljesen másként. A vallomosságot, alanyiságot kísérő önreflexivitás és önirónia. Ugyanakkor ez az egyszerűsödő versbeszéd olyan mondatokat hoz magával, melyek bizonyos életigazságok kifejezésében a közhelyszerűséget sem kerülik el: „Aki egynél többet akar lépni, menthetetlen elesik” (*Keserű pohár*). A közhelyes sort a módhatározói rag (-ül) hiánya ráadásul felülstilizálttá is teszi. Mintha ezeken a pontokon az egyéni ráismerés erősebb lenne a nyelvi különlegességre törekvésnél. A metaforizáció sem menti a következő versmondatot: „Egymáshoz mérjük magunkat, / amatőr asztalosok” (40), vagy ezt a nyitó versszakot: „A gyilkost megdöbenti / tette egyszerűsége: / milyen semmiségeknek / lesznek következményei” (*Séta a gáton*). (Ez utóbbi példa arra is, ahogyan a halál- és gyásztematika – mely a felvágott lapokon kirajzolódó referencialitást is mozgatja – a nyitott verseket rekontextualizálja, új értelmezési tartományt nyitva azoknak. A barátnő halálára olvasva, vagyis az itt maradó büntudatának megnyilvánulásaként érve e sorok meggyőzőbb esztétikai érvényre tesznek szert.) A kötetben több helyütt is találkozzunk aforizmaszerű bölcsességekkel vagy klisékkel, közhelyekkel, de ezeket jó esetben ironia, humor ellenpontozza.

Az önintegritás, önazonosság-érzés, folytatólagosság egyik legfontosabb biztosítéka az emlékezés. A 42 lírai énje azonban rossz emlékezetéről számol be több helyütt is. A kötet nyitódarabja egy múltba tekintő (nem-)emlékező vers, amelyben az emlékezés hiányosságát a nyelvi hiátusokkal dolgozó mondatszerkezetek is megidézik, méghozzá éppen az emlékszik ige többszöri elhagyásával: „könyvek százaiból / csak annyira, hogy tetszett, / (...) / városokból kocsmákra, / csajokból a szüleikre”. Azaz a megmaradt emlékek másodlagosak az elveszett élményekhez képest, és az egyéniség ellenében hatnak: „A vadságból semmire, / egész fiatalságomból csak / az oktatásra emlékszem” (*Visszatekintve*). Ugyanakkor tehetünk úgy, mintha lett volna életünk, csak elfelejtettük: „Megtörténtté tenni hogy tudnám, / hogy kezdjem el az életem? / Elég, ha csak nem emlékszem rá” (*Szuicíd póker*). (A saját múlttól való teljes idegenséggel szemben a belső versekben az emlékezés az egyetlen mód, amely a halott Másik megtartására alkalmas lehet.)

Az én-te versek visszatérő témája a szerelmesek kettéválasztottság-érzése mint általános interszubbektivitás-probléma. A mi-be beleolvadni vágyó én szólal meg itt: „Tőlem tudod, hogy a te szavaid / akkor sem az én szavaim, ha értelek. / Pont hogy az értés az átszakíthatatlan hártya, te. / Ha itt lennél, nem kéne leírnom. (...) kertünk. / Első valódi többes számom” (*Boldog magány*).

Az énkép szempontjából az előzőekhez hasonlóan fontos, s a múlthoz való viszonyt is nagyban meghatározza a kapcsolat az apával. A Peer-versekben különösen hangsúlyos mo-

tívum a többnyire hiányként vagy az elhibázott élet példájaként megjelenő apa. Az apátlan-
ság és az apaság megkésettisége a múlthoz és a jövőhöz viszonyulás problematikuságát is
jelöli. Egy gyökértelen, meddő élet, afféle élőhalotti lét körvonalazódik előttünk. Az emléke-
zés homályába vesző, mégis azonosulásra alkalmas szülő („az apámból semmire. // Én is a
legjobb úton járok, / hogy emlékek nélkül / pusztuljak el, mint ő” – *Visszatekintve*) láthatat-
lanságában is jelen van, hatást gyakorol a lírai én életére („átdereng apám, a Nap, [...] de még
van erő a geciben” – *Utószeszon*). A saját rontott élet legitimálja az apa hibáit: „apámnak volt
igaza mégis: / ilyen negyvenévesnek kell lenni” (40), „moslék és dagonya. / Szegény, végig
és örökre halott / apám is így csinálta” (*Odüsszeusz visszafordul*).

A kötet múltba ágyazottsága nyelvi szinten is érvényre jut. Különböző szövegek meg-
idézésével (intertextus, rájátszás) nemcsak irodalmi hagyományokat, hanem hagyomá-
nyos lírai léthelyzeteket is evokál a 42. Hogy csak két példát említsünk, a „Negyvenévesen
kilépsz az erdőből” (*Első pilismaróti tájleíró költemény*) sor egyszerre idézi meg Dante *Isteni
színjátékának* első két sorát, s írja rögtön felül azt; illetve Kosztolányi Dezső *Ha negyven-
éves...* című versét, mely szintén egy általános életbeli fordulópontot tematizál. A nyitott
lapok utolsó darabja, *A sziget szó* szó szerint utal Ady Endre *Sem utódja, sem boldog őse...*
kezdetű versére: „Észak-fok, titok, idegenség”.

A könyv felvágatlan oldalain a másik halála után írt műveket olvashatunk, melyekben
a versek figyelme a mi-ben feloldódó önvizsgáló énről a halott Másik és a mi-ből kiszaki-
tott én újraértelmeződő identitására szegeződik. A még a szerelmi líránál is intimebb
gyászversekre nem lapozhat rá véletlenül az olvasó. S hogy miképpen férhetünk hozzá a
lapok közé zárt lapokhoz? Felvágthatjuk a kötetet papírvágóval – ebben az esetben a titkos
lapok jobban elkeverednek a nyitottakkal. Megszűnnek titoknak lenni, ezzel együtt egy
másik kötetszerkezetet hozunk létre, amelyben a számozott lapok sorrendjében követik
egymást az írások (apró jelzésként biztosan hátramarad a belül lapszélre helyezett oldal-
szám). Ugyanakkor remekül olvasható a kötet bekukucskálós módszerrel is. A könyvből
távcsövet formálva mintegy belelehetünk az intimebb szövegekbe. (Az első zárt lapon
szereplő vers éppen az intimszférába való behatolás konstatálásával nyit: „Idegenek jön-
nek be az udvarba” – *Traktorkerekek*. Tudatos felépítésre vall az is, hogy a belső kötet utolsó,
több oldalas darabjának külső oldalain kép szerepel, hiszen ha szöveg szerepelt volna ott,
az felvágás után a verset megbontotta, megszakította vagy szó szerint átírta volna. Így
azonban az egyébként zárt oldalakon lévő képek egyike szorult ki a nyílt lapokra, éppen
azon a helyen, ahol a benti oldalakon a kedves és kisajátított emlékének elengedése zajlik.)

A korábban említett nyelvi sajátosságok a belső verseket is jellemzik. A szavakkal való
játék, a kétértelműség a rejtett versekben komolyan veendő felismerésekhez vezet el:
„Érdekesebb lettem, / de már nem érdekes” (*Későn megértett bohóckodás*), vagy a kívülről
látott helyzet abszurditását fokozza: „először lemoshatatlan nyálka lesz, / mikor lemo-
sod” (*Humorforrás*). A szó szerinti és a metaforikus beszéd egymásba mosása rendkívül
erős versrészeket eredményez, például ahol a haláltól való elvonatkoztatást a hentesmun-
kával, a filézéssel állítja párhuzamba: „Ahhoz, hogy beszélhessek hozzád, / előbb le kell
vállaszalak a csontjaidról” (*Pazarlás*). Termékeny kétértelműség bontakozik ki a *Bűntudat
barométerben*, ahol a „Megálltam egy ujnyival az alja előtt” mondat egyszerre érthető az
életre és a befőttesüvegre is, most már mindegyik telik. (A párhuzam attól lesz érdekes,
hogy a telik szó ellentétes értelművé válik ebben a relációban. Az üveg egyre inkább tele
lesz, az élet azonban azzal, hogy telik: fogy.)

A belső költemények is élnek intertextuális gesztusokkal. Az *özvegy szől* egyik sora:
„Az örökre, az örökre, az örökre, az örökre” Gertrude Stein rózsás variációját írja újra, s
tisztítja használhatóra ezt az elkoptatott időhatározót (ahogy Parti Nagy Lajos annak ide-
jén a rókát). De a referenciális háttérrel rendelkező fácska is utalásként működhet a szö-
vegtérben. A „Belőled diófa lesz” (*Őrzés, önellenőrzés*) mondat intertextuális kapcsolatot

nyit: a fa fajtája megidézheti Nemes Nagy Ágnes költeményét, a *Diófút*: „Néha alig lelem magam, úgy egybenőttem / veled a hasító, kérgesítő időben (...) te tartasz”. A Peermondat a Másik magába zárulásának, elhallgatásának újabb metaforájaként is érthető ebben a szövegkörnyezetben, vagy egy másik olvasatban a férfiba (emlékként) zárt lány képeként. A magára maradt szerelmes, a mi-ből az én-t újra megtalálni kényszerülő férfi helyzete is kiolvasható e szövegből.

Az én bomlottsága a külső versekben is megjelenik a kapcsolat újszerű tapasztalatának részeként: „Ez a szerelem, / ha nem venném észre” (*Félteni magadtól*), de hangsúlyosabb a belső gyászszövegekben, ahol a lírai én önmagától való elkülönültségének (én és az agy) érzését („Szeressem is azt a gusztustalan agyam, / ami magáról megfedkezve / tervezni kezd a kedvedért” – *A kedvedért bármit*) tovább nehezíti a másikkal való azonosulás/egybeforrás erőszakos megszakadása utáni hasadtság-érzés: „Elengedem a kezdet, / majd te fogod a kezemet. / Egy tuja tövébe hugyozok, ami nem tetszene, / milyen hideg a kezem” (*Nem egyszerre feksziünk*).

Végeredményben az egész „belső kötet” olvasható efelől: hogyan tud az én a mi egy-ségből újra magára találni, hogyan rendezhetők újra az én, te, mi, múlt, jelen, jövő viszonyai: „Már azt sem tudom, hogy amit találok / a te hajszálad-e” (*Jégverem*). A valóságra vonatkoztatás nélkül, a belső versek beszédpozíciójából adódóan is megrázó sorokat olvashatunk, a gyász tehetetlen dühét leképező paradoxont: „Vagy legyél, vagy ne lássalak”, vagy az elesettség mindent átható vallomását: „szemed nélkül hogy viselkedjek?” (*A kedvedért bármit*).

Bár a belső versek sokkal intimebb, már-már megoszthatatlan léttapasztalatot írnak körül, a vallomásos közvetlenségből a belső verseket is önironikus mozzanatok billentik ki: „Reggel kiöntök magamból fél deci könnyet, / és a helyére málnapálinkát teszek”, „Jegyzetelő idióta”; vagy a megemelt zárlat teszi végül megmosolyogtatóvá: „Köszönök a köröző ölyvnek, hátha te vagy” (*Humorforrás*).

A referenciális játék egyik legemlékezetesebb példája a *Fénypult* utolsó versszaka: „Minek szépitsem, / legyen nézőtéri fény, / Zsófi nincsen”. A társ halálát konstatáló mondatot a közbeékelés metaforája mozdítja ki a valóságra vonatkoztatásból. A „legyen néző-terei fény” felszólítás után elhangzó kijelentés („Zsófi nincsen”) ugyanis olyan beszédpozícióban hangzik el, amely a vallomásosság új szituációja. A közönségre gyűjtött villany vagy a hozzájuk való kiszólás kísérője, a megszólításukra, tényleges bevonásukra irányuló gesztus, vagy a színház felfüggesztésére tett kísérlet, „szépítés” nélkül, az előadás ke-retein kívül szól egy ember a többiekhez. A fény felkapcsolásának tette visszamenőle-gesen is átértelmezi a vershelyzetet, hiszen ezek szerint eddig színpadi megszólalást olvashattunk. Azaz megrendezett, a művészet kontextusában érvényes mondatokról van szó, s csupán a záró versszak utolsó sora hangzik el ezekből kilépve, egyenesen. A referenciális olvasat máris egy színpadi jelenet részévé válik, performanszá alakul. A vers formája is a kezdetben inkább kötetlen formától a kötött formájú utolsó versszakig változik, kiemelve a beszéd műalkotássá válásának folyamatát.

A felvágatlan kötet zárószövege, a *Te kezdted* kapcsolati létösszegző vers. A könyvben szereplő legszemélyesebb búcsú, amely egyben a gyászsal járó felelősség, az emlékezés, a halott hiányával való együttélés nehézségeinek bizonyos fokú feloldását is magában foglalja: „Könnyebb, mióta megértettem, / hogy rajtam túl is volt életed. / Illetve van”. Ez a felismerés egy egészségesebb, nem kisajátító gyásznak enged teret. Ez azonban már a kötet (és egy kritika) határain kívülre vezetne.

A kötet kompozíciójához tartozik, hogy nemcsak versek olvashatók egybe (akár hármával-négyesével), de a lezárt oldalakon helyet kapó rajzok (Mocsár Zsófia megindítóan groteszk, szellemesen intim művei) is párbeszédbe lépnek a szövegsorozattal – jellemzően a felvágás után. Vagyis a szerelem és a halál eseménye *együttessen* formálódik művészetté.

A lapok felnyitása ráadásul áthangolja a nyitott oldalakon lévő szövegek egy részét is. Olyan mondatok kapnak a szerelmes halálára vonatkoztható olvasatot, amelyek az előtt születtek: „Dehogynem veszhet el. / Dehogynem baj, hogy elveszett. / Dehogy veszhet el egészen” (*Visszatekintve*); „Ha itt lennél, nem kéne leírnom” (*Boldog magány*); „Egy élet elmúlt, / a helye fáj” (*Keserű pohár*); „Halált ne hagyj fölöslegesnek” (*Séta a gáton*). Minden esetben a saját, elhibázott életével számot vető lírai énről a halott másokra terelhető a szöveg figyelme.

Összefoglalóan elmondható, hogy Peer Krisztián 42 című kötete az egyes versek szintjén talán nem mindig hat meggyőző esztétikai erővel, a belső szövegekhez férés gesztusa, a könyvtárgy materiális értelmezése, illetve a kötetkompozíciónak köszönhető olvasati utak hálózata azonban jelentős értelmezői élményhez juttathatja az olvasót.

Peer Krisztián lírája másfél évtizedig hallgatott, s nem állíthatjuk, hogy ott folytatja, ahol abbahagyta. Poétikája – miközben kortárs, gyásszal foglalkozó irodalmi művek (Borbélytól Esterházyig) sorába illeszkedik – hézagmentesen simul a legújabb líranyelvi fejlemények világába; nyelvi-gondolati irányai az „új komolyság” fiatal költészetéhez közelítik. A 42 traumaköltészete komoly és eltökélt kísérlet, egyszerre szép visszatérés és bizakodásra okot adó újraindulás.