

HATÁRON

Schein Gábor: Üdvözet a kontinens belsejéből

Nem hiszem, hogy létezik tiszta költészet. Manapság biztosan nem, különösen nem abban az értelemben, ahogy majdnem száz évvel ezelőtt azt Paul Valéry leírta. Talán azért nincs, mert valójában nem lehet a poézist tökéletesen elválasztani minden „idegen anyagtól”, esetleg azért, mert az olvasók mégis igényelnek valamilyen erkölcsi tanulságot vagy megérthető és megértésre váró intellektuális tartalmat. Valami megmagyarázhatatlan de-lejű ösztönzést arra, hogy a mű befogadása révén megváltoztassák életüket. Persze nem mindegy, hogy ezek az idegen anyagok hogyan épülnek be a poézisbe, hogyan válnak költészetté. Költészetté válnak-e egyáltalán. Schein Gábor költészete kapcsán nem ok nélkül merül fel ez a kérdés. A Schein-líra ugyanis határozottan intellektuális karakterű, sokféle szöveghagyományt magába építő és újraíró költészet, verseinek egyik jellemző, (ön) megszólító modalitásától nem teljesen idegen a(z ön)nevelés gesztusa sem. Schein szövegei azonban éppen poétikai megalkotottságuk révén kerülnek el a didaxis veszélyét, s működnek saját nyelvben-létükre s a környező világ (nyelvi) állapotaira nyitott, önreflexív költői alkotásokként.

Az idén kiadott *Üdvözet a kontinens belsejéből* ajánlója is a Schein-olvasásnak ezt az alapvető tapasztalatát előlegezi, amennyiben a kötet verseit (pontosabban annak első két ciklusát) „gondolatilag” a három éve megjelent *Esernyő a Kossuth téren* közéleti írásaihoz kapcsolja, s olvasóját „a politikai közösség újragondolására, a közös politikai képzelet megújítására sarkallja”. Az esszékötet szövegei – miként a 2014-es könyv előszavában olvashatjuk – a „politikai közösség esztétikai alapú felfogásából indulnak ki”,¹ s a közzíró célja többek között olyan nyelv kidolgozása, melyen a nemzeti közösség utóbbi évtizedeinek társadalmi, politikai és kulturális problémái körülírhatók, a kritikák és a megoldási javaslatok megfogalmazhatók lehetnek. Az esszék intellektuális alapját az „esztétikai tapasztalatokban meghatározott tudás”² adja, mely részben éppen a költészetből eredhet. Az esszék és a versek párbeszéde ezen az érintkezési ponton keresztül, az eltérő diskurzusok adta nyelvi-poétikai lehetőségeket kihasználva tehet kísérletet közös célkitűzéseik beteljesítésére: a közösségi emlékezet frissítésére, a múlttól, a jelenről és a jövőről való közös gondolkodás megújítására.

Az *Üdvözet* első verse Schein Gábor előző, 2011-ben kiadott kötetéből a sorhosszúság s ezáltal a strófaszerkezet módosításával, de lényeges szövegbeli változtatás nélkül át-emelt darab. A *Túl a kordonokon az Éjszaka, utazás* kötetben a második ciklust nyitó s egyben cikluscím-adó darabként sze-

¹ Schein Gábor, *Esernyők a Kossuth téren*, Pécs, Jelenkor, 2014, 7.

² Uo. 9.

*Jelenkor Kiadó
Budapest, 2017
101 oldal, 2499 Ft*



repelt. Ott a Schein költészetében új politikai, közéleti tematikát vezetett fel, s az akkortájt megélenkülő közéleti líra kontextusában sajátos, szenvedélymentes intonációt képviselt. Az *Éjszaka, utazás*ban kiemelt helyet elfoglaló vers újraközlése az *Üdvözet*ben poétikai és világszemléletbeli folytonosságot létesít a két kötet között, az idegenség, pontosabban az idegenné vált saját elbeszélésének lehetőségeit, valamint a korábbi kötet tér- („Az új haragról a város még mindig / a homlokzati szobrok nyelvén beszélt” – 7.) és testpoétikai („Két kéz írja tested történetét” – 7.) megoldásait tekintve. Amíg azonban a 2011-es könyv verseiben az utazás (Schein kedvelt toposza) mint sokféle tér- és időbeli mozgás íródik, addig az újabb kötet tér- és időkonstrukcióiban a korábbi távlatosság mintha beszűkülne, s ezáltal sokkal inkább előtérbe kerül a *határ* és a *határoltság* tapasztalata („az utcák határok, / lezárható menekülési útvonalak egy parancsnoki fejben” – 7.). Az *Üdvözet* kötet versei elmozdulva az *Éjszaka, utazás*ban megalkotott költői világtól a határ és a határoltság jelentésrétegeinek a leírásán keresztül építik újra saját nyelvi univerzumukat, alkotják meg megváltozott tér-idő koordinátáikat. Nem hiányzik azonban az újabb kötetből sem az utazás motívuma, de paradox módon a bezártság érzetével kapcsolódik össze. Az utazás itt jellemzően autóval történik, s ez már vizuális megjeleníthetőségét tekintve is eleve a fémkasztábnba zártság képzetéhez kötődik. A *vaskorszak után* című versben az utazás a térbeli tágasság helyett a szabad mozgás korlátozottságának élményével párosul: „már az első hegyen / karavánba zár egy kamion” (26.). A *Burok* című vers pedig a „Rérország szíve felé” (25.) tartó autózás leírása, mely kafkaian nyomasztó, képtelen világot tár olvasója elé.

A *Túl a kordonokon* áttemelése az új kötetbe nyelvszemléleti folytonosságot is teremt a két könyv között, amennyiben a vers záró strófaiban olvasható „magántörténet”, a piros Peugeot-n halra várakozó pelikán hasonlatához fűzött önkomentár („Vedd ezt a gémet hasonlatnak, mondtam. Arra, amire akarod.” – 9.) a költői nyelv érvényességének ironikus kétségbe vonásaként olvasható. Szintén ironikus költői gesztus a Hervay Gizellának ajánlott versben (*Jegyzet egy térkép hátoldalán*) Osip Mandelstam élettörténetének és nevezetes mondásának idézése („Hiába, a költészetet csak Oroszországban / becsülik. Nincs még egy hely a világon, ahol megölik / miatta az embert.” – 54.), mely a közéleti esszé kontextusában olvasva egyben önironikus is válik, s mintha benne lenne annak a keserű élménye is, hogy ma Magyarországon a költészet vagy általában a művészet nem képes olyan erővé válni, mely így vagy úgy hatást gyakorolhat a politikai hatalomra. A nyelvi instabilitásnak a fent jelzett termékeny olvasói tapasztalatát a kötet több verse is felülírja, s – úgy vélem – nem mindig szerencsés módon. Cornelius százados költői episztolájának (*Cornelius százados levele Pannóniából Burrushoz a Gyarmati Ügyek Hivatalába Rómában*) a közelmúltra és a jelenre vonatkozó referenciái például az időbeli eltolás ellenére is inkább olyan allegóriaként engedik olvasni a verset, mely viszonylag kevés lehetőséget ad az olvasó szabad jelentésadásának. Hasonló benyomásom volt a *Magyarország, te örökös...* című vers metaforasorozatát olvasva is, de költőileg sikerültebb megoldásnak gondolom a *Zuhanás* című verset, mely a cimbén jelölt esemény, egy repülőgép lezuhanásának félig-meddig allegorikussá növekvő képeben szintén a jelen személyes és kollektív valóságtagasztalatait formálja költészetté, mégis hagy az olvasó számára nyitott tereket, melyeket a szöveg megértése révén ő maga tölthet meg jelentéstartalommal.

A versek fikatív tere az *Üdvözet*ben továbbra is jellemzően a város marad, a városi tér és a teret tagoló objektumok leírásai teoretikusan is megragadható kulcsszavak köré szerveződnek. A város Schein Gábor verseiben esetenként 'emlékezhely'-ként íródik, mely őrzi az eredet és a történelmi traumák nyomait, sebeit. A *Nyári eső, áttetsző határok* című versben megtaláljuk a Schein más szövegeiben is megidézett mocsárra épült városrész s az egykori ipari övezet emlékét őrző, majd lebontott textilüzem történetét, az emlékezés megőrző és a felejtés romboló kettősségének dialektikáját. Hasonló, elméletileg is reflektál-

ható a 'homlokzat' fogalma, mely az ember által formált tér reprezentációjára vonatkozva a városi környezet szimbólumaira, s az általuk közvetíteni kívánt jelentéstartalmakra, önleírásokra utal, szembeállítva a homlokzat által eltakart térszerkezetekkel.³ A *Túl a kordonokon* fentebb idézett részlete az épületek szobordíszítményeinek szimbolikájában és a földrajzi-történeti adottságokban rejlő paradoxonra, valamint a homlokzat által eltakart belső, zárt terek szociális ellentmondásaira utalva folytatódik: „Poseidón a főisten itt, / a kontinens közepén, ahol szűk albéreli / szobákban alkuszna a szerelemre.” (7.) Ugyanez a társadalmi mondanivalóval telített térpoétikai nyelv működik a *Karácsony másnapján*, 2011 című versben is: „A homlokzatokról itt minden lépést hullőszemű istenek ügyelnek. / Néma helyekre tér vissza, aki hazavágyik. Hirtelen öreg lesz, / naphosszat ül az olvatag képernyő előtt, és elfelejt mindent.” (18.) A kötet térbeli távlatai ebben az értelemben mégis egyre szélesebbre nyithatók. A homlokzat-hátsó térstruktúrák dichotómiájának leírásával összefüggő, új horizontot nyitó térkonstrukció figyelhető meg a központ és a periféria ellentétében: „Békeidőben a központ díszkövekkel, virágosládákkal, rendezett / közlekedéssel takarja öngyűlöletét, és a kimustrált villamosokat, / melyek az egyre félelmesebb peremkerületekből sűrű emberszagot / hoznak, lefolyástalan városi öblökbe vezet.” (*Túl a kordonokon* – 8.) Más értelemben, de hasonló térpoétika jelöli ki a kötetben megszólaló lírai én helyzetét a kötet cím-adó versben, a „kontinens belseje” azonban a versek közéleti mondanivalóját és társadalomkritikáját tekintve már korántsem pozitív értéktartalmakkal telített középpontként jelölődik ki, sokkal inkább a geográfiai adottság metaforikus jelentése ellenében a hiány, a fenyegetettség tapasztalatával szembesít. Az első ciklusban olvasható fiktív történelmi episztola zárlata mint fertőzés gócpontját jelöli meg a kontinensnek ezt a régióját: „Csak nehogy innen terjedjen / szét a végső métely. Rossz előérzet gyötör.” (22.)

A határ azonban nemcsak térbeli fogalomként jelenik meg a kötetben, legalább ennyire hangsúlyos az időbeli határoltság problematikája is. A *Túl a kordonokon* című vers kétféle idődimenziót jelöl ki: a béke idejét (múlt) és az azt felváltó háború idejét (jelen). A 2006-os zavargásokra utaló szöveg esetében háború és béke fogalma még értelmezhető az események tényszerű leírásaként is, de már itt megfigyelhető ennek a valóságtapasztalatnak az interiorizációja, az, ahogy a külső világ eseményei az én integritását fenyegetve behatolnak a szubjektum privát szférájába. A kötet cím-adó vers disztópikus nyitóképében már mintha az „örök harc” apokaliptikus világa idéződne meg: „Az utolsó személyvonat a legkülső vágányon / csikorogva megáll. A szellemek visszaveszik / megunt, sötét testüket, és a nedves peronra lépve, / akinek esernyője van, a szemerkélő esőben / azonnal bunkert épít magának, a bezárt kioszkok / felé pillantva felkészül az első támadásra.” (32.) A kiszolgáltatottság, a tehetetlenség, a fenyegetettség létélménye fogalmazódik meg az *Egy éjszaka álmai* fiktív álomleírásaiban. A kötet több versének abszurd, groteszk világában kapnak kifejezést ugyanezek az érzések. Ezekben a versekben a lírai én a torzult világ nyomasztó jelenségeit érzélemmentesen, mintegy természetesként beszél el, s ezáltal válnak ezek erős hatású darabokká. A fentebb már idézett *Burok* című versben a helymegjelölő „Rémország” névválasztása és a vers jelenetézése változtatja kísértetiessé a tájat. A *Denevérszárny alatt* versvilágában a városi tér deformálódik, eltűnnek az utcák és a házakból a lépcsők, az emberek számára mégis mintha mindez természetes lenne, a megváltozott világhoz engedelmesen alkalmazkodva folytatják életüket, pallókkal hidalják át a tér hiányait és párkányokon járnak. Pusztán az utolsó sorok árulnak el valamit a groteszk

³ Schein Gábor egyik irodalomtörténeti tanulmányában Anthony Giddens *The Constitution of Society* című munkája alapján tesz különbséget „homlokzati” és „hátsófronti régió” között. Schein Gábor: Budapest territorizáltsága a Nyugat első évfolyamaiban, in: *Nyugat népe: Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. Angyalosi Gergely, E. Csorba Csilla, Kulcsár Szabó Ernő, Tverdota György, Bp., PIM, 2009, 134.

látomás emocionális hátteréről: „Nincs kapu, és nem tudom, hogyan / menthető meg a félelemtől, amit elpusztít a világ.” (31.)

Az *Éjszaka, utazás* versei között a *Negyven felé* című vers jelezte az emberi élet egyik jellemző időhatárát, a dantei „életút felét”, s ennek párverse az újabb kötetben a *Negyvenhat év* című szonett, melynek az eltelt életidőt forró üstként ábrázoló metaforikája („Negyvenhat év sűrű kotyvaléka forr.” [...] „Egy szörny, ha / mégis kikel az üstből [...]” – 53.) negatív életélményt sugall, a vers záró sorai pedig már a betegségversek alapvető élményét készíti elő („Mitől boldog itt egy nap, és mitől / olyan szép a halandók szabadsága.” – 53.)

Az *Üdvözet* első ciklusa alapvetően közéleti, kollektív tematikát szólaltat meg, ezzel szemben a kötet második fele, s különösen is a *Kórházi reggelek* című ciklus a versbeszélő privát szférájába lépteti be olvasóját. A kötet első felének olvasása után azt várhatnánk, hogy a lírai én világhoz való viszonyának konfliktusa készíti elő a betegségversek létszemléletét és beszédmódját, valójában azonban másról, s bizonyos értelemben többről van szó. S nem is pusztán arról, hogy a költészet közösségi beszédteréből átlépünk egy intimebb közegbe. A *Kórházi reggelek* tizennégy verse a korábbiakhoz képest szorosabban összefüggő, a kórt jelző fájdalom jelentkezésétől a betegség diagnosztizálásán át a gyógyulásig terjedő narratív íven át húzódó tematikus ciklust alkot. A megváltozott élethelyzet, a halálos betegség átírja a korábbi költői szótár kulcsszavainak jelentéseit. A negyvenéves korhatár ezután már nem értelmezhető az „életút feleként”, ahol a lassú változás észlelése jelzi a korfordulót, a versbeszélő itt egy másfajta „áttetsző határ”-hoz érkezik el, a halállal való radikális szembenézésre kényszerül: „Negyven fölött az ember már kész temető.” (*Készülődés a varjak ünnepére* – 59.) A saját test, mely a korábbi szövegekben tért-írás hármass korrelációjában született meg szöveggént, a *Kórházi reggelek* verseiben a fájdalom helyévé válik, „eleven anyag”-gá, mely az elmúlást hordozza.

A halállal való szembenézésnek, az étellel való költői számvetésnek vagy a betegségverseknek igen nagy hagyománya van a magyar líratörténetben is. A kötet talán legjelentősebb költői teljesítménye az, ahogy Schein Gábor ebben a ciklusban egészen egyéni nyelvet talált a kórházi lét költői elbeszélésére. A betegség, a testi szenvedés mindennapi tapasztalatainak konkrét leírásait az öröklött költői tradícióval s a vallásos szöveg-hagyománnyal ötvözi. A rosszat, a halált szimbolizáló varjú képével indul a ciklus (*Készülődés a varjak ünnepére*), mely a későbbi darabokban is mint az állandó fenyegetettség jelzése vissza-visszatér. A ciklusnak is címet adó vers második szakaszában mintha az *Enekek énekének* frazeológiája idéződne meg: „Pisilni megyek. Úgy táncolok / a guruló infúzióállványal, / mint vőlegény a jegyesével.” (62.) A következő versszakban pedig a Szent Ferenci *Naphimnusz* szóhasználatára ismerhetünk: „Fejemnél kétfelől steril maszokban / tumorfivér és embólianővér vigyáz.” (62.) A *Prés* című vers a másik szenvedőben ismeri fel az Istent, az imádság beszédmódját idézi, s egy fontos létszemléleti következményt regisztrál: a saját szenvedés mellett a másik ember szenvedésére való nyitottságot s a szenvedésben felnyíló transzcendencia tapasztalatát. Ehhez kapcsolódik a *Térj vissza* című költemény, mely egy leoperált mellű nő műtétjének történetét beszéli el úgy, hogy a nyitó sorokban említett, csonkított teste tetovált angyal képleírása kel a versben önálló életre. A *Kórházi reggelek* ciklus leginkább revelatív mozzanata mégis a váratlan konklúzióban, a szenvedésben rejlő szépség és nyereség felismerésében ragadható meg: „még sokáig visszakívántam a betegséget, / féltem, hogy elveszítem ajándékait, / körülhatárolhatatlan hiány maradt utána.” (*Kavics* – 76.)⁴

Az utolsó, *Ismeretlen vendég* című ciklus leginkább talán a kötet számvetéseként olvasható, mindazoknak a tapasztalatoknak az összefoglalásaként, melyek az előző három cik-

⁴ Ezeket a sorokat olvasva talán nem ok nélkül jutnak eszünkbe Kertész Imre *Sorstalanságának* záró sorai sem: „Igen, erről kéne, a koncentrációs táborok boldogságáról beszélnem nekik legközelebb, ha majd kérdik. Ha ugyan kérdik. S hacsak magam is el nem felejttem.”

lusban megfogalmazódtak. Visszaulások sora teszi még feszesebbé a kötet egyébként is sűrű szövetét. A *Mielőtt földet ér* című nyitó vers a második ciklusban olvasható *Zuhanásra* utal vissza, a *Láthatatlan háború* az első szövegegység groteszk látomásait idézi fel, az *Eleven anyag* az *Egy éjszaka álmainak* álomleírását s a *Kórházi reggelek* verseiben hangot kapó félelmet írja újra („Négy-öt / lépésre tőle kiterítve egy asztalon / fekszem. Íme a halott.” – 84.), a *Nincs arra mód* pedig az előző ciklusban fel-feltűnő imádságos hangnemben szólal meg. Nem állítanám, hogy a kötetnek van olyan íve, mely a versbeszélőnek a szenvedés poklába való alászállását, s onnan megújult szubjektumként való felemelkedését írná le. Bonyolultabb költészet Scheiné annál, hogy ilyen könnyű konklúziókra vezessen, mégis van valami megnyugtató az utolsó ciklus verseinek zárlataiban: „Intek újra, menjen csak, / minden rendben.” (*Elmenni* – 91.); „Szent vagy, szent vagy, szent vagy, / ahogy szent vagyok én. / Nélküled és nélkülem is / hiánytalanul megvan minden.” (*Nincs arra mód*). S végül a *Zuhanás* ciklus *Reggel a kertben* tájleíró szonettjére visszautaló *Újra a kertben* utolsó soraira hivatkozhatunk („Ülünk egy padon. / Fogom a kezéd.” – 97.), mely – feltéve, hogy ugyanarról a kertről lehet szó – a visszatérés, az elveszett egyensúly megtalálásának az érzetével zárja a kötetet.

A kert szintén az ember által formált, de a városival szemben a természetből valamit megőrző, lehatárolt térszerkezet. Magunk vagy mások által szabott, látható és „áttetsző” határok tagolják az életünket, határozzák meg létezésünk kereteit. Schein kötete azzal a tapasztalattal gazdagíthatja olvasóját, hogy ezeket a határokat akár a határsértés kockázatával is időnként át kell lépni, hogy eljussunk olyan idegen tájakra, ahonnan másként tudunk visszatekinteni arra, ami a sajátunk. De van határ, ami előtt jó visszafordulni. Amíg lehet. Ha lehet.