

MNÉMOSZÜNÉ FÉLÁRNYÉKBAN
(Schein Gábor: *retus*)

Az irodalmi emlékezetkutatás vagy az emlékezés tárgyainak explicit megjelenítése irodalmi igényű szövegekben sokszor még mindig mintha e vállalkozás emblematikus úttörőjének, Proustnak a metódusát ismételné újra és újra, azaz az elhíresült kekszdarabot mártogatná lassan elhülő teájába, mikor szöveg és mnemotechnika összefüggését az önkéntelen vagy akaratlan emlékezés retorika előtti szölamának problematizálásával gondolja el autentikusnak. Amikor az eltűnt idő nyomába eredés (Deleuze szívesebben beszél az igazság, a lényeg kereséséről, és ezzel párhuzamosan egyfajta tanulási folyamatról) e történeti változata úgy rögzül, mint az emlékezetbe hatolásnak az irodalmi létmód számára legelőnyösebb, állandóan szövegszerű trópusokat eredményező, rendszeres mozgása, akkor választható verzióként ma is kínálkozik, viszont mikor az antropológiai sajátosságokat egyedül figyelembe vevő, fiziológiailag alapos eljárásként olvasódik, alkalmazása egyenesen kikerülhetetlennek tetszik. Proust tette, hogy a modernitást elsősorban mint emlékezési ritust alapította meg, következik abból a máig ható megfigyeléséből, hogy az írás, e szükségszerűen múltidejű tevékenység, valamint a memória, a kreatív emlékezésfutamok, az emlékezés technicizálása vagy a tárgyi rekvizitum, emlékeztető alapvetően egyeztethetőnek tűnnek. Az írás performatív aktusa éppúgy beszámol a múlt jelenidejűségéről, mint ahogy – ugyanezen okból kifolyólag – a jelen múlthatatlanságának is ékes bizonyítéka.

Ezen előzmények és az egyre újabb eredményeket produkáló emlékezet-kritikai szakirodalom tehát nagy elvárásokat ró az alkotóra a látszólag legtermészetesebb költői program, az emlékek rögzítése terén is. Csak a legtudatosabb, érett munkák képesek a diskurzus tudományos belátásait ötvözni az irodalmi elbeszélő akár naiv, de mindenképpen a természetes

megnyilatkozás élménykörét kialakító regiszterével. Schein Gábor könyve ilyen könyv. A most megjelent (*retus*)-ban, amely hatodik verseskötete, a múlt elrendezésének, illetve újraértésének mozzanatát a hagyaték örökösének szimbolikus helyzetével azonosítja, mikor a hagyomány feszélyező determinációját az áttekintés és a szelekció szubjektivitásában oldja fel. Amint a kötet címéből is kiviláglik, a prousti 'passé' szinkronitását ezúttal a fotográfia metaforikájának éles fényébe állítva kapunk képet az emlék lírai fogalmazhatóságáról. Az, hogy a hagyaték egyéb tárgyi elemei (könyvek, ruhák, festmények stb.) közül is mindegyre a fénykép tér vissza, mint nélkülözhetetlen információhordozó, következhet annak a tárgyi világgal egyszerre kommuniót alkotó és reprezentációs képessége miatt leválasztott egyedi identitásából. „Olyan tárgy, amely a tárgyak hiányáról, pusztulásáról, eltűnéséről tudósít. Nem önmagáról szól. A többiekről. Vajon felöleli-e őket?” – kérdezi az amerikai festő, Jasper Johns mélyértelműen (idézi: Susan Sontag: A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, 1981, 220.), és ha jobban megvizsgáljuk, hasonló kérdésre keresik a választ a (*retus*) versei is. Ennyiben a (*retus*) cím a fényképészetből ismert – és a címadó versben részletesen rögzített - technikai eljárás közbeavatkozó, módosító, olykor idealizáló leleményének említésével a versek beszélőjének, az örökösnek mint exponált személynek a kötetbeli helyzetét hivatott körülírni. A fényképpel való találkozás, majd a beszámoló e találkozásról mindig magán viseli a kiiktathatatlan személyesség azon nyomait, melyek a lírai én többoldalról gazdagon meghatározott, behatárolt pozícióját csak a szereplők egyikének ténylegesen megosztott emlékezeteként képesek reprodukálni. A retusált kép felületén kirajzolódó ábra, mely sokáig mint hamisítás vagy hazugság, de feltétlenül mint a kép igazmondásának elferdítése értelmeződött (Ld.: Sontag i.m. 102.), Scheinnél a felkérdeszhetetlen múlttal szembeállított alany magányáról számol be, és a lírai magánbeszéd vállalt egyszerségét egyesíti a fényképtechnikai megoldás formai következményeivel.

A tényalapú, bizonyos életrajzi háttérrel mozgó irodalom számára (amilyen a *retus*) is, azért is lehet kézreálló a retusálás hasonlata, mert az írókra kirótt szerep, a lejegyzés privilégiuma ugyanúgy észrevehetetlen eltéréseket hoz létre a végső változaton, mint a manipulált fotó esetében, ahol a teljes siker a felismerhetőség és a látvány optimalása közötti harmonikus megfelelések láthatatlan kialakításán múlik. A könyvet végigolvasva feltűnő a kép egységessége, a ciklusba rendeződés iránti igény, amiért csak részben szavatolnak olyan egyértelműen ebbe az irányba mutató jegyek, mint egyes figurák, helyzetek gyakori visszatérése vagy a már említett címadási rend. A lírai emlékezőstanként is olvasható kötet időről időre elindítja az olvasót a családtörténeté váló összerendezés bonyolult és aprólékos munkája felé, ám annak kiteljesítése mindannyiszor lehetetlenné válik a szöveg ellentétes előjelű törekvéseinek, egy jól leírható, ám kevésbé kommunikatív stratégiának a működése által. Ide tartozik a szereplők nevének elhallgatása vagy kezdőbetűvel való jelölése, ami egyrészt olyan anonimitással látja el őket, amilyen a képi megjelenés sajátja is (hiszen az sem tud az arc vagy a test jellegzetességein túl megnevezés-értékű identifikumot közölni), másrésztől azonban támogatja a cikluson belüli átjárásokat. A címek uniformizálása – mely a szövegből való kiemelés és halvány visszavonás sorozatos ismétlésén alapul – szintén olyan elem, mely a könyvet egyetlen, nagy vállalkozássá tömöríti. A ránézésre tetszőleges, néhol még szövegbeli kötöttségeit címmé emelten is őrző kifejezések nem maradnak meg egy szemantikai töredékesség állapotában, hanem képesek arra, hogy összegyűjtsék a szöveg konzekvenciáit, és az újraolvasásban már éppen ezt tegyék meg a megértés sarokkövének. A kivágatszerű versszerkesztés, mely nem jelöl ki a prózaversekben az értelemadás szempontjából jelentős és kevésbé jelentős részeket, ezzel a választással mégis preferenciáiról ad számot. A címmé kiemelt szavak Schein esetében ahhoz hasonlatos funkcióval bírnak, mint a Barthes által „punctum”-nak elnevezett, rendkívül személyes hangú, kései vallomásaiban

megfigyelt fényképtipológiai jelenség, ami a fotó megejtően titokzatos és a képi logika szempontjából nélkülözhetetlen vizuális gyűjtőpontja (Ld.: Barthes: Világoskamra, Európa Könyvkiadó, 1985). A zárójel visszavonó mozdulata egyben a „punctum” abszolút személyességének belátásából eredhet, de éppúgy mutathat a cím tradicionálisan orientáló szerepét kijelölő lírai alany demokratizálásának irányába is. A (*retus*) címei a legtöbb esetben rendelkeznek mindkét jellemvonással, tehát nagy erővel javasolnak egy, a mű megközelítése számára hatékony elvárásrendszert, ám ennek kizárólagossá tétele ellen is ugyanez a gyakorlat lép föl. Ilymódon szöveg és cím viszonyában is annak a kétfajta lírai módszertannak a termékenyítő feszültsége jelentkezik, ami programszerűen képes a hagyaték személyes elrendezésére: az önkéntelen emlékezés kevésbé strukturált - centrum nélküli mozaik-mintázata vagy döccenőktől mentes narrativitása és a kvázi-lírai elem, mely ezesetben az emlékdarabok trópusok köré telepítését jelenti, azaz egy-egy olyan motívum kiemelését, mely egyszerre képes az elbeszélés kiváltójaként, retorikus elrendezőjeként és végcéljaként feltűnni (Ld. többek közt (*a vitorlások*), (*megy ki belőle*) vagy a (*szökőkút*) c. verseket).

Úgyszintén a ciklusként való olvasás segíthet a lírikum relativizálásával vagy jellegzetességeinek áthelyezésével kísérletező művek befogadásánál. Hiszen a szövegek egy jelentős hányada, éppen a nagyszabású regisztrációs, felidézõ munka miatt, a hagyományos értelemben vett dokumentum és a művészileg artikulált kijelentés közötti senkiföldjén rekedt meg. Négy ilyen nagy szövegcsoporthoz, világosan körvonalazódó szövegegyüttes található a (*retus*)-ban. A vendégszövegeként, közönséges beemelésként viselkedő elemek két típusa a magánlevél és a technikai tanácsadó kézikönyv. A változtatások nélküli idézés náluk a dokumentumnak, mint szövegvariánsnak a személyesség szerinti két szélső értékét képviseli, ám egyik esetben sem teszi lehetségessé az eredetivel való összevetés műveletét, igaz, ez talán szükségesnek sem látszik. A szöveg-applikálás teljeseen másfajta

módját jelentik a Schein előző könyvéből, a *Mordecháj könyve* című kisregényből ismerős szituációk megjelenései, olykor – s ez is igen sűrűn adódik – szó szerinti átemelései, ami a prózai dikció verssé nyilvánításával ugyancsak megkérdőjelezi a (*retus*) írásainak spontán műfaji besorolását, egyre inkább ideologémává alakítva azt. A negyedik fajta, hagyományosan a prózai kondícióhoz szoktatott szövegforma az eseménynek vagy életrajznak megszakítatlan függőbeszédként való továbbítása. Mindezen elemek, versalkotók esetén a beemelés nagyvonalúsága (Schein legtöbbször ragaszkodik a verstér teljes kitöltéséhez), mindenféle beavatkozás alóli kimentése nagyban számít a kötet ciklus-szerű elsajátítására, sőt egyes daraboknál talán elengedhetetlenné is teszi azt.

A *Mordecháj* könyvében megfigyelhető technika, mely a történet kódjait, „megfejtését” a főszöveget folyamatosan magyarázó és felülíró kísérőszólamok karakteres párbeszédeként teszi elérhetővé, a (*retus*)-ban radikálisabban vetül fel, hiszen itt a tipográfiai szöveghatárok és a mű vélt vagy valós identikuma gyakran elbizonytalanító effektusként áll szemben egymással, főként a prózában megszokott hierarchikus, kommentáló és analógiák felmutatását szorgalmazó narratori hang hiányában. A könyv, az előszöveg, az írássá váló élet mechanikus formái, amiként a kisregényben, ebben a kötetben is enigmatikus, „továbbélő rejtjelekként” (Derrida kifejezése) üzennek, generációkon át igazolják a törvény életre-szabottságát. Csupán az az egyetlen különbség, hogy a bibliai, szakrális allegóriák, a fenséges valóban törvényerejű megszólításaival szemben itt az emlékezés „üledékeivel” van dolgunk. Amíg a bibliai textus immanens ornamentikája a prózakötetbe végig a gondolatritmus ősi strukturáló-elvét csempészi, addig ezek a versek nem számolhatnak hasonló, felülretorizáló gesztusokkal.

A (*retus*) választott szimbolikájához, a fényképezés techné-jéhez híven megelégszik a véletlenszerűen feltáruló valósággal, a látvány demokratizmusában fogant hétköznapi világával. Az, hogy az imént felsorolt vendégszöveg-

szegmentumokat a költészet primér alkalmainak tekinti - még akkor is, ha azok tüntetően mellőznek minden formai és esztétikai megkülönböztető jegyet, tehát egygyélvadásuk teljesnek mondható valamely szociolingvisztikai értelemben elkülöníthető nyelvi csoporttal -, azt jelenti, hogy a pusztán dokumentum és annak új kontextusba állítása önmagában véve művészi tetté válhat. Hogy e tettet ki hajtja végre inkább, a hajdani közlő vagy a modern felhasználó, esetleg az intervallumot poétikusnak nyilvánító befogadó, vitás. Mindenesetre hasonló megfontolásokkal találkozhatunk a fotóelméleti szakirodalomban is, miszerint az amatőr fényképen vagy nem művészi fotón képződő „patina” (intervallum) a képet megint érdekessé teheti, illetve felélesztheti benne a diegézissel egyidejű, tehát szándékolatlan dokumentum-értéket. A vizuális és verbális művészetek modern fogalmát kardinálisan meghatározó szerzőség-kérdést szintén „vallatófénybe” vonta a fotó megjelenése, épp az esztétikai helyeslésnek és a szakértelemnek a produktum szempontjából olykor inautentikus egyeztetése miatt. A *(nagy spongya)*, *(vizhiány)*, *(rádióleadó állomás)* című versek magánlevél-formája és az ugyanilyen sorozatot alkotó, fotótechnikai leírást tartalmazó művek (pl.: *(barázdák)*, *(feketítés)*, *(a fűrészfogai)*, *(a fekete és a fehér)*, *(por)*, *(retus)*) szintén felvetik a művészi jól-formáltság és intenció összefüggését. Ezt teszik még fiktív, vagyis az anti-művészt csak imitáló beszélők esetében is, hiszen a törekvés elsimitása a megszólalás virtuális idejébe-terébe ekkor is olvasóilag kontrollálhatatlan eredetproblémába torkollik.

Az eredetprobléma ezúttal nem biblikus vagy vallástipológiai érveket konvergáló feldolgozása (ahogyan az a *Mordecháj könyvében* történt) egyébként szintén a fényképezés komplex metaforikájában talál új lehetőséget az önmegjelenítésre. Az első vers mindjárt a fényképész (nagy)apa munkájában, az előhívásban egyként észrevételezi a techné tőkéletes ismeretét és az inkarnációra, létesítésre való aktív képességet és hajlandóságot. Ebben sajátosan egybemosódik a teremtés tényleges lehetősége a

csak vizuálisan észlelhető jel-szerűség felvitelével, tehát a (*retus*) – nem véletlenül – az archaikus fotográfia eljárásait hozza szóba általában, hiszen a testet öltés, érzéki nyomként való bevésődés pregnánsabban kötődik a fényképészet múltjához, mint jelenéhez. A tevékenység aktív-kontemplatív dialektikájában kibomlik az apa egyedi, személyes sorsa és mesterségének jól begyakorolt technikai bázisa, mikor a folyamatban elismétli az elvesztett fiú sorseseeményeit: előhívás-megjelenés, rövid jelenlét-szemlélődés, eltűnés-emlékké válás, a fotográfia elvesztése. A „punctum”-szerű cím (*a kerítés csíkjai*) azt a momentumot emeli ki, melyben a fénykép által felkínált bizonyosság, az „Ez volt” bizonyossága összetűzésbe kerül a tapasztalat frissen képződő kritikájával, az „Ez vannel”, azaz a fiú tényleges hiányával. Ez itt megakadályozza a képnek, mint a létesemény letéteményesének vagy pars pro toto-ként fogalmazott alakzatának a technikai szintű kiiktatását és átvitelét a létesemény reális terébe (ahogy az pl. a (*napernyős hölgy*) című versnél végbemegy). A (*retus*) ilyenkor is messzemenően a mnemotechnikai tudatosság talaján áll, mert a kívágot-jegyű véletlent használva rámutat arra, hogy az emlékezet automatizálása korántsem a jelentős pillanatokot elraktározó természetes vagy élettanilag indokolt emlékezés elvén lép működésbe, hanem az időnek azt a lineáris – szövegszerűvé nehezen alakítható – jellegét hangsúlyozza, mely a mindent képként felfogni képes, értéksemleges elvonáshoz/diffúzióhoz fűződik, a látvány hol egalizáló, hol legalizáló autonómiájához. Ez a felfogás érdekes viszonyt eredményez a kép-alapú vers és a történelem kettősségében. A hagyaték személyessége nem akadályozza meg rendszerezőjét abban, hogy tágabb, kortörténetileg is hiteles panorámába illessze a mikrokozmoszhoz azokat az utalásait, melyek az utód számára elsősorban monotonitálásban feltárukozó múltba sors- vagy korfordító hatállyal szólnak közbe. A kötet sok verse példázza ezt a folyamatot, ahol a múlt érinthetlenségének dogmája az abszolút személyessel való találkozás pillanatában produktivitásba fordul át, és az intimitás hatókörét kiterjesztve, az írás legalább

retorikusan utalni képes história és „históriák” (értsd: hivatalos, átörökített értékkonstrukciók és azoknak az egyéniben multiplifikálódó sorozatai) együtthalakulására. Ehhez azonban a (*retus*) örökös emlékezetvesztéssel vagy -zavarral küzdő hősein, a részleteket felidézni képtelen beszélőjén túl az adatok, múltbeli tények továbbírásának sokkal inkább reprezentatív, semmint reprodukív koncepciója szükséges. Már csak azért sem léphet fel az írás a múlt bemutatásának pontos igényével, mivel a beszélő(k) kompetenciája az emlékezés egy sajátos formáját, a paramnézist részesíti előnyben, melynél az idősíkok szétválasztására való képtelenség vagy azok szakadatlan együttes átélése itt tudatos. művészileg megalapozott pán-temporalitásként jelentkezik. Ilyenkor Schein gyakran arra a „vak térre” vagy „vak mezőre” (mindkettő Barthes kifejezése, i.m. 65.) menesztí hőseit, a fotó láthatatlan folytatásába, ami megtermékenyítetlen / üres időként, a még tudható és a már eltűnt közötti differenciát szerencsés esetben jelenlétként, pozitivitásként képes felmutatni. Ez a differencia főként a gyász munkát, a kataklizmák feldolgozását, mementoállítást, túlélést és az emlékezés idejét jelenti. S így érthetővé válik az is, hogy a kötet legjobb verseiben, a családtörténetbe ágyazott félmúlt krónikája, az anekdotát messze meghaladva, a képzeletbeli ezüstlemezen mint Mnemoszüné tragikus félárnyéka rajzolódhat csak ki.

(2003)