

A FÁJDALOM NEM RELATÍV

Schein Gábor:

Üdvözet a kontinens belsejéből

Schein Gábor fontos és termékeny szerző, tavaly az itt tárgyalt verseskötetén kívül egy Füst Milán-monográfiája is megjelent, de az elmúlt években olvashattunk tőle novellákat, esszéket, regényt és gyerekkönyveket is.

Bár Schein költészete sosem volt igazán derűs, jelenlegi versei az életművön belül is eltolódnak a válságlíra felé. Mindezt több szinten komplex rendszert építve teszik: az *Üdvözet a kontinens belsejéből* első ciklusa (*A só íze*) a közösség, a lábunk alatt süppedő vagy éppen zuhanó ország tapasztalatát közvetíti, majd a *Zuhanás*-ciklus verseiben a közéleti depresszió és a mulandóság, az elmúlt évtizedek fragmentált emlékeit rendszerezni kísérelő melankólia versei kerülnek egymás mellé. A harmadik a *Kórházi reggelek* címet viseli, és egy halálos betegséggel való szembenézés, valamint az abból való felépülés naplószerű verseit tartalmazza. Az utolsó, *Ismeretlen vendég* című szakasz végül a transzcendencia hiányát, lehetőségét, meg tapasztalását járja körül.

Schein versei alapos cáfolatát adják az olyan vádagnak, miszerint a kortárs költészet életidegen volna. A kötet szövegei olyan nagyon is konkrét problémákról számolnak be, mint a hazai közélet eldurvulása, a daganatos betegséggel való küzdelem, vagy épp a gyógyulás utáni furcsa hiányérzet.

A kötet nyitóverse rögtön emlékezetes módon ragadja meg az egyéni és a közösségi szorongás együttes állapotát. Konkrét és metaforikus képek simulnak össze: a szétvert utcák és a könnygázzzag képe között ilyen hasonlatba is belebotlunk: „*A meztelen kötetek / úgy fordultak egymás felé, mint a bekapcsolva felejtett / képernyők: a műsorszünet sűrű májka szitalá rájuk*”. (7.) A szobor mint köztéri látvány és az adásszünetet jelző mák szitalása egyaránt a funkcióját veszített, a jelentés nélküli jelenlétet sugallják: a kőszobor nemcsak hiába fordul a másik kőszobor felé, de a kötetek meztelességét is funkciótlanná tette a megszokás: sem szégyent, sem erotikát nem hordoz — sem a másik kötet, sem a szemlélő felé. A jelentések szétesése — látni fogjuk — az egész kötet meghatározó, fel-felbukkanó témája lesz. De a vers végére kerülő úrhajós-metafafor épp azért marad különösen emlékezetes, mert a következő vers rögtön válaszol rá: „*sosem voltál más, mint az érzéseid asztromautája*” (9.) — olvassuk a *Kordonokon túl* utolsó versszakában, majd a következő, a *Nyitott ab-*

lak mögött fő motívuma a következő: „*Oxigénhiányban // mindig a pillanat hegymászója voltál*” — a két vers párhuzamos szerkezetei úgy felelnek egymásnak, mint a kőtestek és a képernyők: az asztromonauta a légüres-, a hegymászó légritka térben tör előre. Mindkét kép az írásra és/vagy a szemlélődésre vonatkozik: „*Úrhajód egy üres papír. (...) Innen csak fölfelé menekülhetsz*” — írja az előbbi vers, míg az utóbbi így folytatódik: „*És amint a hegymászó / minden izma egy egész hegyet karol, még akkor is, mikor a megcsúszó jégfallal / a mélybe zuhan, úgy ülj most a nyitott / ablak mögött.*”

A leginkább a kötet első két ciklusában helyet kapó közéleti témájú verseket a könyv fülszövege az *Esernyők a Kossuth téren* című esszékötethez kapcsolja. Tartalmilag azonban mintha inkább az abban mérlegelt lehetőségek kudarcának felismerése volna: Schein ugyanis a politikumot mint közösségi esztétikai képzeletet elemzi esszéiben, és mint ilyet, változásra, megújulásra képesnek látta. A kötetel azonos címet viselő vers egyik hangsúlyos sora, amely a hátsó borítóra is kikerült, azonban így szól: „*A bronzmadár / karmai közül senki sem tépheti ki a kardot*”. (32.) Máshol ezt olvassuk: „*Élünk és lábunk alatt süpped az / ország*” (27.), megint máshol pedig: „*Mióta élsz, / egy gyűlölködő koldusország szennyét nyeled... (...) A zuhanás feltartóztatatlan*”. (47–48.)

A képek tehát a visszafordíthatatlan, szinte gravitációs erővel húzó hanyatlás, pusztulás képeivel élnek, mintha csak előkészületek lennének a *Kórházi reggelek*-ciklus betegségverseihez. De míg a közösségi versek hangja szinte mindig magányos pozícióból szólal meg, addig az egyéni trauma versei több ízben is közösségivé lesznek a kórházi összezártság fronthelyzetében: a ciklus első verse (*Készülődés a varjak ünnepére*) rögtön többes szám első személyben szólal meg: „*Meghalunk itt sorban, mint a kis bakák*” (59.), majd ez a kép a *Lövészárok* című versben újra felbukkan: „*Külön test mindegyik. De mint gémberedett lábú katonák a sáros / lövészárokban, egybetartoznak.*”

A fájdalom olyan primer (vagy inkább: végső) valóság, amely ellenáll minden relativizálásnak, értelmezésnek: egyszerre nagyon személyes és személyen túli, egyetemes élmény. Ebben a fellebbezhetetlen valóságban érnek össze a kórterem betegei, mintha ők maguk csak a fájdalom felszíni ágensei lennének. „*Nem létezik más, / csak ami a testben zajlik (...) Ami vagyok, abban sűrűsödik, ami fáj*” (60.) — olvassuk a *Fájdalom színe* című versben. A szenvedés felfokozott jelenlét-élménye, a küzdelem céltudatossága, a törődés rutinja a *Gyógyulás* című versben már hiányként, fájó nosztalgiként jelenik

meg, mert a „gyógyulás nem küszöb, nem ajtó, / amely mögött újabb szoba vár (...) körülfolyik és elzár az unalom”. A gyógyulás tehát az individuumon túli, transzperszonális betegség hiánya marad csak, amely végbevitte azt, amire a politikum képtelen volt: összetartozás-élményben részesített.

Ez az egyszerre nagyon is személyes, de a személyen túl is növő szenvedéstörténet pedig további kérdéseket vet föl, amelyekben a transzcendencia vagy — és ez szinte ugyanaz — a transzcendencia hiánya merül föl.

A hit kérdése egy balladai hangulatú történetben bukkan föl először a *Térj vissza* című versben. A kötet egyik legmegrázóbb darabjában a leoperált mellei helyére angyalt tetováltató nő és az üres sír előtti kövön ülő angyal képei groteszk módon kerülnek egymás mellé, ahogyan az Isten neveit suttogó angyal és a sziklasírba való visszavágyódás is. A *Prés* című vers már az ima formáját idézi: „a bocsnát / mindenkinek kijár, nekéd is, Úram. / Fényed régóta nem tölti be az eget, de mi még / emlékezünk rád. Te fekiúdtél ott a szélső ágyban”. (73.) Talán az sem véletlen, hogy egy olyan Schein-vers él az imaformával, amely címében és motívumaiban is Pilinszky-allúziókkal él. Gondoljunk csak erre a mondatra: „De présbe téve a test / elváltozik színeiben”, és vessük össze az *Apokrifjól* ismert levegőtlen présével, vagy a *Címerem* című Pilinszky-verssel: „Nekiünk magunknak muszáj végül is / a présbe kényszerülnünk. Befejeznünk / a mondatot”. A fenti verset akár az inkarnáció paradoxonaként is olvashatjuk, ahol Isten jelenléte a fájdalomban való részesülés, az együttszenvedés megnyilvánulása: a szenvedő Isten teológiája nem a mindenhatóságban, hanem a szenvedésben fedezi fel az isteni lényeg megnyilvánulását.

A többi versben Isten inkább hiányként jelenik meg, mint az *Elmenni* címűben például: „A szememet / ő fogja le. / Bevándorló / a bevándorlót. / Ó Allahra gondol, / Én Jahvéra nem”. (90.) A Jahvéra nem-gondolás mégsem egyenlő a semmire/senkire sem gondolással, a kötet utolsó ciklusa (*Ismeretlen vendég*) ezzel a megtalált hiánnyal próbál számot vetni. A ciklus címét adó vers Kosztolányi-allúziója a *Hajnali részegség* minden vertikumát elteríti a horizonton. A vers Alpokra meredő, gyerekkori emlékeiben merengő hangja „ismeretlen vendég” marad „az ismeretlen földnek” (95.), a tanulság tehát: nemcsak az ég, de a föld is ismeretlen terület: a sok egymástól elszigetelt tér, idő, élmény, nem képez semmi otthonossá lakható egészet. Talán ez a kötet legerősebb üzenete, amely *A törékenységről* című versben így szólal meg: „Amit egynek hiszünk, / talán ezer sziget inkább, összetorlódvá. / A repedések tarthatják őket egyben”. (85.) A hiány

és külön-lét metaforáiként indázó repedések jelenléte és megnevezhetőség volta mégis ad némi reményt, hiszen ha semmi koherencia nem lenne a világban, minden csak törmelék lenne, és sehol sem húzódná repedés. A repedések épp azért tartják egybe, amit egynek hiszünk, hogy egy valaha létezhetett egységről tanúskodnak. Enélkül még hiányozni sem tudna semmi.

A kötet utolsó előtti verse, a *Nincs arra mód* azonban ezzel az istenhiánnyal is megpróbál leszámolni: „Nincs arra mód, Úram, / hogy kivezesselek a sírboltodból. / Nem ismerem az utat, / mely a halálból az életbe vezet” — írja. A konklúzióban nem annyira a metafizika határozott tagadásához, mintsem a teologikum teleologikumának tagadásához jutunk: a himnikus „Szent vagy, szent vagy szent vagy” nem a transzcendens Istennek, hanem a személyként létezőnek szól: „ahogyan szent vagyok én. / Nélküled és nélkülem is / hiánytalanul megvan minden”. Isten hiánya tehát végül nem vákuumszerű, szorongató hiány, amely a jelen-nem-levőre emlékeztet, hanem egy olyan hiány, amely nélkül hiánytalanul meglehet minden — bár ennek a hiánytalanúsnak az ára, hogy Isten mellett én magam is fölöslegessé válok: a szent ugyanis elküldött, sőt: az agambeni *homo sacer* értelmében: halálra szánt, azaz már nem része a világ leltárkészletének.

A kötet zárata mindehhez képest „hiánytalanul” idillikus: az *Újra a kertben* békés (vihár előtti, vagy utáni?) csendje: „Ülünk egy padon. / Fogom a kezéd.”

Schein Gábor legújabb verseskötete akár az előző, az *Ultazás, éjjel*, most is egy nagyívű kompozíció fragmentumait kínálja értelmezésre. A kollektív válságtudat, a hanyatló és egyre veszélyesebbé váló közösségi lét képeiből a személyes élet peremére, a fájdalom által kijelölt végső, megkérdőjelezhetetlen jelenlét állapota jutunk — a szenvedés által kijelölt totális jelenlét után a gyógyulás csak hiányt és űrt hoz. Az olykor szenvedő, olykor hiányzó Isten végül fölösleges Istenné lesz, magára véve a lét fölöslegességének terhét, egyszerűsrim szembesítve is azzal. Megtestesítve, kimerítve mintegy a szenvedést, nem az emberért, nem is az ember helyett, de az emberrel együtt. Az emberre utalt Isten maga is tehetetlen, s ebből a tehetetlenségből és feleslegességből az ember talán posztapokaliptikus nyugalommal lép ki, a magányos Istent maga mögött hagyva. A záróvers rezignált, csendes idillje legalábbis ezt sejteti. A kontinens belsejében a bekésség átmeneti és horizontális. (Jelenkor, Budapest, 2017)

MOLNÁR ILLÉS