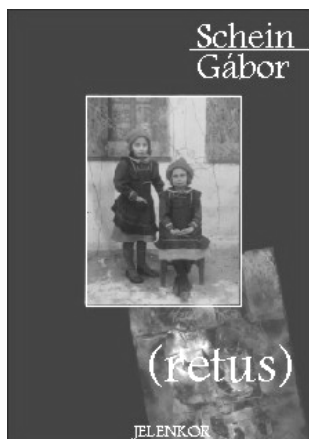


A látszat csal

SCHEIN GÁBOR: (RETUS)



Jelenkor Kiadó
Pécs, 2003
72 oldal, 1200 Ft

Schein Gábor kötetének címe [(retus)] az olvasót meglehetősen könnyen zavarba ejtheti. Bár a könyv külső megjelenése elsősorban nem a zavarbaejtő elbizonytalanítást célozza, noha a „profi olvasók” táborát megcélözva hermeneutikai kihívásnak tűnő „csemege” a cím, hanem – vélhetőleg – első körben a figyelemfelkeltésen keresztül, marketingcélokat szolgál. Mert valljuk meg, ritkán látni olyan könyvet, kötetet, amelynek borítóján a könyv címe zárójelesen szerepel. Az olvasás pedig már itt, a borító lapján elkezdődik prekonceptiók, különböző elvárási horizontok felépítésében, ismeretek mozgósításában, olvasási stratégia megválasztásában. A cím szervessége – azaz a címnek a szöveghez való egységes viszonyát illetően – a zárójelezés következtében bizonytalanra lesz, a cím önmagát szorítja háttérbe, helyet adva valaminek másnak, (mondjuk) a tárgynak – de nem a tárgyának. A cím zárójeles „elrejtése” önmagát jelentékteleníti el, önmagának csak szekunder szerepet szán. De vajon mi az, amit a cím előbbre helyez önmagánál, amit az előtérbe maga elé tol? A borítón zárójelezett cím zárójelen belüli része, a *retus* morféma – amely vegyük észre, hogy így nem a cím, hanem annál kevesebb, és csak a zárójellel együtt válhat címmé – egy nyomdaipari-fényképészeti terminus. Erről az *Idegen szavak és kifejezések kézikönyve* így ír: *retus = „rajz, fénykép, nyomat kisebb szín- vagy árnyalati hibáinak javítása, kiigazítása”*. Tehát a kifejezés olyan dokumentumokra vonatkozik, amelyek a képi-hatás eszköztárából valók. Így valóban találónak tűnik a cím zárójelezése, amely ennél fogva kétszeresen fejt ki vizuális hatást: egyrészt a morféma jelentésével jelöli ki ezt a képiséget jelentő szemantikai mezőt; másrészt a zárójelezés mint interpunkciós eszköz kimondhatatlanságával is ide kapcsol. (Még szerencse, hogy kritikánkat írásban és nem élőszóban kell közreadni, mert akkor folyamatosan azzal kellene küzdenünk, hogy a zárójelet is verbalizáljuk, *így* viszont ez nem szükséges – zárójel bezárva.)

A kötet címlapján – a védőborítón és a keményborítón egyaránt – a címet kiegészíti egy régi(nek látszó) fénykép. Ez a fénykép viszont nem a cím része, mint ahogy hajlamosak lennénk a fentiek alapján ezt asszociálni: a cím háttérbe szorul, és helyette előtérbe kerül valami más. Ebben az esetben egy fénykép, amelynek van egy kész változata, de egy munkában lévő, még alakuló negatívja(?) is. A borító „pusztán” csak illusztráció, mint ahogy az impresszumból is kiderül; a kötet borítója Geller B. István tervezésében a kötet

„első” értelmezése, szó szerinti „retusálása”. Már ebben az első értelmezésben, de a későbbiekben is, a címek ön-elrejtése (ugyanis minden verscím a kötet címhez hasonlóan zárójellezett) nem tesz mást, mint automatikusan indukálja önmaguk szupplementumokkal való kiegészítését. Így a szöveg intencionálta képi tartalmat vetítjük ki vizuális síkra: a borítón megjelenik egy retusált kép.

Schein Gábor kötetének címe, majd a versek címei, érdekes nyelvi-vizuális játékot gerjesztenek. A zárójellezés által létrehívott hiány betöltése nem képi, hanem elsősorban nyelvi természetű. A verscímek maguk elé tolják a szövegeket, a címek csak lehetséges vázlatpontokként rejtőznek a háttérben, a szövegeket nem szervezik egységes korpuszá, hiányzik a cikluskompozíció is. Így a címek – pontosabban: (címek) – voltaképpen nem-címek, hanem legfeljebb munkacímek, irattári rendezés során átmenetileg adott címek. Ezt a címtelenséget, ideiglenes állapotot és az ebből fakadó folyamatszerűséget erősíti a szövegek nyelvi természete is, hiszen több vers szól a színkeverésről, árnyalatok kialakításáról. Itt említhetők a következő versek: *(a kerítés csíkjai)*; *(feketítés)*; *(a fűrészfoga)*; *(por)*; *(retus)*. Ezek a technikai leírások a fényképek előhívásában, elkészítésében játszanak szerepet, így a szöveg több esetben akár az olvasás allegóriája is lehet. Az olvasás hasonlóságot mutat a régi képek előhívásával, rekonstruálásával, a nem látható dolgok láthatóvá tevésével és eltüntetésével. Az értelmező a fényképészhez hasonlóan dolgozik a szöveggel, színezi, homályosítja, hozzátesz, élesebbre rajzol stb. – és teszi mindezt saját szája íze, ízlése szerint. Ebben a kontextusban emblematicusnak tűnik a kötet első verse, a *(kerítés csíkjai)*. A szöveg egy fénykép előhívását beszéli el egészen a lemez hívfolyadékban való áztatásától kezdődően a megjelenő rajzolatokon át a fixálásig. Viszont a kép előhívási folyamata csak fizikailag ért véget, a folyamat valójában lezáratlan. A kép vizuális előhívása a technikai eszközökkel befejeződött, de a kép mentális, interpretációs, gondolati kiegészítése csak éppen elkezdődött. Akár a pozitívizmus visszafordítását olvashatjuk ebben a fajta képalkotásban. Nem a rekonstruálhatatlan világegész és a megközelíthetetlen transzcendencia irányába tapogatózik a képalkotó, hanem az imaginárius azonnali megteremtésével állítja elő a végső tárgyat. A fényképezésben rögtön előbukkan az esztétikai tárgy, maga a kompozíció, nevezetesen a valóság képi reprodukciója, míg a kompozíció létrejöttét kutatás, adatgyűjtés nem előzte meg: „*egyszeriben előtűnt a kép*”, megjelenik a képet előhívó személy fia a képen. Csakhogy a fényképen előhívott „valóság” mimetikus funkciója nem tökéletes, a leképezés ismétlődő szándéka nem identikus a kép referenciájával: „*nézegetni kezdte a fia / vonásait, mintha a saját fiatalkori képe lenne*”. A kép létrejöttével (azaz a transzcendens ígéretével) indul meg az a fázis, amely a klasszikus értelemben vett pozitívizmus logikájában a kompozíciót kellett volna megelőznie, a megismerés. Ekkor indul meg az adatok szisztematikus rendezése, az emlékképek, a tények felidézése, a kép kiegészítése: „*szemével kiegészítette a kerítés csíkjait*”, kijavítása: „*odaült a retusasztalhoz, hígított tintával / és fehér fedőfestékkel kijavította a képet*”. Majd, legvégül, a fénykép egy fiókba kerül, hogy egyszer csak majd újra előkerüljön, talán megkopottan, és elveszítve, elfelejtve minden korábbi interpretációs munkát, amely a képet kísérte: „*bezárta a hengerező asztal egyik fiókjába, / és egy idő után mintha teljesen elfeledkezett volna róla*”. A szövegekkel való „munkálkodás” az előbbiekhöz hasonló fázisokban történhet, ahol a felejtés önmagunk változatos, meg-megújuló színrevitelét jelenti, a vég elhalasztását eredményezi. A kötet szövegei aktív befogadói magatartást igényelnek,

hiszen a versek képei már előállított darabok, amelyek csak leporolásra, (újra)értelmezésre várnak.

A címtelenség szemantikailag továbbértelmezve azt is jelentheti, hogy a címek hiánya vagy a címek feltételes és egyelőre bizonytalan volta abból fakad, hogy maguk a szövegek, vagy azok a tárgyak, amelyekre a zárójeles címek utalnak, szintúgy „félkészek”, és kipótlásra, kiigazításra, javításra szorulnak. Ez a legtöbb versnél így is van, felütésükben már tematikus hiánnyal indítanak. A szövegek első mondatai olyan horizontokat, referenciákat érintenek, amelyek rekonstruálhatatlan dimenziókban vannak. A kötet összes versére igaznak látszik az in medias res szerkezetű kezdés, ahol előkészítés nélkül robban a szöveg az ábrázolt világ horizontjába. Ezt a tematikus hiányt sokszor grammatikai hiány fokozza, mert a szövegtani utalóelemek referenciái beazonosíthatatlanok, valamint gyakori az alany nélküli (pontosabban: odaértett alannyal dolgozó, a hangsúlytalan személyes névmást sem szerepeltető) mondatszerkesztés is. A versekből néhány indítómondatot idézve: „Kever és oszt,”; „Nem akart nála sokáig maradni.”; „Kijártak a faluba koldulni.”; „Végül minden gondolata a macskáé volt.”; „A végén félrebeszél.” stb.

A sokszor zavarbaejtő ismeretlenség ellenére a kötet tartalmaz visszatérő elemeket, személyeket (még ha sokszor csak a monogramjaikat); mintha a szétforgácsolódo képek halmazában megbújna némi koherencia, ám az egységesség látszata rekonstruálhatatlan illúzió. A szöveg is mintha ennek a lehetlenségnek az igazolására törekedne, és valóban az egységes történet ellen beszél, a posztmodern értelemben hangoztatott és a „posztmodern kor” nyitányának hirdetett egységes narratíva megbontását eredményezik a szövegek. A történetek azt hivatottak igazolni, hogy nincs, nem lehet egységes elbeszélés, hanem csak szétszóródó, különböző nézőpontok és narratívák sokasága létezhet.

De miről is szólnak Schein Gábor szövegei? Voltaképpen apró életképek felvillantásával keresik az egészet, de az egységes külső világ (ld. narratíva) meglelése és felmutatása lehetetlen feladat. Pusztán csak a szándék, a törekvés artikulálódhat, és a kötet egésze irányozhatja meg azt a célt, hogy képregényszerűen, sok-sok megszakítással és pontatlan, éppen csak rekonstruálódó, retusálódó színek, vonalak, képek mentén álljon (álljanak) elő az egész része(i). Ehhez a teremtő, olvasó allúzióhoz nyújt segítséget a kötet néhány darabja, melyek mintha valamiféle nyomdaipari szakkönyvből idéznének néhány teljesen hitelesen, korszerűen bemutatott fényképészeti eljárást. Ezek a szövegek „szemmel láthatóan” (sic! kis képzavar) kilógnak a sorból. Ilyen a kötet (*a fekete és a fehér*) című verse is, amelyben bizonyos G. egy kuka tetején talál egy nyomdaipari tankönyvet, amelyet szó szerint megtanul. „*Időközben kívülről / megtanulta a nyomdaipari tankönyvet. Bárhol fel lehetett / csapni, ő hibátlanul felmondta a fiúknak, és ha elég kitartóan / kérdeztették, ez a játék megnyugtatta: ha a fekete és a / fehér közt kiterítenénk a különféle szürkéket, nem az lenne / középen, amelyet fele rész feketéből, fele rész fehérből / keverünk ki, ez az árnyalat a középszürkénél jóval világosabb.*” A vers szövege ezen a ponton válik önreferenciálissá, ahol a szöveg – és a kötet egésze – egybeolvásódik a nyomdaipari tankönyvvel. A kettőspont utáni rész már nem a narrátor szövege, hanem a nyomdaipari tankönyvé, pontosabban G. szövege, aki hibátlanul idézi a tankönyvet. Schein Gábor (akinek keresztnéve történetesen *g*-vel kezdődik) a „Gé pont” mögé bújva akár önmaga önlevezetét is performálhatja, aki a *G*-pontból, metonimikusan önmagából teremt meg feminin szubjektumát – dekonstrukciós olvasatban. De interpretációs eljárásunk, hogy teljesebbé

tegye a képet, élhet akár a kötet saját eszközével is, így G.-t említhetjük akár így is, zárójeles verzióval: G(ábor). Természetesen ez utóbbi esetben a zárójeles (ábor) utótagot úgy kezeljük, mintha ott se lenne, illetve olvasatunkban mintegy retusáltuk a kép/szöveg hiányzó elemét, tettük mindezt a kötetben ismertetett és az olvasatban segítséget jelentő nyomdaipari, fényképészeti eljárások révén. Összefoglalva azt állíthatjuk, hogy a szöveg posztmodern eszközökkel voltaképpen egy elrejtőző szubjektum önélvezetét, ön-gyönyörködtetését (jussance) jeleníti meg, ahol a szubjektum vélt vagy valós-referenciális világból vett emlékképei sorakoznak egymás mellé szétforgácsolódó képecskékben, a múlt idilljét imitálva.

Tűnődjünk el még egy kicsit azon, hogy mit is jelenthet még az a gesztus, hogy valamit zárójelbe teszünk! A zárójelbe tett kifejezés olyan, mintha nem is lenne ott az az adott szó vagy kifejezés. Nézzük csak meg a drámákat! A leírt párbeszédnek mellett a szövegek mindig tartalmaznak zárójeles, úgynevezett szerzői utasításokat. Mit jelent ez? A szöveg közreadója hagyja, hogy a szöveg áramoljon, helyenként mégis beleszúsztatja önmagát, és megjegyzi, ő hogyan képzei az adott situációt. Ennek analógiájára a (*retus*) kötet úgy tesz, mintha a szövegek töredékesen ugyan, de autentikusan léteznének, saját egzisztenciájuk lenne. A címek azt a szerénységet színlelik, hogy nincsenek ott, nem relevánsak, csak másodlagos, elrejtőző elemei a szövegeknek. Mintha a nyelvileg megvalósuló szuprematizmus példája lenne a kötet: az elrejtőzés szándékában a jelenlét dinamikus akarása rejtőzik, így amit eddig elrejtett a szöveg, az jelenik meg, az válik hirtelen világossá. A cím önmagát rejtette el, azt, hogy irányítsa, szervezze és befolyásolja a szövegeket, tehát hatalmát rejtegette, csakúgy, ahogy a drámában is megbújik a szerző hatalomgyakorlási szándéka, mert noha szabad kezét kap a rendező és a színész, a zárójelekbe rejtett szubjektum mégiscsak meg akarja mondani, mit hogyan kell érteni. Ekkor Schein szövege önmagát teszi világossá, a fényugár önmagát világítja meg, szövege fényt kap,* de a kép a fénytől rögtön láthatatlanná lesz.

Huba Márk

* der Schein = (német) 'látszat, fényugár'; das ist nur der Schein = 'ez csak a látszat'; der Schein trügt = 'a látszat csal' (H. M.)