

Száz Pál, Krupp József szerk.

**Bevezetés Borbély Szilárd műveinek olvasásába
(Oktatási segédlet)**



**Úvod do čítania diel Szilárda Borbélya
(učebný text)**



UNIVERZITA
KOMENSKÉHO
V BRATISLAVE

Száz Pál, Krupp József szerk.

**Bevezetés Borbély Szilárd műveinek olvasásába
(Oktatási segédlet)**



**Úvod do čítania diel Szilárda Borbélya
(učebný text)**



2025

**Comenius Egyetem, Univerzita Komenského v
Pozsony Bratislava
Szenci Molnár Albert Egyesület Združenie Alberta Szenci Molnára**

A POZSONYI MAGYAR TANSZÉK
TANULMÁNYKÖTETE

ZBORNÍK ŠTÚDIÍ KATEDRY
MAĎARSKÉHO JAZYKA A LITERATÚRY
FIF UK

A kötet a 2024-1-SK01-KA131-HED-
000206135-2 kódszámú Erasmus+ BIP
(Blended Intensive Programmes) program
keretében tartott *Borbély Szilárd életműve* c.
kurzus anyagát tartalmazza.

Zväzok obsahuje výstupy z kurzu s názvom
Životné dielo Szilárda Borbélya, ktorý sa
uskutočnil v rámci programu Erasmus+ BIP
(Blended Intensive Programmes) s kódom
projektu 2024-1-SK01-KA131-HED-
000206135-2.

SZERKESZTETTE:
Száz Pál és Krupp József

EDITORI:
Doc. Pavol Száz, PhD.
Dr. Krupp József, PhD.

LEKTORÁLTA:
Valastyán Tamás (Debreceni Egyetem)
Polgár Anikó (Selye János Egyetem,
Komárom)

RECENZENTI:
Doc. Dr. Tamás Valastyán (Univerzita
v Debrecíne)
Doc. Mgr. Anikó Polgár, PhD. (Univerzita J.
Selyeho, Komárno)

ELEKTRONIKUS KIADVÁNY

VYŠLO AKO ELEKTRONICKÁ
PUBLIKÁCIA

A tanulmánykötet a cc by-nc-nd 4.00 creative
commons-licenc alatt terjeszthető.

Publikácia je šírená pod licenciou creative
commons cc by-nc-nd 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



[https://stella.uniba.sk/texty/FIF sk borbely szilard muvei.pdf](https://stella.uniba.sk/texty/FIF_sk_borbely_szilard_muvei.pdf)



KIADÓ: COMENIUS EGYETEM, POZSONY, 2025

VYDAVATEL: UNIVERZITA KOMENSKÉHO V BRATISLAVE, 2025

ISBN 978-80-223-6205-4 (ONLINE)

KIADÓ: SZENCI MOLNÁR ALBERT EGYESÜLET, 2025

VYDAVATEL: ZDRUŽENIE ALBERTA SZENCIHO MOLNÁRA, 2025

ISBN 978-80-69002-26-5 (ONLINE)

TARTALOM

Bevezető megjegyzés.....	5
Úvodné slovo	5
Schein Gábor: A városisten és az idézés idézése. Borbély Szilárd: Berlin & Hamlet	6
Száz Pál: Borbély Szilárd: Nagyheti Szekvenciák (Halotti Pompa).....	29
Kontextusok.....	29
Feladat	31
A szöveghagyományhoz való viszony	32
Az életrajziság szempontjai.....	36
Feladat	37
A <i>Végső Dolgok</i> című alciklus olvasatai	38
Feladat	42
A <i>Nagyheti Szekvenciák Aeternitas</i> -verseinek szövegközi olvasata.....	42
Függelék	47
Krupp József: Ámor és Psziché Szekvenciák (Halotti Pompa)	52
Melléklet.....	61
Száz Pál: Borbély Szilárd: Haszid Szekvenciák (Halotti Pompa)	62
A haszidizmus hatása Borbély Szilárd világára.....	62
A <i>Haszid Szekvenciák</i> szövegvilága	65
Feladat	66
A <i>Haszid Szekvenciák</i> brikolázs poétikája	68
Feladat	68
A <i>Taub Eizik Szekvenciája</i> című vers olvasata	70
Feladat	71
Függelék	78
Murza Tímea: Borbély Szilárd: Az Olaszliszakai.....	82
Ellenőrző kérdések.....	87
Melléklet.....	88
Németh Zoltán: Borbély Szilárd: A Testhez. Ódák & Legendák (2010)....	89

<i>Murza Tímea: Borbély Szilárd: Nincstelenek</i>	101
Autobiográfia, autofikció.....	101
Traumairodalom.....	102
Szociográfia	103
A narráció kérdése – elbeszélői hitelesség	104
Ellenőrző kérdések.....	107
Melléklet.....	107
<i>Schein Gábor: Démonok és rejtett hagyományok. Borbély Szilárd: Kafka fia</i>	108
<i>Krupp József: Borbély Szilárd: Bukolikatájban. Idyllek</i>	133
Kronológia.....	133
Szerkezet és műfajok / Bukolika.....	133
Nincstelenek	135
Mitosz	137
„Istenek”	139
A Deukalion Termelő Szövetkezet.....	141

BEVEZETŐ MEGJEGYZÉS

Jelen egyetemi jegyzetgyűjtemény bevezetést kínál Borbély Szilárd (1963–2014) életművébe. A fejezetek a szerző egy-egy kiemelkedő művébe kínálnak betekintést. Az oktatásai segédlet az Erasmus+ BIP (Blended Intensive Programmes) keretében a 2025 tavaszi félév során megvalósult *Borbély Szilárd életműve* című kurzus alapján készült. A kurzus házigazdája a Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv és Irodalom tanszéke volt, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara (a Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék és a Latin Tanszék), illetve a Varsói Egyetem Neofilológiai Karának Hungarisztika tanszéke partnerintézményként vett részt a projektben. A gyűjtemény egyes fejezetei tehát a kurzusban részt vevő tanárok munkája.

ÚVODNÉ SLOVO

Táto zbierka univerzitných učebných textov poskytuje úvod do životného diela Szilárda Borbélya (1963–2014). Každá kapitola ponúka pohľad na jedno z jeho výnimočných diel. Učebná pomôcka bola pripravená na základe kurzu s názvom *Životné dielo Szilárda Borbélya*, ktorý sa konal počas jarného semestra 2025 v rámci programu Erasmus+ BIP (Blended Intensive Programmes). Kurz organizoval Katedra maďarského jazyka a literatúry na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, pričom Filozofická fakulta Univerzity Eötvös Loránd (Katedra modernej maďarskej literárnej histórie a Katedra latinčiny) a Katedra hungaristiky na Fakulte moderných jazykov Varšavskej univerzity sa na projekte podieľali ako partnerské inštitúcie. Jednotlivé kapitoly zbierky sú preto dielom pedagógov, ktorí sa na kurze podieľali.

SCHEIN GÁBOR: A VÁROSISTEN ÉS AZ IDÉZÉS IDÉZÉSE. BORBÉLY SZILÁRD: *BERLIN & HAMLET*

A *Berlin &^a Hamlet* anyagát Borbély Szilárd 2000 őszén zárta le.^b A kötet három évet várakozott a Jelenkor Kiadónál, mire megjelenhetett. A 2003-as kiadás ajánlásában már megjelenik a költő szüleinek neve („Ilonának & Mihálynak”), ami a tájékozott olvasókat ekkor is arra indíthatta, hogy a kötetet kapcsolatba hozzák a szülők házában 2000 karácsonyán bekövetkezett rablógyilkossággal, de a *Berlin & Hamlet* nem tartozik azon művek sorába, amelyek olvasása rá van utalva a magánéleti tragédia ismeretére. A kötet szerkezetében és költői gondolkodásában ettől eltekintve sok közös vonást mutat a *Halotti Pompával*. Visszatekintve talán az is kijelenthető, hogy a *Berlin & Hamlet* volt Borbély Szilárd első maradéktalanul érett alkotása.

A kötet kompozíciója első ránézésre világos. Négyféle verstípus, négy műfaj váltakozik számozott rendben. A kötet tizenhárom levelet tartalmaz, amelyek egytől-egyig kompilált idézetek Kafka Felice Bauerhez és főként a kapcsolatuk idején másokhoz írott leveleiből. A következő verstípust, illetve műfajt az allegóriák jelentik. Nyolc allegóriának nevezett szöveget számlál a kompozíció. Ezeken kívül találunk még tíz töredéket, amelyek többségükben Hamlet alakjával hozhatók kapcsolatba, valamint tizenhat olyan verset, amelyek mindegyike egy-egy berlini utcát, teret vagy helyet jelenít meg. A négyféle szövegtípusból álló kompozíciót két epilógusnak nevezett szöveg teszi teljessé, amelyek egyike a kötet elején helyezkedik el, a másik zárja a szerkezetet.

Közelebbről szemügyre véve a kötetet annál több bizonytalanságra bukkanhat az olvasó. A 84. oldalon található jegyzetek közt arról olvashat, hogy „1936-ban Berlinben előadták a Hamletet Hans Höfgen főszereplésével”. Ki az a Hans Höfgen? 1936-ban jelent meg Klaus Mann *Mephisto* című regénye, amelyből 1981-ben Szabó István forgatott filmet. A fikció szerint a regény főszereplője Hendrik Höfgen előbb 1926-ban Hamburgban, majd tíz évvel később, 1936-ban Berlinben, már állami színházi intendánsként és a miniszterelnök kedvenceként

^a A Berlin és a Hamlet nevek között a kötet eredeti kiadásában egy furcsa jel látható. A 16–17. századi nyomdászat egyik kedvelt díszítménye, az úgynevezett Aldus levél, avagy virágos szív. SZENTKÚTHY Pál, *Régi hazai nyomdák mintakönyvei. Adalékok a magyar betű és nyomdai „cifra” történetéhez*, Magyar Bibliophil Társaság, 1940 című munkájában az olvasható róla, hogy „az Aldus-levelet az angol szerzők először Augsburgban, Miller egy nyomtatványán találják 1516-ban.” (97.) Heltai Gáspár kolozsvári nyomdája is használja 1560-ban.

^b BEDECS László, „Egyszer láttam zsiráfot. Beszélgetés Borbély Szilárddal”, in: BEDECS László, *Mi volt a kérdés? Beszélgetések kortárs magyar költőkkel*, Kijárat, Budapest, 2010, 165.

eljátssza Hamlet szerepét. Hendrik Höfgent eredetileg Heinz Höfgennek hívták, és még Hamburgban veszi fel a kevésbé semmitmondónak érzett Hendrik nevet. Hans Höfgen nevű színésznek, aki a valóságban eljátszotta volna Hamlet szerepét az 1936-os színházi évadban Berlinben, nincs nyoma. Annál inkább elmondható ez Gustaf Gründgensről, akiről Klaus Mann Hendrik Höfgen alakját mintázta. Gründgens Göring kegyeltje volt, állami színházi intendáns, 1936-ban a Schauspielhausban Lothar Mühels rendezésében nagy sikerrel alakította a dán királyfit.

Az olvasás útja nevektől nevekhez vezet, tele hiányokkal, bizonytalanságokkal. „Így szerettem meg // még utazásom előtt / azt a nevet, hogy Steglitz. Volt egy / ilyen fényképész, vagy hasonló, / nem tudom.” – olvasható a *[Flughafen Schönefeld]* című versben. Steglitz Berlin egyik délnyugati városrésze. A különbség mindössze egyetlen betű. Alfred Stieglitz német családból származó amerikai fényképész volt, aki 1882-ben visszatért Berlinbe, hogy Hermann Wilhelm Vogel professzor mellett fotóvegyészetet tanuljon. Stieglitz számos technikai újítás kezdeményezője lett, korai munkásságának legfontosabb eredménye mégis az volt, hogy bizonyította, a fényképezés a festészettel egyenrangú művészet, amely nem ábrázolja, hanem megteremti tárgyát. Van egy képe 1889-ből, az utolsó berlini évből. Egy kalapos, feltűzött hajú fiatal nő látható rajta, amint egy szőnyeggel letakart asztalon ír. Az asztal mögött nyitva hagyott ablakon és a zárt spalettán át a fény keskeny sávokat von a falra és a szőnyegre, becsíkozva, berácsozza a falat, és halványan a nő arcát, nehéz bársonyruháját is. Olyan a kép, mint egy Vermeer festmény. De a beállítást nem csupán a különleges, szűrt fény teszi képpé, hanem hogy a nőt nézi valaki. Nézi a fényképész és nézzük mi. A nő azonban nem zavartatja magát, mintha ott se lenne a kamera, ír. Az asztalon egy teleírt lap, talán egy levél első lapja. A nő most tart a második lapon, azt készül teleírni, de már sosem fejezi be. Ezt a befejezetlen pillanatot nézzük tehát, és nézzük képzeletünk mozgását, amint jelentést igyekszik adni e pillanatnak. Kitalálja, hogy a nő levelet ír, talán azt is, hogy kinek és mit: kitalálja a nőt. Szükségszerűen allegóriává változtatjuk a képet, írássá, töredékké, amelyhez hozzárendelhető egy dátum: Berlin, 1889.

Ugyanígy viselkedik Borbély Szilárd kötetében a többi név is. Az írásban, ami az utazásnak, azaz az élet esztétikai tapasztalatának legintenzívebb módja, az idő az idegenség állapotában határozza meg a személyességet, miközben eltörli a valóság és a valótlanosság határait, és minden pillanatban kioltja a dolgok jelenlétének lehetőségét. Az írás ebben az összefüggésben a legkevésbé sem az élet holt formája, sokkal inkább olyan kép, amely megmutatja, hogy a jelenlét metafizikájának dekonstrukciójában a halál és az élet nem állítható szembe egymással: a jelen mindig absztrakció, valóságos tapasztalataink valójában múltbeliek, és a várakozással függenek össze. Borbély Szilárd ebben a kötetében

kiteljesíti korábbi költészetének allegorikus impulzusait. Olyan nevek, jeltöredékek mintázatát alkotja meg, amelyek minden transzcendens odaértést nélkülöző vagy lebontó írásszerűségükben jelentésségüket, mint egy sosem betöltődő emléket, folyamatosan elhalasztják. Olyan jelekét tehát, amelyek a felejtés, a nemtudás, vagy a tudat alatti területén mozogva a tárgyat nem ismerő várakozást teszik írássá, a felkészülést a maradéktalanul be nem tölthető jelentésekre. A rögzítettségben érzékelt máshollét, heterotópia ugyanakkor az én öntapasztalatát is meghatározza. Megnyitja az utat az ironia töréséből kiszabaduló humor előtt. Az én hangja leválik a személyiségről, és egy technikai eszköz segítségével tér vissza az énhez:

*Van egy hang, még
ha gépi is, amely az enyém. Nincs másom, ha jól
meggondolom, ami biztos, csak ez a távoli hang,
amely egy gépből jön. Meg az, hogy bármikor,
bárhonnan lehallgathatom. Van egy szoba, ahol
lakom, és benne egy kis fekete készülék, amely
beszél az üres szobában.
(...)
Mióta van rögzítőm, néha felhívom.
Türelmesen végigvárom, és a hosszú sípszó
után üzenetet hagyok: »Túléllek, pöcök!« ([Kurfürsten Damm])*

A kötet kétféle olvasásmódnak nyitja meg magát, amelyek egy skála szélsőértékeit jelenthetik. Az egyik olvasat figyelmen kívül hagyja az idézetek forrását, a szövegközi kapcsolódásokat és az utalásokat. A másik olvasási mód ezek mind teljesebb feltárásával igyekszik megalkotni a jelentéseket. Az előbbi olvasásmód uralta a kötet megjelenését követő recenziókat. Angyalosi Gergely egy fikcióvá emelt, valós utazás képzetéhez, még inkább egy ismeretlen utazó személyéhez rendelte hozzá a kötet teljes anyagát: „Az bizonyos, hogy a különféle berlini helyszínek egyben a rejtélyes, kissé eszelősen kódorgó alany lelki tájainak kivetülései is egyben.”^a Angyalosi Gergely az összes verset egyetlen személyhez rendelte hozzá, az ő alanyi megnyilvánulásaként egységesítette az eltérő szövegtípusokat. „Az, aki ezekben a versekben hol egyes szám első, hol egyes szám harmadik személyben beszél, már régen nem hisz a megállapodás vagy a harmónia elérésének lehetőségében.”^b A heterogenitás itt másodlagos tényező marad. A jelentések a személyes utazás metaforikus képzetében egyesülnek, és egy történet formáját öltik: „Mindazonáltal a kötet a heterogén elemek rendkívül

^a ANGYALOSI Gergely, „Ex libris”, *Élet és Irodalom* 47, 20. sz. (2003): 21.

^b Uo.

tudatos szövedéke. Egyes szövegrészek meghatározott berlini és bécsi városrészek, épületek nevét viselik, és mintegy a térben követhetővé teszik bizonytalan identitású hősünk bolyongását.”^a

Hasonló olvasatra tett javaslatot Rácz Péter recenziója is. A szöveggözeiség megnyilvánulásait nem szövegek interakciójának tekintette, hanem hivatkozásoknak, utalásoknak, amelyek természete végső soron nem textuális, hanem pszichológiai jellegű: „Ezek a hivatkozások irodalmiak, történelmiek és földrajziak, de mindenekeelőtt pszichológiaiak. Abban az értelemben, hogy akár megjelenik az Én a versekben, akár nem, az olvasó elé tárt kép, helyszín valójában tükör, amelyben, ha az áttételektől homályosan is, de a szerzőt látja az olvasó.”^b Ebben az olvasatban bármilyen textuális történés a szerzői énhez tartozik, és az olvasónak az volna a dolga, hogy a poétikai és retorikai áttételeket, valójában az irodalom irodalmiságát lebontva a szerző nyomára akadjon, aki miért, miért nem, poétikai eljárások mögé rejtette pszichéjének lenyomatát. Emellett Rácz Péter szerint a pszichének ezt a lenyomatát Borbély Szilárd a különöség látszatával kívánja felruházni, amit azzal vél elérhetni, hogy egy külföldi nagyváros díszletei közé helyezi magát:

Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy eleve világ(b)irodalmi közegbe emeli a verset. A különöség automatikusan, de legalábbis látszólag könnyen teremődik meg a versben, hiszen evidenciaként fogadjuk el, hogy a magyar költő hazai érzésekkel és szavakkal közelíti meg idegen tárgyát, tehát a távolság, a megszólaláshoz és a megszólításhoz szükséges távolság magától adott. Egyúttal pedig a különös mint olyan »megírja« a verset. Borbély rácsodálkozik valamire, ami egy helyi lakosnak amúgy evidens, és amire, mondjuk, egy berlini költőnek nincs miért rácsodálkoznia. Nála nem volna idegen nyelvű kifejezés az Alexanderplatz, az U-Bahn, S-Bahn, weisswurst, hanem nyelvileg belesimulna a szövegbe, otthon volna. Borbély versében önmagától teremő elvvé válik ez a távolság, amelyet egy helyi költőnek más eszközökkel kell megteremtenie. A [Tiergarten I.] szinte nem egyéb, mint felsorolás, utcanévek, történelmi és mitológiai nevek sorjázása, költői városnézés abban a hitben, hogy e nevek hangzása önmagában rendelkezik annyi különöséggel, ami egy vershez szükséges.”^c

Meglepő lehet, valójában a líraértés problémáit mutatja az ezredforduló környékén, hogy a leegyszerűsítő értelmezésektől egy lépéssel nagyobb távolságot tartó Bazsányi Sándor sem tudott szakítani az alanyiség pszichologizáló olvasataival. Nála a költői szubjektum helyére az elsajátított költői szerep lép, ami

^a Uo.

^b RÁ CZ Péter, „Egy otthon itt, egy otthon ott,” *Jelenkor* 47, 3. sz. (2004): 324–327, 324.

^c Uo. 325.

azonban nem változtat az olvasás szempontjain: „És mintha Borbély újabb verseiben egyre kevésbé volna fontos, hogy kicsoda is az, akit szokásosan lírai énnék nevezünk. És mintha ezzel párhuzamosan egyre fontosabbá válna, hogy vajon miféle álruhákba tud bújni, miféle szerepeket tud eljátszani az, akit viszont továbbra is, mégiscsak lírai énnék nevezhetünk.”^a

Ezek a recenziók azt bizonyítják, hogy létezik olyan olvasata Borbély Szilárd kötetének, amely figyelmen kívül hagyja a szövegköziség jelenségeit, és az alanyiség^b feltételei között egységesíti a jelentéseket. Ennek az olvasatnak azonban komoly ára van. Felszámolja az irodalom irodalmiságát. Ami miatt a vers egyáltalán vers volna, azt olyan cselnek láttatja, amelynek egyetlen célja, hogy különösként tüntesse föl, ami valójában hétköznapi. Az összetettebb, a versek irodalmi természetét megőrző olvasatok nem háríthatják el maguktól, hogy közelebbről megvizsgálják a szövegeket és azok kultúrtörténeti összefüggéseit. Ahhoz, hogy ezt megtehessük, érdemes túllépnünk a szövegköziség Julia Kristeva által bevezetett fogalmán, hogy az exogenezis fogalmának segítségével tágítsuk ki a vizsgálatot. Az exogenezis „az írói munka azon szakaszának dinamikáját jelöli, melynek során a szerző olyan szövegeket, mintákat vagy (tényrögzítő, referenciális, irodalmi stb.) információkat kutat fel, választ ki és épít be szövegébe, melyek forrása kívül esik saját írásán.”^c A fogalom eredetileg a genetikus szövegkiadások elméletének és módszertanának megújítását alapozta meg a 2010-es években. Tehát nem az értelmezés munkájához, hanem a kiadott szöveg keletkezésének feltárásához tartozott. Fókuszában nem a kész mű állt, hanem az előzmények, az „altalaj” mozgó, esetleges konstellációi és folyamatai. A genetikus kritika célja az, hogy „teljes kronológiai összetettségében állítsa helyre a mű születésének és átalakulásainak materiális és szellemi forgatókönyvét, amely révén a mű azzá vált, ami”.^d Használható-e ez a fogalom az értelmezés gyakorlata során? Nem volna kétséges a válasz, ha az értelmezés során rendelkezésemre állnának azok a feljegyzések, lapszéli jegyzetek, számítógépes dokumentumok, amelyeket Borbély Szilárd a *Berlin & Hamlet* megírásának nyomait hordozzák és a könyv keletkezését kísérték. Ezek összessége képezi azt az altalajt, amelyből a könyv előzményét jelentő szövegváltozatok létrejöttek, majd a publikálás és a könyv szerkesztése során véglegessé vált a szövegük. A forrásoknak ez a meghatározhatatlan összessége nem áll rendelkezésemre. Hogy ez így legyen, tudatos döntés volt a részemről, mert Borbély Szilárd özvegyétől hozzájuthattam volna a számítógépes dokumentumokhoz, és minden bizonnyal egyéb forrásokba is betekintést kaphattam volna. Elsősorban személyes okai voltak, hogy ezzel a

^a BAZSÁNYI Sándor, „Az emlékezet bábja”, *Alföld* 55, 4. sz. (2004): 100–102, 101.

^b „Összefoglalva azt állapíthatjuk meg a kötet szerkezetéről, hogy az egymásba szőtt cikluscímek ugyan rendet vágnak a versek között, és többé-kevésbé tematizálják is azokat, a legtöbb ciklusban mégis a vissza-visszatérő Én áll a középpontban.” RÁCZ, *i.m.*, 326.

^c Pierre-Marc DE BIASI, „Az intertextualitástól az exogenezisig”, 67, 1. sz. (2021): 29.

^d De Biasi idézi: JÓZAN Ildikó, „A szöveg ingatag”, *Helikon* 67, 1. sz. (2021): 17.

lehetőséggel nem éltem. De tekintettel arra, hogy Borbély Szilárd hagyatéka csupán mostanában kerül az írói hagyatékok gyűjtésére szakosodott közgyűjteménybe, az okok között szerepelt az is, hogy nem kívántam más helyzetből, exkluzív ismeretek birtokában hozzáfogni a művek értelmezésének, mint amilyenben bármelyik olvasója találhatja magát, akit nem fűzött sem barátság, sem ismeretség a szerzőhöz. Az exogenezis gondolata azonban nem tesz egyebet, mint radikalizálja és kiszélesíti az intertextualitás hipotézisében foglalt belátást, hogy az irodalmat kölcsönös interakciók hálózataként kell elképzelnünk. De Biasi értelmezésében ez azt jelenti, hogy az irodalomra „interaktív könyvtárként” érdemes tekintenünk, „ahol minden újonnan megjelenő szöveg arra hivatott, hogy hatást gyakoroljon a többire, módosítsa azok jelentését és hatásmezejét, miközben cserébe maga is a többi szöveg befolyása és az általuk kiváltott nézőpontváltozások hatása alá kerül, melyek formáját és jelentését is érintik”.^a Az exogenezis fogalma ennél konkrétabb és szűkebb. Nem foglalja magában potenciálisan a vizsgált szöveget történetileg megelőző összes szöveget és kultúrát, csak azokat, amelyek forrásokkal igazolhatóan közvetlenül és valóságosan részt vettek a keletkezés folyamatában, akkor is, ha a kész szöveg végül kivetette őket magából. Az „altalajhoz” tartozó szövegek azonban mindenképpen nyomot hagynak a „kisarjadó” új szövegen.

Az értelmezést a levelek szövegcsoporthoz tartozó versekkel érdemes kezdeni. A levél a magénszférához szorosan kapcsolódó, személyes közlésforma, a személyességet alapvető kódokkal jelölő műfaj. Az irodalom nyilvános gyakorlatában nem csupán helye van úgyszólván a kezdetektől fogva, a szerepe kitüntetett fontosságú, amennyiben elbizonytalanítja, viszonylagossá teszi a magán- és a nyilvános jelleg különbségét, így az irodalmat olyan gyakorlatnak mutatja, amely átlép az efféle határokon, vagy egyenesen a transzgresszióknak köszönheti folytonos újjászületését, és annak, hogy vegyíteni képes az eltérő műfaji normákat. A levelek megírása során, mint arra a kötethez kapcsolódó jegyzetek rámutatnak, Borbély Szilárd Franz Kafka naplójának és levelezésének Györffy Miklós által szerkesztett magyar nyelvű válogatását, továbbá Elias Canetti *Der andere Prozess* című munkáját használta. Canetti ebben a művében rekonstruálni igyekszik Kafka és Felice Bauer öt évig tartó, elsősorban a levelezésben zajló és ott megőrzött kapcsolatának lelki és szociális folyamatait. Az előszóban kifejti, hogy bár Kafka már 43 éve halott volt, amikor a Felice Bauerrel folytatott levelezése nyomtatásban megjelent, az első érzés, ami a levelezés olvasóit megragadta, a kínoosság és a szégyen volt. „Ismerek olyanokat”, írja, „akiknek a szégyene az olvasás során csak növekedett, és nem tudták legyőzni magukban az érzést, hogy nem volna szabad ebbe a kapcsolatba mélyebben behatolniuk. Nagyon tisztellem őket emiatt, de én nem tartozom közéjük. Engem annyira magukkal ragadtak ezek a levelek, amilyenhez fogható elragadtatottságot

^a Pierre-Marc DE BIASI, *i.m.*, 30.

évek óta egyetlen más irodalmi mű sem váltott ki belőlem. A levelezés egyike azoknak a semmivel össze nem téveszthető memoároknak, önéletrajzoknak, levelezéseknek, amelyekből Kafka táplálkozott művei megírása során.”^a Ezek a mondatok egyfelől jól mutatják azoknak a szemléleti különbségét, akik a levelezést magán természetű szövegegyüttesnek látták, és Canettiét, aki elsősorban irodalomként olvasta. Másrészt arra is felhívja a figyelmet, hogy a levelezés Kafka ekkoriban keletkezett elbeszélései és elsősorban *A per* szempontjából a keletkezés altalajához tartozott. Tehát amikor Borbély Szilárd ehhez az anyaghoz fordult, akkor magát a kafkai altalajt, pontosabban annak egy részét fogta újra művelésbe, másképpen, mint ahogyan Kafka tette. A kínosság és a szégyen érzését ez a viszonyulás azonban aligha oldja, sőt inkább fokozza. Az eltelt hosszú idő hozzászoktatott bennünket ahhoz, hogy Kafka minden megnyilvánulását irodalomként érzékeljük és értékeljük, miközben az élettörténete legendává vált, az arcképe pedig kereskedelmi ikonná. Amikor azonban a levelezés újra altalajjá, irodalom előtti anyaggá változik, annál erősebben tér vissza az életmű és a személyiség kiszolgáltatottságának tudata. Aki ma Kafkára vagy az írásaira további lehetséges művek altalajaként tekint, aligha feledheti, hogy amikor élete végén kéziratai megsemmisítésére kérte Max Brodot, semmi sem állt távolabb Kafka szándékaitól, mint ami az életművével, az életével és arcképével történt.

A Berlin & Hamlet leveleiből három kötelező műfaji kód hiányzik, az aláírás, a megszólítás és a datálás. Borbély Szilárd kiemeli őket eredeti kontextusukból. Aki nem ismeri az eredeti leveleket, és nem foglalkozik a jegyzetekben olvasható hivatkozással, feltehetőleg el sem jut Kafkához. A lehetséges olvasatok ezen a ponton válnak el egymástól. Amikor itt annak az olvasatnak az útját követjük, amely tisztában van ezzel a kapcsolódással, egy pillanatra sem szabad megfélekednünk az aláírás, a megszólítás és a datálás hiányáról. Nem szabad megfélekednünk arról, hogy Borbély Szilárd Kafkát nem megidézi, hanem használja őt, használja a leveleit. Nem valamiféle rejtvényt olvasunk, aminek Kafka volna a megfejtése. Választ kell adnunk arra, mi a használatba vétel célja vagy értelme. Hogy mi történik itt egyáltalán.

Nézzük azonban először a felhasználás módját. A példám a *[Levél II.]* című vers lesz. Kafka és Felice Bauer levelezése 1912. szeptember 20-án kezdődik, és öt évet ölel fel. Kafka 1912. augusztus 13-án^b Max Brodnál találkozott Felicével, aki

^a Elias CANETTI, *Der andere Prozess, Briefe an Felice*, Carl Hanser, München, 1976. 7.

^b A Naplójába ezt jegyzi fel a találkozásról: „F.B. kisasszony. Mikor augusztus 13-án elmentem Brodhoz, az asztalnál ült, és szinte cselédlánynak véltem. Nem is voltam egyáltalán kíváncsi, kicsoda, rögtön napirendre tértem fölötte. Csontos, üres arc, amely nyíltan viselte ürességét. A nyaka szabadon. Bebújós blúz. Egészen otthoniasnak látszott a ruházata, de később kiderült, hogy egyáltalán nem az. (...) Csaknem törött orr, szőke, kicsit merev, jellegtelen haj, erős áll. Akkor néztem meg először tüzetesebben, amikor leültem, és mikor már ültem, rendíthetetlen

ekkoriban Berlinben gyorsíróként dolgozott egy gramofonokat és diktafonokat gyártó cégnél. A vers az imént említett első levél szövegét használja, amelyben Kafka, nem bízván abban, hogy Felice emlékszik rá, ismét bemutatkozik, és levelezőpartnerséget kezdeményez. A következőkben először a levél szövegét idézem, és vastag betűvel jelölöm benne azokat a részeket, amelyek Borbély Szilárd versében is olvashatók. Ezután szerepeltetem magát a verset, amelyben pedig azokat a részeket jelölöm vastag betűvel, amelyek eltérnek a levél szövegétől.

Prága, 1912. szeptember 20.

Mélyen tisztelt Kisasszony!

Mivel könnyen megeshet, hogy már egyáltalán nem is emlékszik rám, még egyszer bemutatkozom: Franz Kafkának hívnak, s én vagyok az az ember, aki először üdvözölte Magát egy este Brod direktor úrnál Prágában, majd később, átnyúlva az asztalon, sorra odaadogatta Magának egy múzsai utazás fényképeit, s végül ugyanezzel a kézzel, amely most a billentyűket veri, megfogta azt a kezét, amellyel megpecsételte ígéretét, hogy jövőre Palesztinába utazik azzal az emberrel.

Ha még mindig hajlandó az utazásra - azt mondta ott, hogy nem állhatatlan a természete, s magam sem észleltem semmi effélét -, akkor nemcsak hogy jó lesz, hanem okvetlenül szükséges is, hogy már most iparkodjunk megállapodni az utazásban. Ugyanis ezt a rövid, egy palesztinai úthoz meg túlságosan is rövid kis szabadságunkat igen alaposan ki kell majd használnunk, ez pedig csak akkor sikerülhet, ha a lehető legjobban fölkészülünk, és az összes tennivalókban megegyezünk.

Csak egyvalamit kell még megvallanom**, ha mégoly rosszul hangzik is, s ha ráadásul mégoly kevésbé illik is az eddig elmondottakhoz: **én rossz levélíró vagyok**. Sőt még ennél is komiszabbul festene a dolog, **ha az írógépem nem volna**; így ugyanis, ha történetesen a lelkierőmből nem futja is egy levélre, még itt vannak az írásra az ujjhegyek. Viszonzásul persze magam sem várom el soha, hogy szabályosan jöjjenek a levelek; sőt még ha naponta megújuló izgalommal várok is egy levelet, **sosem vagyok csalódott**, ha nem jön meg, ha pedig végül megjön, többnyire megrettenek. Most, hogy **új papírt csavarok be, úgy veszem észre, talán sokkal rosszabbnak tüntettem fel magam, mint amilyen vagyok**. Ha valóban elkövettem ezt a hibát, úgy kell nekem: ugyan miért írom ezt a levelet is hatórai hivatali munka után, s méghozzá **olyan írógépen, amelyet meg sem szoktam?

*De akárhogy is, akárhogy is - a géppel írásnak ez az egyetlen hátránya, hogy így elkalandozik az ember -, ha támadhat is valakiben kétség, mármint gyakorlati kétség az iránt, hogy egy utazásra magával vigyen **útítársnak**, -marsallnak, -kölöncnek, -tirannusnak, vagy ki tudja, mi válnék még belőlem,*

véleményem volt róla.” Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa Kiadó, Budapest, 1981. 62.

Kafka 1912. október 27-én kelt Felicének szóló leve ennél sokkal részletesebben eleveníti fel ezt az első találkozást. ld. *Uo.*, 73–76.

levelezőpartnerségem ellen - s egyelőre csupán erről volna szó - mégsem emelhető eleve döntő kifogás, és talán Maga is próbát tehetne velem.
Őszinte híve, dr. Franz Kafka Poříč, 7

[Levél II.]

Mélyen tisztelt Kisasszony, mivel könnyen megeshet, hogy már egyáltalán nem is emlékszik rám, még egyszer bemutatkozom:

héberül Amsel a nevem. Én vagyok az az ember, aki először üdvözölte Magát egy este Prágában. És ugyanezzel a kézzel átnyúlva

az asztalon, amely most a billentyűket veri, megfogta azt a kezet, amellyel megpecsételte ígétét, hogy jövőre Palesztinába utazik ezzel az emberrel.

Csak egyvalamit meg kell még vallanom: én rossz levélíró vagyok. Még rosszabb volna, ha írógépem nem lenne, mert így, ha lelkem

el is fárad, a billentyűkön tovább dolgoznak az ujjbegyek. És ha nem érkezik levél, sosem vagyok csalódott. Mégis megrettenek most, hogy

új papírt csavarok a gépbe, mert úgy veszem észre, sokkal rosszabbnak tüntettem fel magam, mint amilyen vagyok. Ha így történt volna, megérdemlem,

miért is írok olyan írógéppel, amelyet még meg sem szoktam? És ha mindezek után úgy érzi, hogy útitársnak is alkalmatlan vagyok,

levelezőpartnerségem ellen, s egyelőre csupán erről van szó, mégsem emelhető eleve döntő kifogás. Talán Maga próbát tehetne velem.^a

Jól látható, hogy a vers egyetlen lényeges részlet kivételével minden sorát a levél szövegéből meríti. Másrészt az is jól látható, hogy a vers sűríti a levél szövegét, kihagy belőle hosszabb passzusokat. Az egyik ilyen kihagyás a gépírás hátrányairól szól, a másikkól megtudjuk, hogy a levél megírása előtt Kafka hat

^a BORBÉLY Szilárd, *Berlin & Hamlet*, Jelenkor, Pécs, 2003. 16.

órán át hivatali munkát végzett. A legszembetűnőbb kihagyás pedig a palesztinai utazás tervéről szól, amire egyébként a következő hónapokban Kafka többször visszatért. A kihagyásoknál még fontosabbnak tűnik egy változtatás. A levélben a bemutatkozás így szól: „Franz Kafkának hívnak”. A versben: „héberül Amsel a nevem”. Nyilvánvaló, hogy bár bizonyos részletek, leginkább Prága említése így is felidézhetik Kafka személyét, Borbély Szilárd nem akarta kötelezővé tenni az olvasó számára, hogy a beszélőt vele azonosítsa. A Kafka név helyett tehát az Amsel név szerepel. Kafka zsinagógái héber neve azonban nem ez volt. Nem is lehetett ez, mert az Amsel nem héber név, hanem német szó, feketerigót jelent. Kafka héber neve Anshel^a (s-el ejtve, jelentése: boldog; aminek jiddisül élt Ascher változata is). Kafka egyik 1911. december 25-én kelt bejegyzése kezdődik így: „Ich heiße hebräisch Amschel, wie der Großvater meiner Mutter von der Mutterseite”^b. Ez a mondat így jelent meg Györffy Miklós fordításával abban a kiadásban, amelyet Borbély Szilárd használt: „Héberül Amsel a nevem, mint anyám anyai nagyapjái”^c. A *Levél II.* szövegébe a szerző ezt a mondatot emelte át. Nem véletlen azonban, hogy Kafka az eredetileg héberül írt nevet sch-val adta vissza németül, mert az álef és a nun után sin áll a nevében, amit s-nek ejtenek. Györffy Miklós fordítása nem jelzi, miként jutott ehhez az alakhoz, amely a kicsit is tájékozatlan olvasót arra indíthatja, hogy az s-t z-nek ejtse, ahogy egy német név esetében tenné. Úgy tűnik, Borbély Szilárd is így olvasta a nevet, mert a *Kafka fiában* Franz Kafka héber nevét Anselmre^d módosítja, de ott már nem Franzot, hanem az elképzelt ikertestvérét hívják így. Az Anselm végképp nem héber név, hanem germán. Talán nem egészen véletlen ez a kavarodás, és nem csupán Györffy Miklós kétséges megoldására vezethető vissza. Borbély Szilárd műveiben elcsitíthatatlan örvények kavarnak a „zsidó” körül. A „zsidó”-ról könnyen kiderülhet, hogy „nem zsidó”, a „nem zsidó”-ról pedig, hogy „zsidó”. A különbség egyfelől parányi, mindössze egyetlen betű, másfelől fatálisan óriási. A kötetben szereplő városnév, Berlin, és Wannsee, illetve a wannsei konferencia említése teremti meg azt az utalásmezőt, amelyben a parányi különbség döntő jelentőségűvé válik. A jelentésképzés hátterében a holokausz árnyéka húzódik meg.

A „zsidó” körül zajló örvényléshez, bármilyen veszélyes, még vissza fogunk térni, és nem csupán itt. Most azonban foglalkozunk a név megváltoztatásával és az aláírás elmaradásával. Az aláírás austini értelemben bonyolult performatív nyelvi aktus. Austin, mint tudjuk, szerette volna száműzni a nyelvi megnyilvánulások közül az élősködő performatívumokat, mint amilyen többek

^a Ez a név szerepel Kafka sírján is a prágai Új zsidó temetőben.

^b Franz KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1992. 156.

^c KAFKA, *Naplók, levelek*, 43.

^d BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2021, 40. Ne feledjük, a Kafka fia posztumusz jelent meg, befejezetlenül, szerzői korrektúra nélkül. Nem tudhatjuk, ha erre sor kerülhet, Borbély Szilárd meghagyta volna-e a hibás változatot.

közt a versírás, a színpadi fellépés, vagy egy monológ elmondása. Derrida volt az, aki az *Aláírás esemény kontextus* című kései írásában megmutatta, hogy nem létezik teljesen komoly, egyedi, egyszeri és megismételhetetlen performatívum, továbbá olyan sem, amely tökéletesen fedi az adott szituációt, amelyben megtörténik, és ez nyitja meg a teret az ismétlés, az idézés vagy az élősködő, kisajátító nyelvi aktusok előtt.^a Az aláírás elmaradása és a név megváltoztatása, „zsidótlanítása” azt fejezné ki, hogy a versek értelmezése nem függ attól a Kafka és Felice Bauer nevével kijelölt előzetes kontextustól, maguk teremtik meg a beszélő (író) ént, mégpedig éppen egy másik éntől való idézés, és a másik nevében előidézett elkülönбöződés, a Kafkához tartozó szövegen végzett munka által. Ez az idézés és a különbség bevezetésének mozgása létrehozza egy esemény újdonságát, és az olvasás ennek szegődik nyomába, ha elérni és lefedni nem is lesz képes.

Amikor az esemény újdonságának nyomába eredünk, az első, amit mégis le kell szögeznünk, hogy Borbély Szilárd Kafkát idéz, nem valaki mást, vagyis felidézi azokat az egzisztenciális imperatívuszokat, amelyek Kafkát írni kényszerítették, és ezeket az imperatívuszokat mélyen a sajátjaként éli át, a sajátjának ismeri el. Borbély Szilárd Kafka leveleiből alighanem egyenesen felszólítást hallott ki az elsajátításra. Derrida a *Hamlet* értelmezésében különösen nagy jelentőséget tulajdonított az első felvonás ötödik színének, amelyben az apja szelleme utasítást ad Hamletnek, hogy bosszulja meg rút, erőszakos halálát. A királyfi minden későbbi mondata és cselekedete erre az utasításra ad választ és megvalósítja az esküjében foglalt („És csak parancsod éljen egyedül / Agyam könyvében”) ígéretet. Vagyis a levelek idézése az elsajátítás ambivalenciájában valósul meg. A szövegek leválasztódnak Kafkáról, és eközben a Borbély Szilárd nevéhez kapcsolt írás kafkaivá kezd válni.

Ebben az értelemben a könyv nem egyetlen utazás jegyzeteit tartalmazza. Tudjuk, hogy Kafka többször is elutazott Berlinbe. Először 1910 december 3-án érkezett a városba. A Drezda felől érkező vonat az Askanischer Platzon található Anhalter Bahnhofra futott be. Ez a ma már nem létező pályaudvar volt Kafka megérkezéseinek helyszíne. Egy gigantikus nagyságú pályaudvart kell elképzelnünk. A főcsarnok 180 méter hosszú, 35 méter magas és 60 méter széles volt. 1880-ban egy kisebb pályaudvar helyére építették, Európában akkoriban ez volt a legnagyobb ilyen épület. Kafka ekkor is, mint minden későbbi alkalommal, az Askanischer Hof nevű szállodában szállt meg. 1914 húsvétján, amikor hosszas töprengés után rászánta magát, hogy Berlinbe menjen, itt került sor az eljegyzésre közte és Felice Bauer között. A szálloda nincs messze a Potsdamer Platztól. A

^a Vö. Jacques DERRIDA, „Aláírás esemény kontextus”, ford. Kicsák Lóránt, in: *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, Líceum Kiadó, Eger, 2015, 63–66.

Bauer család Prenzlauer Bergen az Immanuelkirchstra  ben lakott. A környék gazdagnak mondható. Itt lakni a felemelkedés kifejezése volt. Kafka 1913 tavaszán járt náluk először. Szívesen sétált Charlottenburgban a Mommenstra  e villasora mentén, majd tovább a Kurf  rstendamm irányába. Kafka 1923-ban f  l   vet   lt Berlinben. Steglitzben a Miquelstra   n bérelt egy bútorozott szobát. Ekkor ny  lt m  dj   rá, hogy mélyebben és szerte  gaz  bban megismerte a várost. Jól érezte magát a környéken. Sok volt a park és a kert, és ami számára nem lehetett mellékes, csekély volt a zajos autóforgalom.

A Felice-szerelem és annak az időnek néhány más levelének   tirat  n kívül található  k a könyvben olyan feljegyzések is, amelyek egy másik utazó tapasztalatairól szólnak, aki a 20. század legvégén érkezik a városba, és módszeresen felkeresi azokat a helyeket, ahol Kafka is megfordult vagy megfordulhatott. Megismétli és a maga életébe emeli   t Kafka berlini utazásait. Többnyire már csak nyomokat talál. Az *Invaliden Strasse* című vers negyedik része az Anhalter Bahnhof egykori helyét térképezi fel:

*A Hamburger Bahnhof hasonl  t az Anhalter Bahnhofra.
Hiába kutattam utána egy délután, miután befejeztem
a munkám a Városi Könyvtárban, és sétálni indultam
a csatorna partján. Emlékezetből követve a térkép
  tmutat  s  t d  l felé tartottam. Tudtam, hogy majd balra
kell kanyarodnom. Csak egy zöld f  vel benőtt teret
találtam, és egy boltíves bejáratot. Később fényképen
láttam magát az egykori épületet. Ez után inkább
a Tiergarten felé sétáltam tovább. Szerettem volna elkerülni
az   p  tk  z  seket. A Potsdamer Platz fel  l munkagépek
zaját hozta a sz  l. Igyekeztem beljebb kerülni a parkba,
hogy ne halljam. A kormányzati negyed huszonegyedik századi
  p  letei készülődtek. Toronydaruk erdejének lassú mozgását
láttam még sokáig a f  k koronája fölött a szürkületben.^a*

A fentebb Derrida segítségével jellemzett szöveg- és szem  lyis  gmozg  s Kafka tapasztalataiban is végbement, amikor 1910-ben a Deutsches Theaterben megnézte a *Hamletet* Max Reinhardt rendezésében. A főszerepet Albert Bassermann alakította. Az előadásról ezt írta Prágába Max Brodnak: „Max, láttam egy Hamlet-előadást, vagy inkább hallottam Bassermannt. Negyed  r  kig, Isten a tanúm rá, egy másik ember arcát viseltem, és időről időre el kellett fordítani a tekintetem a színpadról, egy üres páholy felé, hogy rendet teremts  k

^a BORBÉLY, *Berlin & Hamlet*, 50.

magamban.”^a A Berlin & Hamlet verseiben megalkotott személyiség hasonlóan ambivalens folyamatokat él át az írás által. Átváltozik, elsajátít, visszaváltozik. Követ és ismétél, miközben az írás által színre is viszi a követést és az ismétlést. A kötetben Hamlet figurájához elsősorban az ambivalenciának és a színrevitelnek ezek a folyamatai kapcsolódnak, valamint a színház a színházban rá jellemző szituációja:

*A beszéd színpadán mindannyian
mint botcsinálta, rossz színészek
utánozzuk a régi hősoket.*

*Könyvekből olvassák nekünk,
hogy mit kell mondanunk,
ha belépünk. Ha nem jut más*

*eszünkbe, mint fölvenni a jelmezt,
amely akárkié. Céltalan
minden szó, amely nem vág*

el fonalat.

[Töredék II.]^b

*Együttműködésünk hosszabb időre szól. Bennem
a játék kényszeres viselkedés. Nem tudok alakoskodni.
Olyanokra van szükségem, akik tudják, hogy*

*mindez miként válik valóra.
(...)*

*Mások készítik feljegyzéseiket,
míg én monológot mondok a színpalak mögött, hol*

*senki sem hallja, amit beszélek, De most sem lehetek
teljesen szabad. Mintha egy színész játszana helyettem,
úgy forgatom a szavakat magamban, akár a tört szeretném.*

[Töredék III.]^c

^a Idézi: FÖLDÉNYI F. László, A kallódó fiú, Filmvilág 40, 5. sz. (1997): 7–9, 8.

^b BORBÉLY, Berlin & Hamlet, 19.

^c Uo. 28.

Ha az *Ami helyetről* azt mondtuk, hogy a kötet sétáló hősében Baudelaire flâneurjének rokonára ismerhetünk, ez talán még inkább elmondható a *Berlin & Hamlet* világáról. A kötet az olvasót is kószálásra hívja, nem csupán a térben, hanem a történeti időben is, hogy ekképp mérje fel a szubjektum létrejöttének feltételeit. A másik szerző, akinek a szövegei ebben a folyamatban részt vesznek, Walter Benjamin. *Berlini gyermekkor a századforduló táján* című visszaemlékezése *Berlini krónika* című korábbi munkájából fejlődött ki. A memoár megírását 1932 augusztusában kezdte el, az előszót pedig 1938-ban keltezte. A két dátum között eltelt évek alatt négy változat keletkezett. A mű publikálására, nem függetlenül a Németországban beállt politikai változásoktól, nem kerülhetett sor, bár részletei olvashatók voltak a Frankfurter Zeitungban Detlef Holz álnév alatt 1933-ban, majd a Thomas Mann által szerkesztett *Maß und Wert* című folyóiratban. Benjamin 1940 szeptember 26-án öngyilkos lett Spanyolországban. Az első kiadásra Adorno támogatásával 1950-ben került sor. Az 1972-es kiadás olyan anyagok közlésével bővült, amelyeket Benjamin eredetileg is a szöveg részének tekintett. 1982-ben aztán Párizsban előkerült egy olyan változat, amelyet Benjamin végsőnek tekintett. Ez került be az Összegyűjtött írások (Gesammelte Schriften) 1989-es kiadásába. Borbély Szilárd még nem használhatta Márton László e kiadás alapján készült fordítását, amely 2005-ben jelent meg az Atlantisz Kiadónál. Benjamin írásainak *Kommentár és prófécia* címmel 1969-ben megjelent magyar nyelvű válogatása volt a segítségére, amely Berczik Árpád fordításában szemelvényeket tartalmaz Benjamin memoárjából.

A benjamini mű alapszituációját máig legpontosabban talán Anna Stüssi foglalta össze 1979-ben írott *Erinnerung an die Zukunft* (Emlékezés a jövőre) című munkájában. A könyv első fejezete Benjamin Tiergartenről szóló memoártöredékét elemzi: „A város, az ember kulturális produktuma, annak, aki eltéved benne, olyan zavarba ejtő lehet, mint egy darabka ismeretlen természet, amely száműzte őt magából. Akinek a város természetként jelenik meg, annak ezáltal sem közelebbi, sem ismerősebb nem lesz, ellenkezőleg, a város természetellenes (unnatürlich) és idegen lesz számára. Egy embertől független, rejtélyekkel teli életre tesz szert általa, amelyet meg kell fejtenie. A nagyvárosi emberben ebben a helyzetben olyan képességek ébrednek fel, amelyekről a hétköznapiakban mit sem tudott: megtanul jeleket olvasni, nagy bajában minden iránymutatássá válik, hogy megjelje az elvesztett utat. Hasonlóan a mesebeli gyerekekhez, akik eltévednek a rengetegben, és meglik megmenekülésük nyomait, a városlakóknak az aszfalton és a falak között megvalósítja az eltévedés művészetét: a figyelmet a jelekre és a titkos üzenetekre. A város ismeretlenné vált, de ettől nem válik az elveszettség színpadává, átadja magát annak, aki ért hozzá, hogy felismerje a jelentésösszefüggéseket; a tájékozódás sokat ígérő terepe lesz.”^a A kószáló, aki ebben a városban nőtt fel, és most mégis ismeretlenné válik számára

^a Anna STÜSSI, *Erinnerung an die Zukunft*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1977. 12.

gyermekkorának színhelye, nem otthona többé, allegóriaként tekint minden részletre, helyre. Az eltévedést nem a helyes út, a tájékozódóképesség elvesztéseként kell itt értenünk, az eltévedés szándékolt állapot, módszer. Aki így eltéved, annak a célja nem egy pont, hanem maga az út. Stüssi felismeri, hogy ez a magatartás különbözik a 19. századi kószálóétól. A 20. századi flâneur ismét, visszanyeri gyermeki viszonyulását, amikor még labirintus volt számára a külvilág^a. E pontról érdemes egy pillanatra visszatekintenünk Rácz Péter kritikájára, hogy lássuk, éppen a benjamini mű alaptermészetét nem vette figyelembe, így aligha tévedhetett volna nagyobbat Borbély Szilárd olvasásakor. Az ő műve ugyanis az ismétlés ismétlése. Lényegében ugyanazt az utat járja be, mint Benjamin, mondatai az ő mondataira utalnak, de nem veszi át őket szóról szóra, ahogy Kafka leveleinek szövegével tette. Az ismétlés ismétlése, mint látni fogjuk, hívásként eleve bele volt foglalva az eltévedés benjamini művészetébe. A Tiergartenről szóló rész kulcsszava a labirintus, amit Borbély Szilárd is átvesz:

*Az utcanevek, mint száraz ágak
a parkban, amely ma a labirintus,
utam a Bendler-hídon át vezet,^b*

A labirintus magától értetődően idézi fel Ariadné mítoszát. Borbély Szilárd beszélője az eltűnő Ariadné nyomában halad, akit nem érhet el. Ariadné Benjaminsnál is egy rejtőzködő, láthatatlan lény neve. Anna Stüssi ennél pontosabban fogalmaz: Ariadné „egy ismeretlen tulajdonnévnek helyét tölti ki”.^c Ez az üres hely kettős horizontot nyit meg: „a szépség, ami a gyermek számára elérhetetlenül a jövő horizontján lebegett, a felnőtt számára soha el nem érthető a lezárt múltban reked.”^d A múlt és a jelen kettős horizontja az ismétlés ismétlésében más tartalmakat nyer. Nem az elérhetetlen és a soha el nem ért szépség keresése teszi labirintusszerűvé a város utcáit, tereit, hanem az idő természete. Benjamin angyalát, emlékszünet, az idő vihara folyton a jövő felé sodorja, a vihar szele tehát a múlt felől fúj. Ugyanez történik a *Tiergarten I.* című versben a Hesperidák almáival megrakott hajókkal. „Az Európa múltja felől kerekedő szellő / lassan hajtja a Hesperidák almáival / megrakott hajókat fölfelé”. A Hesperidák kertje bizonyos hagyományok szerint Árkádiában volt. A kert egyik fáján az örök ifjúság és a halhatatlanság aranyalmái termettek. Hogyan kerül egymás mellé Árkádia, az örök ifjúság, a halhatatlanság és Berlin? És mit jelent az egymás mellett állásuk?

^a Uo. 13.

^b BORBÉLY, *Berlin & Hamlet*, 41.

^c Anna STÜSSI, *i.m.*, 15.

^d Uo. 23.

Benjamin Hitler hatalomra jutása után elmenekült Berlinből. A *Berlini gyerekkor 1900 táján* nagyrészt emigrációban készült. Ugyanebben az időben dolgozott *A történelem fogalmáról* című történetfilozófiai tézisein. A mű harmadik tézise így hangzik: „A krónikás, aki az eseményeket elmeséli anélkül, hogy nagy és kis események közt különbséget tenne, az igazságnak tartozik számadással, hogy semmi, ami valamikor megtörtént, ne vesszen el a történelem számára. A múltjával persze csak a megváltott emberiség rendelkezhet a maga teljességében. Ez azt jelenti, hogy csak a megváltott emberiség számára válik a múlt minden egyes pillanata idézhetővé. Minden megélt pillanat citation à l'ordre du jour lesz – amely nap a végítélet napja.”^a Ha ez így van, ez nem csupán azt jelenti, hogy a múlt túlnyomó része a krónikás kezén is elveszik, hanem azt is, hogy a múlt csak egy mindenkor eljövő, mert végső pillanat felől válik teljes egészében idézhetővé, akkor kerülhet a maga teljességében az idézés napirendjére, úgy, hogy a felvillanó pillanatok fényes pontja nem huny ki. Miközben Benjamin az emigráció napjait élte, és Berlinben minden utcasarok Hitler ittasult hatalmát hirdette, Benjamin megpróbálta olyan tekintettel nézni a várost, amely számára elérhetően a lehető legközelebb áll a megváltott emberiség tekintetéhez, saját gyermeki tekintetével. Azt viszont még nem tudhatta 1938-ban, amikor a kéziratot lezárta, mi következik ezután.

Borbély Szilárd tekintetében már benne van a később történt események ismerete. Az egész könyv fölött ott lebeg a holokausz árnyéka. Benjamin 1942-ben öngyilkos lett. Felice Bauer családja 1930-ban Svájcba emigrált, majd 1936-ban az Egyesült Államokban telepedett le. Kafka 1924-ben tüdőbajban meghalt. Max Brodot műveinek elégetésére kérte. Brod nem teljesítette barátja kérését. 1925 és 1935 között számos művét kiadta, a kiadatlan kéziratokat pedig egy bőröndben kimenekítette Palesztinába. Az utolsó vonattal hagyta el Prágát, amely 1939 márciusában a német csapatok bevonulása előtt még kifutott a központi pályaudvarról. Amikor Borbély Szilárd a versekben bejárja Benjamin nyomait, nem idézheti fel saját gyerekkori tekintetét, mert az ő gyerekkori tekintete nem Berlinhez tartozott. Következésképp ezen a módon a jövőre sem vethet pillantást. Az ő pillantásának perspektívája ebben az esetben is, mint későbbi műveiben sokszor, leginkább a *Bukolikatájban* posztumusz kötetében, Árkádia. Jól tudjuk, Kazinczy azt javasolta, hogy ezt a mondatot vessék Csokonai sírjára: „Et in Arcadia ego”. Borbély Szilárd irodalomtörténész pályája kezdetétől sokat foglalkozott mindkét szerzővel, különösen Csokonaival, és az úgynevezett Árkádia-pörrel, illetve ennek tükrében Csokonai karakterével.^b A sírfelirat Kazinczy értelmezésében azt jelentette volna, hogy a költő valamikor Árkádiában

^a Walter BENJAMIN, „Über den Begriff der Geschichte”, in *Gesammelte Schriften I. 2.*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 694.

^b Id. BORBÉLY Szilárd, „Nyugszol a nyárfáknak lengő hívesében”. *Tanulmányok Csokonairól*, Csokonai Könyvkiadó, Debrecen, 2023, 90–116.

élt, „Árkádiában éltem én is”, míg Fazekas Mihály a helyes jelentésre mutatott rá, amely szerint a mondat a halálnak kölcsönöz hangot, és ő, tehát a halál mondja azt, hogy még Árkádiában is ott van. Bódi Katalin kiváló tanulmányban tekintette át Árkádia képzőművészeti ábrázolásait. Felidézett egy 1803-ban megjelent anatómiai albumot, helyesebben a belső címlap mellé helyezett metszetet, „amelyen egy árkádkus táj idilljében tudós emberek, bölcs férfiak boncolnak fel egy sziklára kiterített halott testet.”^a

A test egy kőre van helyezve, ami minden boncolást ábrázoló kép esetében Krisztus testének a keresztről való levétel utáni kiterítésére referál: itt ráadásul az oldalra billentett fej és a széttárt karok a keresztpozíciót is felidézhetik. A testet a szegycsonttól az ágyéig nyitja fel a boncolást végző alak, akit társa egy könyvből, kezét intésre emelve irányít: ez a kicsinyítő tükör viszi színre a kezünkben tartott anatómiai album használati módját, illetve a tudás birtoklásának és alkalmazásának lehetőségeit. A kereszt alakban, a lágy részeket teljes mértékben láthatóvá tévő felnyitott felsőtestből a szív hiányzik, ahogyan azt a kép bal oldalán álló figurák eszmecseréje világossá teszi. Az alacsonyabb, fiatalabb figura tartja kezében a szívet, míg a magas, szakállas, méltóságos alak a halott testre, pontosabban a szív helyére mutat.^b

– olvasható Bódi Katalinnál a metszetről. Majd hozzáfűzi: „A jelenet előterében a barokk ET IN ARCADIA EGO-tematikából jól ismert, vanitas-metaforaként értelmezhető koponya és csontok hevernek, ami természetesen Árkádiának a Fazekas Mihály által is értett jelentését erősíti.”^c Az ábrázolás ilyen formán egyszerre érinti a *Halotti Pompa* egész világát, valamint Kölcsey *Vanitatum vanitas* című költeményét, amelyről Borbély Szilárd doktori disszertációja szólt. Árkádia azonban a *Berlin & Hamlet* koncepciójában az emlékezet alakzatává válik. A történelem, pontosabban a történelmi kataklizma másikja lesz, olyan távlatot biztosítva, ahonnan rá lehet tekinteni a történelemre mint az emberi botrány helyére, az eltűnő nyomokra és a felejtésre.

A tekintethez tartozó retorika („De hol van már”) ironikus módon megfelel a Villon *Nagy Testamentum*ában szereplő *Ballada a hajdani idők dámáiról* című vers szállóigévé vált refrénjének („De hol van már a tavalyi hó”). A kérdést azóta rengeteg vers megismételte, például Juhász Gyula *Ódon balladája*, hogy aztán az idők távolából rímeljen rá Marlene Dietrich *Sag mir, wo die Blumen sind* című dala, amelyben egy nő kérdezi, hol vannak a katonák. Villonnál ez a sor az idő mulandóságát, a halál végső, meghaladhatatlan valóságát fejezte ki. Marlene

^a BÓDI Katalin, „Et in arcadia ego és felboncollak”, *A Vörös Postakocsi*, 1. sz. (2015) 111–113, 111.

^b *Uo.*, 112–113.

^c *Uo.*, 113.

Dietrichnél a háború értelmetlensége, pusztítása és az emberi élet semmisége fölötti megrendülést. Az elmúlás minden esetben értékvesztést jelent. Amikor Borbély Szilárd verse a wannseei konferencián részt vevő férfiak nevét sorolja, nem olyanok nyomát keresi, akik értéket képviseltek. Épp ellenkezőleg, olyanokét, akik közönyösen, kedélyes poharazgatás közben embermilliók haláláról döntöttek. Eltűnésük ugyanakkor diadalnak sem mondható, hiszen amit elterveztek, visszavonhatatlanul megtörtént. Annál is kevésbé lehet szó diadalról, mivel a versbeli archívum utolsó neve Henriette Vogelé, aki nem tartozik a konferencia résztvevői közé. A halálos beteg író öngyilkossági szerződést kötött Heinrich von Kleisttel. 1821. november 21-én egy együtt töltött éjszakát követően Kleist a Wannsee partján előbb őt lőtte le, majd magával is végzett. A wannseei konferenciát és a pár halálát tehát csak a helyszín kapcsolja össze. A vers a békés berlini tó partján a történelem nyomainak eltűnését konstatálja.

*Hol van Georg Leibbrandt, Erich Neumann, Wilhelm
Kritzinger, hol Gerhard Klopfer, az ügyvéd, Otto Hoffmann,
a kereskedő, és Heinrich Müller, aki eltűnt nyomtalan?
És a többi kilenc hová lett?*

*Tizenöt férfi beszélgetett kilencszáznegyvenkettő január
huszadikán az Am Großen Wannsee egyik villájában,
a kesernyés cigarettafüst és az erős konyak ködében.
A fanyar szag nem hasonlított a vérhez.*

*És hamarosan nem várt megrendelések futnak be
az erfurti Topf und Söhne céghez. De akkor már
senki sem kérdezte, hol van az örült porosz tiszt?
És hová tűnt Henriette Vogel szeme kékje?^a*

Az időben felszámolódnak a megtörtént események nyomai. Az idő természetéből nem az emlékezet, hanem a felejtés, az eltűnés fakad. Ilyen értelemben az, amit történelemnek nevezünk, tehát ami az emlékezet műve, az idő nyomtalanító hatásának megakasztásából, megfékezéséből keletkezik, anélkül, hogy a történetíró, a krónikás ennek feltétlenül tudatában lenne. Az idézés idézése, az, amit ebben a kötetben az irodalom, a vers csinál, ebben az értelemben nem szegődik a történetírás társául. Fegyelmezett semlegességgel viseltetik az idő nyomtalanító hatása iránt. A líra létmódja itt a fegyelmezett tűnődés a nyomok fölött. Az *[Alexanderplatz]* című vers, ahogy több kritikus észrevette, József Attila *Téli éjszaka* című költeményével tart fenn intertextuális

^a BORBÉLY, *Berlin & Hamlet*, 54.

kapcsolatot. A *Téli éjszaka* verskezdő (ön)felszólítása, „Légy fegyelmezett!”, nem csupán a felmérés józanságára vonatkozik („Hol a homályból előrehajol / egy rozsdalevelű fa, / mérem a téli éjszakát.”), de arra is, hogy a felmérés által megjelenő észleleteket a vers ne csupán az érzelmekről válassza le, hanem az emberi érzékelésről is mint olyanról. „A költői »mérés« tehát hang- és fényeffektusokat (illetve ezek látszólagos ellentéteit) extrapolál a »téli éjszaka« összefüggéséből, pontosabban közvetíti ezeket, sőt: ezen közvetítettség elemeinek vagy struktúramozzanatainak mutatja őket. Mintegy mesterségesen kikülöníti őket a »téli éjszaka« látszólag természeti dimenziójából, mondhatni laboratóriumi körülmények között preparálja őket”, írja Lőrincz Csongor^a. Borbély Szilárdnál ilyesféle kikülönítés nem történik. A fegyelmezettség nem a megfigyelő megkívánt tulajdonsága, hanem a városi tájé. Szenvtelen adottságként^b kerül szóba.

*Az Alexanderplatzen az U-Bahn bejáratánál
eltaposott kartonpapír. Átépítés alatt
a tér. Itt minden fegyelmezett. A földön
papírdoboz néhány pénzérmével. Belorusz
énekes operaslágerei. Fehér pára az S-Bahn-
pálya boltívei alatt a lámpafényben.*

A versbeli Alexanderplatz „Európa megvetett arcának” tükröként jelenik meg egy új világkorszak hajnalán. A belorusz operaénekes mellett, szóba kerülnek a belvárosi építkezésekről koszos ruhában hazatérő vendégmunkások, „főként / szlávok és románok, de vannak spanyolok / meg olaszok is”, továbbá ideges vietnámi cigarettaárusok. A beszélő ezekkel az idegen és kiszolgáltatott egzisztenciákkal érez közösséget: „Napközben együtt étkezünk / az ideiglenes gyorsbűfékben.” Az Alexanderplatz szimbolikus helye az új, még ismeretlen világkorszaknak. Az 1989 november 4-én egy millió ember részvételével ezen a téren lezajlott demonstráció tette nyilvánvalóvá, hogy a második világháború utáni hidegháború időszaka lezárult. Néhány nappal később lebontották a Kelet- és Nyugat-Berlint elválasztó falat. Az Alexanderplatz, ami egykor az NDK politikai életének központja volt, az újraegyesítés után szinte a felismerhetetlenségig megváltozott. A Berliner Zeitung 2021. április 10-i számában nem ok nélkül kapta a tér jelenkori történetét összefoglaló cikk ezt a címet: *Vom Alexanderplatz zum Allesandersplatz (Az Alexanderplatztól a Mindenmáslett térig)*. A versben az átépítés folyamata a város és a téli ég viszonyának zavaros képzeiteibe torkollik, és nyugtalanítóan ismétli meg Wim

^a LŐRINCZ Csongor, „A ritmus némasága? József Attila: Téli éjszaka,” *Alföld* 68, 4. sz. (2017): 35–53, 40.

^b BAZSÁNYI, *i.m.*, 101.

Wenders 1987-ben bemutatott *Berlin fölött az ég* című filmjének nyitó képét, amelyen a lebombázott és romos állapotában meghagyott Gedächtniskirche fölött téli felhők vonulnak. Wim Wendersnél mindvégig tisztán megkülönböztethető marad az égi és a földi perspektíva, a város és az ég viszonya, főhősei pedig érvényesen lehetnek olyan jóakarató angyalok, akik az emberek számára láthatatlanul segítenek, és részvétellel szemlélik az emberek életét. Egyikükben, Damielben vágy ébred, hogy ne pusztán megfigyelője legyen az emberek világának, hanem részese. Borbély Szilárdnál a viszony összezavarodik: „A város maga, mint a téli ég, / lebeg az úrben”, „A város felett száll el a téli ég”. A fegyelmezett viszonyok labirintusszerűvé válnak, a vers egyetlen megszólítottja pedig újra csak Ariadné lehet:

*A felszínen új
mítosz épül. Az építkezés miatt a kivezető
utakat rendszeresen átrendezik. Valóságos
labirintus ez. Mondom neked, Ariadné,*

*kedves, már nincs messze a kijárat. Ujjait
bedugja a téli éj a térről, hol a tejszerű,
lámpafénytől opálos ködben készülődnek
az árusok a Karácsonyra. Mint lucskos szalma,
hull a lámpafény az utcakőre.*

Bevezetésképp azt mondtam, Borbély Szilárd költészete a *Berlin & Hamlet* által kiteljesíti eddigi allegorikus impulzusait, olyan nevek, jeltörédek mintázatát alkotja meg, amelyek minden transzcendens odaértést nélkülöző vagy lebontó írásszerűségükben jelentésségüket, mint egy sosem betöltődő emléket, folyamatosan elhalasztják. A kötet allegorikus működésének megértésében Walter Benjamin lehet segítségünkre. „Miközben a szimbólumban a pusztulás megdicsőülésével a természet transzfigurált arca a megváltás fényében egy pillanatra megmutatkozik”, írja, „addig az allegóriában a történelem facies hippocraticája megmerevedett őstájként tárul a szemlélő szeme elé. A történelem mindazzal, ami időtlent, szenvedést és elhibázottat magában visel, ott van egy arcon — nem, egy halotti fejen. És amennyire hiányzik belőle a kifejezés minden »szimbolikus« szabadsága, az alak klasszikus harmóniája és minden emberi — az ember természetről levált alakját a rejtély kérdéseként mondja ki, és nemcsak az emberi lét természetét, hanem az egyes ember biografikus történetiségét is. Ez az allegorikus szemlélet lényege (...). Ennyi jelentés, ennyi halál felé fordulás, mert legmélyebben a halál ássa meg a phüszisz és a jelentés közötti (...) demarkációs vonalat. De amennyiben a természet kezdettől fogva a halál felé tart, annyiban kezdettől fogva allegorikus. A jelentés és a halál annyira időbeli a történelmi

kibontakozásban, mint amennyire a teremtmény bűnösségében csíráként szorosan egymásba kapcsolódnak.”^a A történelem az allegóriában írásként lép fel. A történelem szót ezúttal a legszélesebben kell értenünk úgy, hogy az allegorikus folyamatban részt vevő egyes ember történetiségét is magába foglalja. Ez a folyamat ugyanakkor a halállal van eljegyezve, amennyiben a halált nem az eltűnés, a nemlét szinonimájaként használjuk, sokkal inkább az idő elmúlásának érzékelhető formájaként, a teljességgel nem jelen lévő megmutatkozásaként.

Borbély Szilárd kötetének néhány verse hasonlóképpen írja le az allegorikus emlékezet működését: „A messziről / érkezett hír visszhangja lesz saját / késlekedő érkezésének. Előhang, / amelyet szenvedés követ.” (*Epilógus I.*); „Minden / valami másban foglal helyet, / amely birtokolja őt. Az egyik szó / a másikat. A szót magát pedig // egy fogalom.” (*Töredék I.*); „Beszélgetésünk / most emlékezés volt inkább, visszavonása mindannak / ami korábban történt.” (*Krumme Lake*); „Olvastam könyveket, halott betűk / sírkertjeit.” (*Töredék X.*). E töredékes, érkezését késleltető vagy véglegesen elhalasztó allegória ugyanakkor arra hívja olvasóját, hogy töredékességét újabb töredékekkel, nevekkel egészítse ki, azaz történetet írjon, annak tudatában, hogy minden kiegészítés szinguláris esemény lesz. A most előttünk fekvő könyvben végül minden elmondható történetet és leírható nevet egyetlen név tartalmaz, a „városistené”, Berliné. Mintha nem vezetnének ki utak ebből a városból, ebből a névből, miközben az odavezető gyötrelmes út is szüntelenül halasztást szenved, elnapolódik. A megérkezés és a kiút együttes lehetetlenségének emlékei és töredékei Kafka Felice Bauernek írott sorai, melyeket a *Levelek* címmel jelölt darabok felhasználnak. A kérdés csupán az, hogy magából az allegóriából van-e kiút. Visszavezethető-e az idézet saját forrásához, egymásra írható-e Kafka allegorizálódott neve a levelek szerzőjének nevével, visszahelyezhető-e ez az allegória Felice Bauer és a Kafka név egykori viselőjének szerencsétlen történetébe? Ha így tennénk, Borbély Szilárd könyvét a történet adalékaként, kommentárjaként olvasnánk, azon az áron, hogy kitörlünk belőle minden egyéb odaírt vagy odairható nevet. A Kafka név Berlin nevében elszakad az őt hordozó korábbi történetektől, csupán a hozzá tartozó szövegeket viszi tovább töredékek és idézetek formájában. Kafka neve összekapcsolódik más nevekkel, amelyekben az allegóriának ugyanaz a szerkezete ismétlődik. Ilyen név Hamleté és Benjaminé. A jelentésének betöltését szüntelenül elhalasztó allegória mindig mintázatot alkot. Sosem áll önmagában, szüntelenül kész arra, hogy a világot idézetek bonyolult rendjére cserélje föl. A jeleknek e mintázatában az én szöveggé válva szenvedés nélkül tűnhet el, ugyanakkor az őt magában foglaló szöveg olvasójaként korlátlanul bővítheti a mintázatot, idézhet, miközben felidézhetővé teszi önmagát:

^a Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, 182–183.

*Mint előadás után az est, nehéz lesz akkor
szétválogatni azt, ami történt és nem; de tudd,
csupán a játék volt, amely elmosta azt,
ki voltam én 's mi volt létem. Mert*

*engem, kit megszállt mások beszéde,
's hangsúlyokban voltam jelen, majd
újra felidéz a színpad, mely ekkora már
üres, 's mégis jelentésekkel tele. Mint játék*

*után az arc, fényesen mosolygó, ám hideg,
akár a szív jege. „Míg él ember szeme
's lélegzete, mindaddig él arcom,
's élsz benne te” - mondom; noha nem*

*én és nem te, csupán egy szöveg
emlékezete. 'S mit átélt ez a mondat,
csak te tudod és én. 'S ők olvassák még,
mikor nem lesz se játékos, se játék.*

[Allegória IV.]^a

Borbély Szilárd verseskötetében az allegorikus nyelvi mozgások mégis a személyesség impetuszával telnek meg, az ént ironikusan megkettőzve egy személyes léthelyzet hajlásszöge alatt, egy konkrét, csapdaszerű berlini tartózkodás képeinek, útjainak közvetítésével válnak láthatóvá. Az én ironikus törésének tapasztalata azonban szintén Hamlet nevéhez kapcsolódik, a kettősség az excentrikus (ön)értelmezés, az én önmaga utáni nyomozásának, spionkodásának (ez is Berlin nevéhez, történetéhez tartozik) kívülségében nyilvánul meg. Így válik az allegória teatralitása veszélyes, az ént eltörlő, ugyanakkor excentritásában újraalkotó játékká, az értelmezés pedig (ön)gyanúsítássá:

*Mert a herceg az iróniára vágyott,
ezért a gyilkosságot kapta cserébe.
A szavak között rejtély után kutatva*

*utazása során olyasmire lelt, amit nem értett.
Apjának, aki Wittenbergába küldte,
levelekben kellett beszámolnia tapasztalatairól.*

^a BORBÉLY, *Berlin & Hamlet*, 51.

Kísérői közt volt valaki, aki jelentéseket készített róla. És mivel tudta ezt, időnként megpróbálta ezeknek a beszámolóknak a stílusát utánozni.

(...)

Ez után úgy kezdte figyelni magát,

ahogy kísérője láthatja. Meg kellett előznie azok szándékát, akik ki nem mondott gondolataiért akarják büntetni. Tudta,

csak akkor kerekedhet fölébük, ha kitalálja, amit ellenségei még nem gondolnak, de hamarosan kiolvasnak ideges és kapkodó gesztusaiból.

([Töredék VII.])^a

Stieglitz kalapos nője levelet ír egy prágai fiatalembernek, amelyben burkoltan azzal gyanúsítja magát, hogy türelmetlensége miatt, amivel Berlinbe hívta, ő tehet a fiatalember indokolatlan félelmeiről és vágyáról, hogy eltűnjék a világból, ami még szorosabban apja szelleméhez köti.

^a *Uo.*, 55.

SZÁZ PÁL: BORBÉLY SZILÁRD: NAGYHETI SZEKVENCIÁK (HALOTTI POMPA)

KONTEXTUSOK

A modern ember egyedül hal meg. Magányát intézményes keretek vigyázzák, a hospice, a kórház, a szanatórium. Elidegenedtségében néha még az ittmaradók búcsúzástól is megfosztják – lásd: halál a korona idején. A távozó földi maradványaival már csak a katafalkon, az utolsó pillantásoknak kiállítva találkozunk. Egyik interjújában éppen Borbély Szilárd hívta fel a figyelmet arra az általános tapasztalatra, hogy a modernitással, s konkrétan a községi halottas házak és ravatalozók megépítésével a hetvenes évek környékén, az ember elidegenítette magától a halált. Annak tapasztalatát, hogy halott van a háznál, vagy hogy a halál hajlékot vett az otthonunkban. Azét, hogy a halál része az életünknek.

Jelenünkből szemlélve így szinte áthidalhatatlan távolságba kerülnek azok a kultúrák, amelyek felkészülten igyekeztek megválaszolni a halállal kapcsolatos kérdéseket. Akár csak keresztény Európánk későközépkori halálkultúrája is, amely a szüzet táncba hívó kaszással emblémája, a *macabre* kultusza mellett az *ars moriendi*, a halál, pontosabban a jó halál művészetét is kidolgozta, és amely a barokk korban újra virágkorát élte.^a Ebben a környezetben kell keresnünk az ún. négy végső dologról – a halálról, az utolsó ítéletről, a paradicsomról és a poklóról – szóló eszkhatólogiai tanítás eredetét, amely hamar a prédikációk és a lelkeségi irodalom kedvelt tárgyává válik, olyan teológusok elmélkednek felőle mint Kempis, Aquinói, vagy Morus Tamás, s a barokkban, amikor a téma újra közkedvelté válik, például Angelus Silesiusnál – éppen ettől a német misztikus költőtől idéz saját fordításában Borbély Szilárd a *Halotti Pompa* három „könyvét” elválasztandó.^b

A *Nagyheti Szekvenciák*, az *Ámor és Psziché Szekvenciák* és a *Haszid Szekvenciák* címeket viselő három részből az elsővel foglalkozunk a továbbiakban,

^a Lásd René CHASTEL, *A barokk és a halál*, in: uő, *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*, ford. Görög Livia, Budapest, Gondolat, 1984, 95–114.

^b A négy végső dologról szóló tanítás, az apokaliptikus és az eszkhatólogikus szöveghagyományát jól áttekinti a következő tanulmány: SZILÁGYI Mariann, *Az apokalipszis megjelenése és katolikus hagyományai régi irodalmunkban*, Árkádia 2012/5, [1] – amely a neten is [elérhető](#). (Letöltve: 2025.8.22.)

ennek részét alkotja a négy, *Végső Dolgok* címet viselő versre fókuszálva. Magyarázatra szorul azonban a kötet alcímébe is beemelt szekvencia fogalma. Értelmezhető egyrészt műfaji megjelölésként is, amely a középkori szakrális költészet egyik legkorábbi időktől kedvelt vers – s egyben ének- – formáját jelenti. Erre már a kísérést, követést jelentő latin *sequentia* szó is utal: a hagyományozódás és használat során csiszolódó szövegek kolostori kórusdalok voltak, a laza versformának fontos jegye volt az ismétlődések és variációk használata, a félkórusok és szólók alkalmazása. A szekvencia egyik kiváló példája az *Ómagyar Mária siralom* című planctus, amely maga is a *Nagyheti Szekvenciák* egyik előszövegének tekinthető.^a A szó általánosabb jelentése azonban utalhat sorozatra, sorozatosságra is, vagy a sorozat egy részletére (a biokémiában például, ld. DNS szekvenálás).

A *Nagyheti Szekvenciák* a keresztény kultúrkörből merít, a passiót, Jézus szenvedését idézi meg. A késő középkor világát azonban a barokk (amely kissé sarkosan a középkor reneszánszának is tartható) költészet nyelvén szól. A *memento mori*, a *vanitas* eszményét látszólag mintha folytatná a kötet, a régi magyar irodalom közhelyeit s nyelviségét használja fel, nemcsak az archaizálás, de a költői ügyetlenség tekintetében is – egy interjúban Borbély ezeket egyenesen klapanciáknak nevezi. A kötet dedikációja és témája miatt a halotti dedikációs verseskötetek hagyományát is megidézni (a nyitóvers és a kompozíció is erre játszik rá),^b de gyakran találkozunk az *Régi Magyar Költők Tára VII.* kötetéből ismerős motívumokkal is. Mellesleg az RMKT VII. kötetéből származó idézettel indul az egész *Halotti Pompa*, sokatmondóan éppen egy allegorikus haláltánc énekkel, amelyben a kaszás elragadja az életet jelképező virágokat.) Az archaizálás és a hagyományelemek mellett azonban gyakran hétköznapi világunk tapasztalata is – gyakran ironikus vagy szatirikus módon – bekerül a versekbe: „A bűn olyan, mint bármi más a tévén” – írja egy helyütt.^c

^a Többször találkozunk ugyanis azzal, hogy a passió eseményeinek keretében Mária (is) szenved, ezzel mintegy beteljesítve az Ómagyar Mária-siralom zárlata: „Avagy halál kínjával, / anyát édes fiával / vele együtt öljétek!” (Vizkelety/Mészöly értelmezése). A XI. versben ugyanis ezt olvassuk: „Fiamért szenvedek én / kínos halált, őtet mentvén / élet bennem most megholt” (BORBÉLY Szilárd: *Halotti Pompa. Szekvenciák*. Kalligram, Pozsony, 2006, 48.)

^b Fazakas Gergely Tamás egy fontos megjegyzése szerint „a Halotti Pompa a halotti pompák (nem műfajának, de) szerkesztett kötetének hermeneutikai kódjaként működik”. FAZAKAS Gergely Tamás, „Elbeszélhetetlenségében elbeszélhető beszélgetés. Olvasási javaslatok Borbély Szilárd Halotti Pompa című kötetének és a régiség irodalmának metszéspontján”, *Debreceni Disputa* 2, 11–12. sz. (2004): 102–107, 104.

^c BORBÉLY, *Halotti Pompa...*, 45.

FELADAT

Vizsgáljuk meg a XV. verset a szöveghagyomány, a toposzok, a műfaji jegyek szempontjából. Olvassuk a régi magyar irodalom világának kontextusában! Vessük össze Rimay János: *Hitető Szerencse, nem kell ajánlásod...* kezdetű költeményével! (A szövegét ld. a Függelékben!) Nézzünk utána a vers zárlatában megjelenő „egylényegű” szó teológiai fogalmának!

XV.

*Forgó golyón áll a Szerencse,
Ki Fortunának Mássa,
Gyorsan pörög, mindkét szeme
Bekötve, hogy ne lássa*

*A Megváltónak szenvedését,
Az Olajfák hegyére
Amikor el érte ment
A gonoszok Vezére;*

*Majd a Törvényháznak udvarán
Amikor hajnal hasadt
A latrok arcul ütötték
Hogy a szája felhasadt,*

*Mikor megszólalt a kakas,
Vértől mocskos volt szája,
Péter nevetve elszaladt,
Kezdődött kálváriája,*

*Mert érte mentek éjszaka,
S vasrudakkal veséit,
És körmeit csípőfogókkal
Tépkedték le heréit,*

*A fogait kiverték éjjel
a templom padlójára,
látta a Szenvedőt szemével,
s nem gondolt Fortunára.*

*És így tovább: a zárt kocsikban,
Az utcákon, a téren,
A pincékben, a táborokban,
A sok kereszt tövében,*

*Mindenütt, hol Krisztus arca
Volt a bádogra festve,
Mert mindennel egylényegű,
Csak millió a Teste.*

Láthatjuk, a XV. vers úgy kezdődik, mint a forgandó Szerencséről írt emblémavers, amelyek a Rimay Jánosé mellett Illésházi István *Ferrendum et speranum*, vagy *Faludi Ferenc Forgandó szerencse* című költeménye is a humanista Fortuna-toposz magyar példájának tekinthető.^a Ennek értelmében egy imitáció Fortuna allegorikus alakját kellene, hogy megjelenítse, attribútumait tulajdonságaival kellene, hogy magyarázza: a golyóbis a labilitást, a bekötött szem az érdemekre való vakságot hivatottak jelképezni. Borbély azonban egy teljesen más „téma”, a passió, azaz Jézus szenvedése iránti vakság kerül az allegorizáló

^a Rimay versét a szöveghagyományt tükrében alaposan elemzi: KNAPP Éva, „Az irodalmi hagyományozódás rétegei Rimay János Fortuna-Occasio versében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 101, (1997): 470–507.

okfejtés helyére. Tovább bonyolítja az értelmezést, hogy mintha két alakot tárgyalna a vers, a „Szerencse [...] Fortunának Mássa”. A megidézett műfaji hagyományba idegenül illeszkedő apokrifizáló passiónarratíva a vers második felében válik különösen furcsává, hiszen a szenvedés képei itt észrevétlen „átcsúsznak” egy másik referenciára: Péterre, hiszen rá vonatkozik a bizonytalanul hangzó „Kezdődött kálváriája”, ahogy azt a későbbi „látta a Szenvedőt szemével” sor bizonyítja. A hagyomány szerint Péter is mártírhalált halt, fejjel lefelé feszítették keresztre. A vers zárata a krisztusi szenvedést Péterén keresztül totalizálja és az ártatlanokra vonatkoztatja. Az „egylényegű”, a *homooosziosz* dogmája, amely a szentháromságtan alapvető tanítása, itt kiszakad az eredeti kontextusból. Összegezve, a vers azt bizonyítja, hogy a különféle szöveghagyományokból származó elemek összekapcsolása hagyománytörő, mintha a beszédszituációnak meg nem felelő, közegidegen toposzt illesztene be a szokásos helyére. A textus így több kontextust is megidéz, játékos dialógushelyzetet teremt köztük számolva a diszharmonikus, felforgató hatással. Ez a jellegzetes poétikai eljárás az egész ciklus szempontjából szimptomatikus.

A SZÖVEGHAGYOMÁNYHOZ VALÓ VISZONY

A *Nagyheti Szekvenciák* versei gyakran idézik meg a hagyományos műformákat vagy beszédpozíciókat, utalnak a zsolozsma imaóráira (a *Szabálytalan zsolozsma* című versben), a siralmomra (planctus), rózsafűzérre (rosarium), ám ez furcsamód mégsem jelenti az imitáció bevált módját, a hagyományos formák hű követését, a műfaji jegyek használatát. Hasonló a helyzet a vallásos tartalmakkal, az evangéliumig visszamenő narratívákkal, tehát a passióval, a karácsonyi születéstörténettel, az eszkhatológiai elképzelésekkel, s köztük az említett, ún. négy végső dologgal: ezek töredékeit, az ezekre való utalást meglehetősen önkényesen használja ez a költői nyelv. S bár emlékező-emlékeztető poétikáról beszélhetünk,^a a hagyomány egyes elemeit átveszi, másokat felcserél vagy lecserél, átírja, avagy – ahogy a kötet egyik első kritikusa, Márton László írta – visszájára fordít e szuverén poézis. E reverziók és szubverziók által a hagyományt nemcsak provokálja, de néha kimondottan szembe megy vele, sőt, olykor a

^a „...a Borbély teremtette dialógus sokkal inkább a formák, műfajok, rímtechnikák, prozódiai előírások és retorikai szabályrendszerek történetiségét mutatja meg, és a költészeti memória hagyomány- és kultúrateremtő funkcióját hangsúlyozza. Így teheti a hagyomány a régi és a kortárs szövegek, inkább nyelvek dialógusát, az irodalom emlékezetét – ahogy Borbély Szilárd is írja egyik esszéjében - »ténylegesen megtörténő eseménnyé.«” FAZAKAS, *Elbeszélhetetlenségében...*, 102.

felhasznált dogmáknak, vagy a notorikusan ismert vallásos narratíváknak ellentmondó „eretnek” állítás lesz.^a

A XI. számú versben például Jézus helyett Máriát feszítik meg, pontosabban a Kálváriában verik halálra s „arcul egy nagy baltával”^b A motívummal máshol is találkozunk (pl. *A megváltás szekvenciája*). A IV. halottas vers a feltámadás hagyományos vigasza helyett kijelenti, hogy „Nincs másunk, csak Halálunk.”^c A dogmák visszájára fordításában alighanem a leggyakoribb eset a tesi feltámadás tanításának tagadása, gyakran pedig ironizálása. *A Rosarium. A Végsőről* című versben – amely alcíme és témája miatt is összeolvasható a *Végső Dolgok* alciklussal – kijelenti, hogy az utolsó ítélet elmúlt, és nem történt semmi, azaz a feltámadás nem jött el. Krisztusra vonatkoztatva írja: „Az embert váltsa meg más, / mert nem lesz több Feltámadás.”^d Borbély Szilárd poétikájára általánosan jellemző, hogy noha gyakran a hagyományból merít, Gérard Genette terminusával élve, palimpszesztuális szöveget hoz létre.^e A forma és a beszédpozíció által kijelölt konvencionális helyzetbe azonban valami nem oda valót illeszt be, mást, mint amelyet az imitáción alapuló hagyományozódás konvenciója előír. Mondhatni metonimikus logikával behelyettesít. Ebből aztán furcsa, reciklált úgynevezett brikolázs (a *bricolage* szó eredetileg barkácsolást jelent) struktúrák keletkeznek. Így nevezi Genette a hipertextualitásról szóló munkájában azt a szövegköziségen alapuló poétikai eljárást, amely nemcsak a hagyománnyal való, gyakran ellentmondásokkal terhelt dialógust biztosítja, de a poéma értelmezési horizontját is kiszélesíti.^f

A hipertextualitás a maga módján bricolage. E kifejezéshez általában pejoratív konnotációkat társítunk, bár Lévi-Strauss némely elemzései értékekkel is felruházták. Nem ezekhez térek vissza. Hadd fejezzem ki egyszerűen: a »régidolgokból újat csinálás« művészete legalább annyira értékes, hogy bonyolultabb és ingyencebb tárgyakat hoz létre azoknál, amelyeket »direkt csinálnak«; egy régi struktúrára helyeződik egy új funkció, amellyel az össze is kapcsolódik, és a két

^a Erre mutat rá Márton is említett kritikájában: „A Karácsony és a Nagypéntek egymásra kopírozásába a Húsvét »nem fér bele«; a versek ismételten hangsúlyozzák, hogy a véres »helyettesítő áldozat« értelmetlen volt, a megváltás elmarad, a feltámadás nem következik be. Mindez nem egyszerűen blaszfémia, ez több annál: a Halotti Pompa, ha jól értem, az Evangélium visszavételét jelenti be. Ugyanazt teszi, amit a mintájául szolgáló középkori himnuszalköltészet tett, csak éppen visszájára fordítva.” MÁRTON László, „Visszájára fordítani. Borbély Szilárd: *Halotti Pompa*”, *Jelenkor* 48, 4. sz. (2005): 392–393.

^b BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 48.

^c *Uo.*, 24.

^d *Uo.*, 52.

^e Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 557.

^f Részletesebben foglalkozom a kérdéssel: SZÁZ Pál, „Haszid vérző Kisjézuska” *Kultúráköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2020, 24–99.

egybeeső” elem közti disszonancia átviszi egyedi ízét az eredményként létrejövő” egészre.a

Ez a nyelvkezelés érzékenyen ábrázolja a bevezetőben érintett problémát: vajon mennyire érthető ma még egy költői, kulturális hagyomány? Örökébe léphet-e a nyelvünk? Mindezzel kapcsolatban érdemes magát a költőt idézni, aki egy interjúban így magyarázta a problémát:

Amikor megpróbáltam kísérletezni azzal, hogy egy bizonyos műfaji kódot használok, akkor a nyelvi anyag kezdett más összefüggéseket felölteni. Tehát adott egy műfaji kód, azt aktualizáljuk, vagyis ráhúzzuk egy szövegre. Van még egy modern, törmelékes, nagyon kusza nyelv meg egy műfaji hagyomány, és találkoznak egymással. Ekkor valami időben nagyon távoli meg valami nem olyan távoli összekapcsolásából valami furcsa módon létrejön. Valami, amiről én nem tudtam, és meglepő módon kezdenek megjelenni olyan összefüggések, amelyekre nem gondoltam. Távoli, már halottnak tűnő jelentések, szimbólumok és allegóriák energiái éledtek újra, és előhívtak valamit a nyelvből, a tudatból, amelyekről már nem véltünk tudni. Úgy tűnik, mintha az olvasóban kontextualizálna az, ami az újrarendezésben még csupán forma, műfaj, konvenció. Összekapcsolódnak különféle rétegek, és eközben valamiképpen jelentésre tesznek szert. De ez nem az én érdemem, hanem ennek a két dolognak az összekapcsolásából származik.b

Az eszkatológia kérdéseit a dogmák fényében értelmező vallási tanítás a négy végső dologról irodalmi szöveghagyományában jellegzetes retorikát és beszédpozíciókat, hasonló toposzok alkalmazását, költői regiszterek működtetését figyelhetjük meg, amelyet a Genette-i architextualitás eseteként azonosíthatunk. Ezt az architextust jól ismerte az irodalomtörténész Borbély,^c felhasználásában legszembetűnőbb az, hogy a retorikai pozíciókat alkalmazza, ám „helyükben” mást mond. Esetenként, ahogy a XV. vers példáján láthattuk, más architextust idéz

^a „L’hypertextualité, à sa manière relève du bricolage. C’est un terme dont la connotation est généralement péjorative, mais auquel certaines analyses de Lévi-Strauss ont donné quelques lettres de noblesse. Je n’y reviens pas. Disons seulement que l’art de « faire un neuf avec du vieux » a l’avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès » : une fonction nouvelle se superpose et s’enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l’ensemble.” GENETTE, *i.m.*, 556.

^b BORBÉLY Szilárd, *Valamiféle mintázat. Tillmann J. A. beszélgetése*, Jelenkor 49, 9. sz. (2006): 858. – Webes hozzáférés [itt](#). (Letöltve: 2025.8.22.)

^c Első megjelent tudományos művében a *Tintinnabulum* halotti dedikációs verseskötetekbe és gyászkölteményekbe átszűrődő szöveghagyományát is kutatta, s különös figyelmet szentelt az elmúlás barokk metaforáinak: BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, Kölcsey Társaság Füzetei 7., Fehérgyarmat, 1995.

meg (a Fortuna-emblémákét), másik toposzt beszél el (a szerencse forgandósága helyett a passiót).

Fontos azonban a régi magyar irodalom felől legalább egy konkrét szöveget megnevezni, amely az alciklus előszövegének tartható, és amelyet költőnk biztosan ismert, s a barokk prédikációirodalom idevágó darabjaival, Lépes Bálint, Pázmány Péter, vagy Malomfalvy Gergely műveivel szemben verses alkotás. A *Tintinnabulum Tripudiantium az-az, A' Földi Részeg Szerenchének Es Dichösegnek Alhatatlan Lakodalmában Tombolok Jóra-Intő Chengettyüje. Mely A' Vilag Chalardsagat, az Ember Negy Utolso Dolgainak Zengesevel, Kinek-kinek eleibe-adgya* című versgyűjtemény, amelyet kolofonja szerint 1629-ban írták Nagyszombatban, a jezsuiták fellegvárában, a barokk retorika teljes arzenálját felvonultatja. Szerzőjének sokáig azt a jezsuita Nyéki Vörös Mátyást tartották, akinek hasonló témájú *Dialogus*ával együtt adták a *Tintinnabulum*ot, ám 2006-ban Pap Balázs (2006) bizonyította,^a hogy a versfüzér szerzője Kornis Zsigmond, újabban pedig Réger Ádám egy másik jezsuita, Kecskeméti Istvánt szerzősége mellett érvelt.^b

A versgyűjtemény első része hosszas, retorikailag mozgalmas és megindító képekkel, dinamikus megérzőkítésekben tobzódó költői eszközökkel operáló versekben írja le a négy végső dolog (A' *halalról*, Az *iteletről*, A' *pokolrol*, A' *boldogsagrol*) megelevenedett valóságát. A négy több részes, hosszú vers után a versgyűjtemény függeléke hasonló, eszkatológiai témákat feldolgozó verseket közül, például a mulandóságról és az örökkévalóságról.

A *Halotti Pompa* négy *Végső Dolgok* címzésű verse mellé ezért a négy számozott *Aeternitas* című verset is szükséges bevonnunk az értelmezés körébe, amelyet már a címe is a *Tintinnabulum* függelékében szereplő versre utal, amellyel a régi magyar költészetet reprezentáló versantológiákban is gyakran találkozunk. A szövegközi összevetés terepét e szimmetrikus kötetszerkezeti párhuzamok jelölik ki:

^a PAP Balázs, „A Tintinnabulum Tripudiantium szerzőségéhez”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 110, (2006): 585–590.

^b RÉGER Ádám, „A Tintinnabulum tripudiantium szerzője és forrása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118, (2014): 77–98.

<i>Tintinnabulum Tripudiantium</i>	<i>Halotti Pompa</i>
1. A' halálról / 4 rész 2. Az ítéletről / 5 rész 3. A' pokolról / 4 rész 4. A' boldogságról / 3 rész	<i>Végso'Dolgok. A Halál</i> <i>Végso'Dolgok. Az Ítélet</i> <i>Végso'Dolgok. A Pokol</i> <i>Végso'Dolgok. Az Örökké-valóság</i>
- A' véghetetlen Örökké-Valóságról - Aeternitas. Örökke-Valóság	<i>Aeternitas (1) Aeternitas (2) Aeternitas (3) Aeternitas (4)</i>
- <i>Siralom, az halandóságrol</i>	<i>I., II., III., IV.</i>
- A' múlandó világtól-való búlchúzat, az eörökké-valóságért ...	<i>Rosarium. A Végso'rol</i>

AZ ÉLETRAJZISÁG SZEMPONTJAI

Borbély Szilárd szülei nem haltak „jó halált”. A végre nem tudtak felkészülni. A múlt évezred utolsó karácsonyának előestéjén ismeretlen elkövetők értékek után kutatva agyonverték az idős házaspárt. A rablótámadás a költő édesanyjának életébe került, édesapja pedig maradandó testi és mentális sérülésekkel élt tovább még néhány évig. A kötetet a gyászimákat idéző ragozással nekik ajánlja a költő: „Ilonáért 1940. 01. 15 – 2000. 12. 24. és Mihályért 1933. 10. 03. –, Az új kiadásba pedig már az ő halálának dátuma is bekerült „2006. 05. 26.”

Különös, hogy e személyes tragédiából kifolyólag, amelyet költőnk több művében igyekezett feldolgozni nem egy személyes megszólalást, akár a vallomássóságot működtető költői gyásznyelvet művel, de éppen ellenkezőleg, a szövegtömeg jelenségei és a hagyományelemek kölcsönzése által személytelen poézis születik. Látszólag. A személyes tragédiáról nem mellesleg a kötet jegyzetapparátusában (amelyben egyébként szövegeinek főbb forrásait is ismerteti a szerző) hírlapi cikkekből származó idézetekkel tudósít. A nyers erőszak

képei, a szétvert koponya, a kifordult szem, a botokkal való halálraverés, amely a *Nagyheti Szekvenciákban* Jézus és Mária szenvedésének és kínhalálának okozójaként szerepel, nem a passióból, de éppen e rablótámadás konkrétságaiból származnak. A cikkrészleteket a ciklussal, s különösen a *Végső Dolgokkal* összeolvasva, így sajátos életrajzi referenciát kapnak e szövegek – különösen a testi brutalitás leírása: „Amikor visszafordultam a szobába, ahol B. és az öreg néni volt, akkor láttam, hogy B. ugyanazzal a fejszével, amivel R. Az öreget bántalmazta, fejbe veri az ágyban ülő vagy fekvő nénit. Sokszor ütött B. Sándor a néni fejére és az arcára, a baltával.»^a A *XII.* versben pedig ezt olvashatjuk: „Koponyáját széjjel verték / [...] összetörték csontjait / vas karóval. Urunk arcát / kis baltával széjjel vágta.”^b Hasonló párhuzam az ütések következtében krumpli nagyságúra dagadt szem is, vagy a gyilkosságot követő események kontextusában olvasható négy *Végső Dolgok* c. vers is.

A *Nagyheti Szekvenciákban* az eszkhatológiai kérdéseket a dogmatikával hol összhangban, hol eretnek tagadásban tárgyaló válaszok mellé így Jézus kínszenvedésének nyers és kegyetlen képei kerülnek. Pontosabban a rablógyilkosság brutalitásából fakadó képek, a költő születi ért bántalmazás áttevődik Jézus és Mária alakjára.

A *Végső Dolgok*, de az egész *Halotti Pompa* életrajzi olvasatához érdemes az *Egy bűntény mellékszálait*, vagy bővebb változatában az *Egy gyilkosság mellékszálait* igénybe venni. (Borbély 2008a, 2008b) Ebben a műben a szerző tárgyilagos hangnemben közölt személyes reflexióit, a gyilkosság nyomozati anyagát, a boncolási leletek és jegyzőkönyvek eredményeit felhasználva rekonstruálni a gyilkosságot. A nyomozás kudarcra végződött.

FELADAT

Alkossunk két csoportot, a kék és a zöldet. Mindkét csoport olvassa el a *Nagyheti Szekvenciák* négy, *Végső dolgok* című versét. A kék csoport olvassa el a *Tintinnabulum Tripudiantium* négy végső dologról szóló versét (*A' halálról, Az iteletről, A' pokolról, A' boldogságról*). A zöld csoport olvassa el a versekhez a kötet jegyzetaparátusában idézett sajtóhíreket, illetve Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai* című szövegét. Mindkét csoport végezze el Borbély alciklusának kontextuális olvasatát. Milyen eredményre jutottak? Megállapításaikat vitassuk meg!

^a BORBÉLY Szilárd, *Árnyképrajzoló. Körülírások*, Kalligram, Pozsony, 2008, 101–102.

^b BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 53.

A ciklus *A Halál* című darabjának helyzete egy idős házaspár haláláról szól, akikre csak napok múlva bukkannak: „[...] Aztán mindenki kereste // okát a furcsa szagnak. Így lett megint este / és reggel. Harmadik nap.”^a A hétköznapi és profán valóság ábrázolásába becsúszó tényszerűnek ható utolsó két idézett mondat vallásos konnotációval bír, egyszerre idézi a Genezist és Krisztus harmadnapon való feltámadását. Itt persze a három, harmadnapon a sírhoz érkező Mária helyett a házaspár lakásába részeg nyomozók érkeznek. A vers iróniával zárul: „A hullákat // Húsvét miatt gyorsan eltemették. Az ügyet / ad acta tették. És nem kapcsolták be a *Dies irae*.”^b A szó szerint a harag napját jelentő két szó egy – leginkább talán a kórusműveknek és zenei miséknek hála – közismert jelentéssel bír. A Húsvét az ez után következő feltámadásra utal. A triviális jelentés (az ünnep miatti szabadnap) a szakrális mellett ironikus hatással bír. A *Dies irae* a gyászmisék részét képező eszkhatológiai tartalmú szekvencia, melyet Celanoi Tamás írt 1341-ben, az utolsó ítélet eljövételét írja le. Magyar feldolgozása a XVII. századi jezsuita költő, Hajnal Mátyás *Az utolsó ítéletről való sequentia* című verse.^c A húsvét, a feltámadás ünnepének említése kimondottan provokációt rejt, hiszen itt nem történik semmi a temetésen túl.

Borbély verse eltér a szöveghagyománytól: nem a földi élet mulandóságáról szól, amely hirtelen illan el, s amely – tipikusan barokk metaforával élve – olyan, mint a buborék a vízen, eloszló füst a szélben, vagy a szalmaláng. A *Tintinnabulum* expresszív, hirtelen a felkészületlen emberre törő halálnak itt semmi nyoma, de a *vanitas* szokásos szólamainak sem. Egyrészt a halál már bekövetkezett, másrészt minden megy tovább, mintha mi sem történt volna. Legfeljebb a szaggal kapcsolatban asszociálhatjuk a *Nagyheti Szekvenciák* más, a halál testi jeleit megjelentető versei (pl. *Rosarium. A végsőről*) mellett a *Tintinnabulum Siralom, az halandóságról* című versével, ahol a megérző metaforákkal szemlélteti a test bomlásának körülményeit, és a hozzátartozók undorát.

Az *Ítélet* című vers mintha csak ezt az ironikus, profanizáló viszonyt bontaná ki. Az ítélet itt köznapi, bírósági ítéletet kell érteni, a versben vádlottak jelennek meg s az eljárás képei – ám hasonlóan az első darabhoz, itt is a szakralitás lesz az ellenpont. Itt nem a második végső dolog meditációjának

^a BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 17.

^b *Uo.*

^c A *Szíves könyvecske* szerzőjeként ismert Hajnal Mátyás a régiség irodalmának ugyanabból a szövegvilágból származik, mint amit *Nagyheti Szenkvenciák* is megidézik, akárcsak a *Cantus Catholici*, a *Tintinnabulum*, vagy Nyéki Vörös Mátyás *Dialogusa*. A vers a neten is [olvasható](#). (Letöltve: 2025.8.22.)

hagyományos tárgyát, az utolsó ítéletről való elmélkedést találjuk, nem a parúszia Krisztusát, aki bíróként „eljön ítélni élőket és holtakat”, hanem Jézust és az ő elítélését, amelyet a hagyomány a keresztút első stációjaként ismer, illetve a bűnelkövetők, a gyilkosok feletti törvénykezést. A nagy kezdőbetűvel említett „Törvény” pedig szintén enigmatikus jelentéssel bír (akárcsak Franz Kafka esetében, bár másképp artikulálva). A versben szereplő gyilkosságnak a szakrális konnotációkat tovább folytatva, a krisztusi áldozat lesz az előképe. A gyilkos végrehajtotta a „legsúlyosabb ítéletet”, állítja a vers, így „számára a büntetés értelmetlen, mert / a tett elkövetésekor elveszítette jelentőségét.”^a A gondolat paradoxont rejt, hiszen a gyilkosság bűnéért nem az elkövető bűnhődik, a vádlott, hanem az ártatlan áldozat. A vers zárata a gyilkosságot helyettesítő áldozatnak mondja:

*Nincs teher, mely a vállukat nyomja. Szabadok.
Csupán a papírokra várnak. Mert a gyilkosság
volt a helyettesítő áldozat. Krisztus kivégzését
sem előzte meg a Védelem szava. Csak a Vádé.^b*

A helyettesítő áldozatra való utalás a Tóra világába vezet vissza, a bűnök eltörlésének céljából hozták. Ennek szimbolikájára épül a krisztusi áldozat. A legkorábbi értelmezők az isten báránya képzete mögött megbúvó ősi rítus mellett az Ábrahám által Izsák helyett hozott áldozatát állítják előképnek.

(A *Nagyheti Szekvenciákban* a *Rosarium*. A *végsőről* című vers melleleg szintén az utolsó ítélet témáját használja. Az szubverzív és ironizáló gesztusok itt a hagyomány felől eretnek kijelentésbe torkollnak: „Az embert váltsa meg más, / mert nem lesz több Feltámadás”.^c A vers a *Dias irae* Szibilla és Dávid jóslatára vonatkozó sorát^d némiképp módosítva [Dávidot Jézusra cserélve] emeli be s tagadja: „Jézus és Szibilla téved.”^e)

Az alciklus harmadik verse *A Pokol* címet viseli, ám ahogy az előzőben, ebben sem a címben megjelölt harmadik végső dolog megverselése szerepel, hiszen nem találkozunk pokolleírásokkal, sem a kínok ecsetelésével, amelyben a barokk különös retorikai élvezettel tobzódott. Mégis megpróbálhatjuk a hagyomány felől olvasni a verset. A vers szereplőjéről három fontos állítást olvasunk, először, hogy

^a BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 32.

^b *Uo.*

^c *Uo.*, 52.

^d „Dies iræ, dies illa / Solvet sæclum in favilla / Teste David cum Sibylla”

^e BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 52.

évek óta „várta Őt”, másodszor, hogy nem tud meghalni, harmadszor pedig, hogy nem tud felejteni. Lehetetlen eldönteni, hogy eleven, halott, élőhalott vagy halott élő, tehát hogy a halálon még innen, vagy már túl van-e. A kérdésére („Most hol vagyok?”^a) így kétféleképpen is lehet válaszolni. Egyrészt a hagyomány felől: a pokolban. A meghalni-nem-tudás ugyanis a leírások szerint a pokol jellemzője, pontosabban paradoxonja: a pokolba kerülteket nem lehet megölni, ezért folyamatosan élnek/halják haláluk. *Tintinnabulum* szerint a pokol nemcsak „örök kín”, de „örök halál” is. Ezt példázza a mitológia Tartaroszából a barokk pokolba „telepített” pokollakók (bár sokuk már az apokalipszisek pokol-képei között is feltűnik), Tantalosz, Szisziphusz és Prométheusz esete.^b

A második lehetséges választ megint az életrajziség felől szükséges indítanunk: a helyzet a költő édesapjára, Mihályra illik, aki még hat évet élt özvegyként maradandó sérüléseivel, ápolásra szorulva. Ezt az olvasatot támogatja Borbély Szilárd *Bukolikájában* megrendítő, *Próteusz a pszichiátrián* (2022) című verse, és a költő *A megmaradás törvénye* (2013) című kiállításmegnyitó szövegébe ékelt vallomása apja utolsó éveiről, amely kötetben nem jelent meg. Az évek óta várt „Ő” enigmáját így szintén két síkon oldhatjuk fel, jelentheti a Megváltó érkezését, és a holt hitves visszatérését is.

„A három hétig tartó mesterséges kómából apám úgy ébredt, hogy az a végzetes este teljesen törlődött emlékezetéből. [...] Csak a szobafenyőt tűrte meg. Apám többé nem kelt fel. Ha nem aludt, a falat nézte vagy a látóterében elhelyezett szobafenyőt. Jól tudta, hogy a szobafenyő mindent érzékelt, ami azon az éjszakán történt. Mindazt, amire apám soha többé nem volt képes visszaemlékezni. És a szobafenyő smaragdzölden ragyogott. Látszólag nem viselték meg a történetek. Apám azonban lassan elhervadt, lefogyott és kiszáradt. Az ötödik év végére teljesen. Apám nem tudott emlékezni, és ezért nem tudott tovább élni.”^c

^a *Uo.*, 40.

^b Az antik mitológia Tartaroszban szenvedő kárhozottjai (többségük gyilkosság miatt bűnhődik!) a barokk pokol képei közé kerültek. A *Tintinnabulum* írásának, kiadásának idején ennek lehetünk tanúi Lépes Bálint *Pokoltól rettentő és mennyi boldogságra édesgető tükör* (1617) és Pázmány Péter *A pokolnak örök kínjárul* (1637) című műveiben (utóbbiban „Titius”, „Tantalus” és „Sisifus” is szerepel), valamint a Cantus Catholici (1651) *Pokol* című versében, amely a keresztényiesített, barokkosított Tartarosz szereplőinek katalógusát adja (ebben „Tantalus”, „Sysiphus” és „Prometeus” szerepelnek szenvedőként, akikre mitologikus exemplumként utal a szöveg): „Tantalusnak kívánsága, gyümölcs, s’ viz között kinnya, / S’ hogy Sysiphus hegyre követ, szüntelenül hengerget; / S’ hogy Prometeust Sas rágja; másokat más kin bántya. / Ezek csak elmék meszszei, Pokol kinnyának képi.” *Régi Magyar Költők Tára, XII. század*, 7, 366. A repetitív, véget nem érő kínzások és gyilkosságok képei, amelyek büntetésként (szimbolikus formában) a bűnös tett újrajátszásai, és amelyekkel az istenek sújtották őket, beleillenek a pokolról kialakított keresztény koncepcióba – ti. hogy a halál a pokolban nem lehetséges, a kárhozottak nem tudnak meghalni, pontosabban folyamatosan, örökké halnak, a kínok így sosem érnek véget (a pokol a *Tintinnabulum* szerint „örök kín” és „örök halál”).

^c BORBÉLY Szilárd, *A megmaradás törvénye – kiállításmegnyitó*, K. Petrys Galéria, 2013. <https://kpetrys.hu/hu/kiallitasok/2013/a-megmaradas-torvenye> (Letöltve: 2025.8.23.)

A negyedik *Végső Dolgok* vers *Az Örökké-valóság* címet viseli, amely ugyan eszkhatológiai témát jelöl, ám már a címben is különbözik a hagyományos témától, amely a pokol után a menyországot tárgyalja – a *Tintinnabulum* *A' boldogságról* címet kapja. A téli képpel induló versben szereplő füst és pára asszociálható a mulandóságra utaló hagyományos *vanitas*-metaforával, amelyet a *Tintinnabulum* is használ, hiszen ha meghalunk, „Mint füst a' szél-vészkor, széllyel kergettetünk”,^a az élet örömei „Mint kéményből jött füst mind eloszlottanak”.^b A *Tintinnabulum* függelékében szereplő *Siralom*, az halandóságról című versben pedig a következőt olvashatjuk: „Élet 's Ezüst, mi-ként a' füst / Szél-vészkor, el-enyészik”^c Noha Borbélynál egyáltalán nem utal semmi arra, hogy metaforáról lenne szó, s hogy elvont értelemre utalna a kép, az előszöveg kontextusában mégis így olvasható.

A folytatásban újra a hagyományos képzetek ironizálásával találkozunk, amikor a nagyvárosi romlottságot és lepukkantságot idéző környezetbe helyezi, hogy „elmúlt az idő egyszer s mindörökre”.^d Elmúlt, de mintha nem történe semmi. Ez összecseng a már többször említett *Rosarium. A végsőről* című vers kezdősoraival: Mert nincsen vége semminek, / elmúlt a nap, és véle az Ítélet”^e

Az élvezetek e képeit a földi hívságokat bíráló halálversek felől olvashatjuk, de a moralizáló tanulságlevonás helyett csupán iróniát találunk. Mindez a vers zárlatának későkapitalista kocsma-képével csúcsosodik ki:

*mert ott volt az Utolsó Ítélet,
Egymást taposták a sok keresztények.
A pogányok pedig csak itták a kólát
Egy kocsmában, úgy hívják: Örökkévalóság.^f*

A kép a *Tintinnabulum*-ból függelékében szereplő *Aeternitas* című vers végével hozható kapcsolatba. Itt a pokollátomások zárásaként felbukkan az örök „Kocsma” képe, ahol a bűnösök büntetése a pokoli „dúska”. Bizarr módon az evilági örömek jelölik a végtelenül zajló kínokat. A csapszékben mérget mérnek:

*Mert kívánság felett mérget adnak, s felet
Ott senki sem ihatik:
Egészen megtöltik mértéked, s nem féltik
Hogy csaplár megcsalatik.*

^a *Régi Magyar Költők Tára, XII. század, 2, 136. (63. vsz.)*

^b *Uo.*, 204. (259. vsz.)

^c *Uo.*, 230. (1. vsz.)

^d BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 66.

^e *Uo.*, 52.

^f *Uo.*, 66.

*Ha pediglen mondod; nem zálagos torkod,
Duskát most nem ihatnál:
Betölti erővel gazda meritővel.
Ah! kedvesben szomjózna.*

*Csak ez a farsang az, melyet megunand az
Legnagyobb húsrágó is;
Ez a korcsoma az, melyben falt vakar az
Legnagyobb borcsiszár is.*

*El nem szabad menned; innod kell és enned:
Miért főzettel ily sokat?
A szállás kapuján s vendégek tábláján
Láttad-e, íme, szókat?*

*Itt semmi vigasság nincsen: hanem rabság
És örökkévalóság.^a*

Az Örökkévalóság nevű pokoli kocsma képe quintilianusi értelemben egyszerre allegória és ironia. Borbélynál ugyan megint nincs szó túlvilági színhelyről, s bár más úton éri el, de szintén groteszk hatást kelt, noha kevésbé bizarr, s inkább komikus éllel.

FELADAT

A *Tintinnabulum Tripudiantium* függelékében két vers található, amely az örökkévalóság témáját dolgozza fel, *A véghetetlen örökkévalóságról* és az *Aeternitas*. Örökkévalóság című darab. A *Nagyheti Szekvenciákban* négy számozott, *Aeternitas* című vers található. Vessük össze őket és vitassuk meg megállapításainkat! (A szövegeket ld. a Függelékben.)

A NAGYHETI SZEKVENCIÁK AETERNITAS-VERSEINEK SZÖVEGKÖZI OLVASATA

Ugyan nem tartozik a *Végső Dolgok* alciklusba, mégis szükséges bevonnunk elemzésünk körébe a *Nagyheti Szekvenciák* négy számozott *Aeternitas*-versét, amely így maga is alciklust alkot. Akár az imént elemzett vers esetében, itt is

^a *Régi Magyar Költők Tára, XII. század, 2, 238–239. (39–43. vsz.)*

világos az utalás a *Tintinnabulum*ra, ahol az örökkévalóságot, mint az idő teljességét, vagy éppen tökéletes hiányát a végtelenség elgondolhatatlansága miatt nyelvi problémát állítja elénk:

Oh üdőtlen üdő! Oh iszonyú üdő!
Oh vég-nélkül-válo vég!
Oh Fogyhatatlanság! Örökke-Valóság^a

– olvashatjuk a negatív teológia eseteiként való meghatározásokat. Mint Jorge Luis Borges *A pokolbüntetés időtartama* című esszéjében megjegyzi: „[a]z örökkévalóság attribútuma az iszonyatos. Még inkább a folytonosságé – mely azt feltételezi, hogy az isteni büntetés megszakítás nélküli.”^b Az örökkévalóság a *Tintinnabulum*ban „iszonyúság”, „iszonyú üdő”, a barokk poétika pedig a végtelenség és túlzások tőkéjén lenyűgöző retorikát kovácsol.^c

Az *Aeternitas* versbeszélője felkiáltással indít, az őt megrohanó rettenetről, iszonyról és a végletes lelki gyötrelmekről állítja: „Rám csak egy szóból szállnak. // Oh, engem emésztő s szívemet epeesztő / Rettenetes kis szócska”^d Borbélynál a nyelvi problémát, „azt, amit a szó jelent”^e az *Aeternitas* (4) vers indítása pozicionálja, ám a folytatásból kiderül, hogy nem fogalommagyarázatról van szó.

Az elgondolhatatlan fogalom barokk megérzőkítő metaforái ihlethették Borbély *Aeternitas* (1) versét, amelyben a fogalom igeivé válik, s ezzel a temporalitásba helyeződik. Az örökkévalóság „ketyeg, mint az óra”, vagy „merül, mint a kavics”, vagy éppen egy *vanitas*-metaforát kölcsön véve: ugrik, mint a bolha, / mire odakapnál / már vagy a pokolba”^f A vers zárlata pedig nyíltan állítja, hogy a *Tintinnabulum*beli „véghetetlenség” még csak nem is hosszú: „rövid mint az élet, / hirtelen ér véget, / mire elmeséled.”^g

Az (1) vers megérzőkítő metaforasorozatával azonos szerkezetű (3) vers olyan hasonlatokat sorjáz versszakonként, amelyekben a fogalmat a gyilkosság

^a *Uo.*, 235. (10. vsz.)

^b Jorge Luis BORGES, „A pokolbüntetés időtartama”, in Jorge Luis BORGES, *Válogatott művei, II, Az örökkévalóság története*. Esszék, Budapest, Európa, 2009, 70.

^c Laczházi Gyula Loyolai Szent Ignác hatásának fontosságát emeli ki: „[a] jezsuita rend alapítója által kidolgozott és Lelkigyakorlatos könyvében rögzített meditációs technika lényege, hogy a meditáló személy az elmélkedés tárgyát képező dolgot a lehető legintenzívebben elképzei és átéli.” Majd a *Tintinnabulum*ot a jezsuita retorika (a *docere-movere-delectare*-elv) szempontjából elemzi, kiemelve a tipikusan barokk hiperbolák és retorikai alakzatok (exclamatio, apostrophe, interrogatio) jelenlétét. LACZHÁZI Gyula, „Vanitas és memento mori. 1623: Megjelenik Nyéki Vörös Mátyás Dialogusa”, in *A magyar irodalom története, I.*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. JANKOVITS László / Orlovsky Géza, Budapest, Gondolat, 2008, 410.

^d *Régi Magyar Koltok Tára, XII. század*, 2, 235. (2–3. vsz.)

^e BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 70.

^f *Uo.*, 25.

^g *Uo.*, 26.

mozzanatihoz hasonlítja. Mindkét vers sajátos concettót épít ki e sorozatossággal, amely egyben zenei szerkezetként is értelmezhető. Bán Imre a *Tintinnabulum Aeternitas*-verséről írott tanulmányában az „Örökké-Valóság” szó ismétlődéseinek asszimetriáit vizsgálva spirális szerkezetet ismer fel, amely a barokk esztétika sajátja.^a Nos, ha mellé helyezzük a szériaszerűen építkező, monotonon ismétlődéseken alapuló *Aeternitas* (1) és (3) verset, olyan benyomásunk lehet, mintha J.S. Bach után Steve Reich szerzeményét hallgatnánk.

Az *Aeternitas* (2) és (4) versét szintén együtt értelmezhetjük, amennyiben a (2)-es versben megjelenő alak, akinek „Mennie kell mindig. / Nem pihen soha.”^b azonosnak tekintjük a vándorlegendából kölcsönzött, a (4)-esben megnevezett Ahasvérus alakjával. De hogy kerül a versbe az Örök Zsidóról szóló középkori keresztény vándorlegenda? Minden bizonnyal újabb borbélyi metonímikus cserével állunk szemben. A *Tintinnabulum Aeternitas*a megnevez néhány pokolban szenvedő alakot, akiket a barokk pokolábrázolások az antikvitás Tartarosz-ábrázolásaiból kölcsönöztek:

„Titius Kányáját, Tantalus Almáját, Sisyfus fáradságát,
Fertelmes Gyíkoknak, és Aspis- kígyóknak
Fel-vészem nyájasságát: [...]
Prometheus Varja azért, bár ne várja Égiek Vachoráját[.]”

Ezek a pokollakók súlyos bűnökért, különös kegyetlenséggel elkövetett gyilkosságokért bűnhődnek egy-egy véget nem érő cselekvés monoton ismétlésével. Tantalust éhség és szomjúság gyötri, s ha a lába alatt gyülemelő vízhez lehajol, hogy igyon belőle, visszahúzódik az, az almafa ága pedig gyümölcseivel elhajlik. Titius máját két keselyű vágja, akárcsak a leláncolt Prométheuszét, de az mindig újránő. Sysifus súlyos követ mire a dombra felhengeríti, legurul az, s újra neki kell feszülnie. E klasszikus pokollakókhoz hasonlítható Ahasvérus büntetése, aki a legenda szerint nem hagyta a keresztet cipelő Jézust megpihenni háza előtt, ezért szakadatlanul mennie, vándorolnia kell. Igaz ugyan, nem örökké tart ez a cselekvés, mint a pokollakók esetében, csupán csak míg vissza nem tér Krisztus másodszer. Ahasvérus kínja földi pokol, éppen ezért illeszkedik a *Nagyheti Szekvenciák* evilági poklába. A vándorlegendának számos irodalmi megformálása ismert, ezekkel való szövegközi olvasat tágíthatja a vers értelmezési horizontját.

^a BÁN Imre, „Nyéki Vörös Mátyás: Aeternitas. Örökké-valóság”, in *A régi magyar vers*, szerk. KOMLOVSZKI Tibor, Budapest, Akadémiai, 1979, 235–255.

^b BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 70.

^c *Régi Magyar Költők Tára, XII. század*, 2, 236–237. (12, 31. vsz.)

Még egy fontos intratextuális párhuzam kínálkozik azonban az *Aeternitas* (4)-esben megjelenő Ahasvérushoz, a *Haszid Szekvenciák Jézus Ahasvérus* című verse. Az első két versszak a brikolázs poétika szellemében két evangéliumi narratívát kever össze: a passiót, valamint az emmauszi tanítványokkal való találkozást. Az emmauszi úton a feltámadt Jézus két tanítvánnyal elegyedik szóba, ám azok nem ismerik fel őt, csak később, az ún. emmauszi vacsora alkalmával. Ez a vacsora a nagycsütörtöki utolsó vacsorát idézi fel. Ezt a narratívát csak Lukács evangéliuma (Lk 24,13–32) közli. A találkozásban viszont az Ahasvérus-legenda őspretextusát is felismerhetjük (Jn 21,20–22) mint rejtett hipertextust.

A brikolázs-szerkezetben azonban a hipotextusok nem illeszkedik zökkenőmentesen, a vers poétikája éppen ezeket a szakadásokat, törésvonalakat működtetve hozza létre sajátos, ellentmondásokkal és ambivalenciákkal teli szövegét. Jézus, a Messiás, és Ahasvérus (előbb pedig Péter) identifikálhatósága összemosódik, a metonímia összezavarodik, az alakok felcserélhetővé, egymás helyettesévé válnak, erre maga a szöveg is rájátszik:

*Jézus volt ott s a Messiás,
Köztük Ahasvérus,
Mint a tükör, oly áttetsző,
Épp olyan, mint Jézus.^a*

Következő hipotextusként, a csere kapcsán Ahasvérus legendája mellett (ahol Ahasvérus jár-kel a világban Jézus helyett) Cirenei Simon alakja is felsejlik, aki Jézus helyett hordozta a keresztet (Mt 27:32).^b A későbbi gnosztikusok vélekedések szerint nem is Jézust feszítették keresztre, egy tanítójuk, Baszileidész, illetve a Nag Hammadiban talált A Nagy Szet második traktátusa című apokrifben éppen Cirenei Simon helyettesítette.

De térjünk vissza Ahasvéruson át a *Nagyheti Szekvenciák Aeternitas*-verseihez, amelyek a földi poklot festik, a bűnösök helyett az ártatlanok bűnhődését, a monotonon ismétlődő gyilkosságot, amely a mitikus előképet, Jézus passióját ismétli. „Az Evangéliumok a gyilkosságot istenjellé avatják.”^c – kezdi Borbély Szilárd *Töredékek a gyilkosságról* című esszéjét, amelyben azt fejti ki, hogy a Messiás-mítosz helyét a test képmásként való felfogásán a holt test mint istenjel képzeete kerekedik felül. „Azóta minden testben Krisztust ölik meg.”^d – írja, s hasonló gondolatot találunk a *Nagyheti Szekvenciák* utolsó, *Az Akasztott*

^a BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 181.

^b Köszönöm Schein Gábornak, hogy erre az értelmezési lehetőségre felhívta a figyelmem.

^c Borbély Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008, 7.

^d Uo.

Ember című versében, amely a *Halotti Pompa* második kiadása bővítményeként került a *Nagyheti Szekvenciák* végére. A gondolat sajátos artikulációival találkozunk majd a *Haszid Szekvenciákban*, amely a második kiadásban jelent meg először.

[...] Az Újszülöttnek vére foly'
minden nap patakokba',
és arra omlik, mindenhol,
ki ártatlan lakolna.

Mindennap hal egy Messiás
a harminchat igazból. [...]

Mert aki egy embert megöl,
az Krisztust is megölte.
De aki benne üdvözülni,
az e világra szülte.^a

^a BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 71, 22.

Nyéki Vörös Máttyás:

Aeternitas

Örökkévalóság

*Jaj, miképpen dobog szívem, s mint tűz lobog:
Nyelvem félsz megnémítja!
Elmémet serkenti, lelkemet rettenti,
S tagaim vékonyítja!*

*Mint tenger habzásban, sok könnyhullatásban
Szemeim úgy úszkálnak;
S mind ennyi fájdalmok, s lelki aggodalmok
Rám csak egy szóból szállnak.*

*Oh, engem emésztő s szívemet epesztő
Rettenetes kis szócska;
Mely végetlen gonoszt mireánk hoz és oszt,
Ha terjed lelkünk mocska!*

*Mellyemet faggatja, erőmet fogyatja,
Retteget minden napon:
Csontom hasogatja, velőmet szárazsítja,
Szünetlen állat talpon.*

*Örökkévalóság! Ez az iszonyúság,
Ez a mennydörgő szózat.
Szörnyű villámnál s égi ropogásnál
Szörnyebb ez a kis szózat.*

*Örökkévalóság! Ez a kemény fogság
Engem vég nélkül fáraszt:
Belől viadalmat, kívül aggodalmat,
Mint egy tengert rám áraszt.*

*A császár fejeket, s királyi nemeket
Ez szó borotválta fel:
A szőr öltözetet s istráng övedzetet
Ez ige találta fel.*

*Rekesz klastromokat s szörnyű barlangokat
Megtöltött szép ifjakkal:
Sok gyenge szüzeket s nemes nemzeteket
Béburított kapákkal.*

*Örökkévalóság, örökkévalóság
Engem fáraszt s öldököl!
Örökkévalóság, örökkévalóság
Engem kínoz s ösztököl!*

*Oh, üdőtlen üdő! Oh, iszonyú üdő!
Oh, vég nélkül való vég!
Oh, Fogyhatatlanság! Örökkévalóság!
Tüzed vajon s meddig ég?*

*Szállj alá pokolba, ember, gondolatba,
Nem hogy ott megsüttessél:
Hanem hogy a bűztől és az örök tűztől
Te megmenekedhessél.*

*Titius kányáját, Tantalus almáját,
Sisyfus fáradságát,
Fertelmes gyíkoknak és áspiskígyóknak
Felvészem nyájasságát:*

*A varas békákat, mint édes répákat
Skorpiókkal megeszem:
Bürokléből csinált s kénkövel megtrágyált
Italodat beveszem.*

*Sárkányból szíjt mérget s mindenféle férget
Nagy jó kedvvel megrágok:
Felforrott kénköbe s ónos fürödőbe
Gyorsasággal behágok.*

Ám bátor verjenek, s kerékben törjenek
Szünetlen világ végig;
Tolvajnak mondjanak, s csigára vonjanak
Mind a csillagos éjig;

Bár megégessenek, s rostélyon süssenek,
Lófarkon hordozzanak;
Falaris ökrében s tüzes szekerekben
Fáradtig kínozzanak;

Éhséggel öljenek, s nyilakkal lőjenek,
Ízről ízre vágjanak;
Bár Aetna tűzébe s Luciper kezébe
Világ végig adjanak;

Bár ezernyi ezer, sőt megannyi ezer
Esztendeig ott legyenek;
Csak végét érhessem, és azt remélhessem,
Hogy az Életre megyek:

Nincsenek oly kínok, sem fene hóhérok,
Aiktől megijedjek;
Csak hogy legyen végek, s örökké ne égjek,
Vég nélkül ne rettegjek.

Örökkévalóság, örökkévalóság!
Vég szívem mit emésztet?
Te a pokol tűzét s mérges undok bűzét
Végtelenül gerjesztet?

Jaj! micsoda ínség s honnét jött keménség
Az örökkévalóság;
Melynek széle s hossza s szörnyű sok gonossza
Mind vég nélkül valóság?

Sem órák, sem üdők, sem a sok esztendő
Ezt el nem fogyathatják.
Már kínunk elfogyott, s hóhérunk elhagyott,
Kárhoztak nem mondhatják:

Ez iszonyúságra, mint egy királyságra
Mégis sokan sietnek.
A pokol béissza őket, s onnét vissza
Soha ők nem jöhetnek.

Mert mikor végződik, akkoron kezdődik
Az örök végetlenség:
Sőt, mind csak kezdődik, soha nem végződik
Ez a nagy keserűség.

Eredj, tisztátalan, parázna s fajtalan,
Immár e vendégségbe:
Te is, has hizlaló s szüntelen tormézló,
Fuss e gyönyörűségbe.

Fösvény uzsorások, kockás hazsártosok,
Éljetek vigasságban;
Feslett buja szemek, s rágalmazó nyelvek,
Ússzatok trágárságban.

Pokolba szállani könnyű: kiállani
De meg onnét nem lehet:
Mert az örök tűzből s véghetetlen bűzből
Senki ki nem emelhet.

Oh, szörnyű halálnál s minden nyavalyánál
Nyomorúságosb élet!
Halhatatlan halál! vaj s mikoron talál
Reád a veszett élet?

Ábrahám keblébe s szentek seregébe
Kik jutnak, örvendeznek:
A szép vigasságban s kedves nyájasságban
Vég nélkül zengedeznek.

Pokolnak torkába s Luciper markába
Kik esnek, keseregnek:
A sok jajgatásban s kemény zokogásban
Örökké tekeregnek.

Prometheus varja azért, bár ne várja
Égiek vacsoráj át:
Mert hamis nyelveknek, mint fene ebeknek,
Bé nem eresztik száját.

Feír galamboknak s szelíd bárányoknak
Nyájából választatnak,
Kik a boldogságnak s örök vigasságnak
Asztalához hívatnak,

*Midőn vigasztalja jókat, és hizlalja
Az örökkévalóság:
Kirekesztett népet vaj s miképpen tépet
Éhség s örök szomjúság!*

*Egy morzsát gyomroknak, csepp vizet torkoknak
Kérnek a nyomorultak:
De még azt sem hagyják, hogy nékiek adják,
Akik megboldogultak.*

*Hanem az éktelen, szörnyű és végtelen
Siralomnak kulcsára
Kemény jajgatásnak és könnyhullatásnak
Űzi undok kútjára.*

*Amennyit sírhatnak, csak annyit ihatnak.
Oh, ti száraz torkosok!
De bár sírásokat s könnyhullatásokat
Innák tűzben-lakosok.*

*Talám még tűrhető és megenyhíthető
Dolognak ez láttatnék,
Ha áspis mérgével s kígyók epéjével
Torkok nem ferteztetnék.*

*Oh, te mérges serleg! vaj s micsoda felleg,
Amelyből te származtál ?
Oh, ember! vaj s mit vélsz, aki ettől nem félsz?
Talám kőhöz fajzottál ?*

*Mert kívánság felett mérget adnak, s felet
Ott senki sem ihatik:
Egészen megtöltik mértéked, s nem féltik
Hogy csaplár megcsalatik.*

*Ha pediglen mondd; nem zálagos torkod,
Duskát most nem ihatnál:
Betölti erővel gazda meritővel.
Ah! kedvesben szomjózna!*

*Csak ez a farsang az, melyet megunand az
Legnagyobb húsrágó is;
Ez a korcsoma az, melyben falt vakar az
Legnagyobb borcsiszár is.*

*El nem szabad menned; innod kell és enned:
Miért főztél ily sokat?
A szállás kapuján s vendégek tábláján
Láttad-e, íme, szókat?*

*Itt semmi vigasság nincsen: hanem rabság
És örökkévalóság.
Örökkévalóság! Örökkévalóság!
Oh, örökkévalóság!*

Aeternitas.

(1)

*Az örökké-valóság
hideg, mint a véső,
amellyel faragták
Jézusunknak arcát.*

*Az örökké-valóság
merül, mint a kavics,
nézed a folyót, hát
nyugodt újra a víz.*

*Az örökké-valóság
ugrik, mint a bolha,
mire odakapnál
már vagy a pokolba'.*

*Az örökké-valóság
mély, akár az elme,
amelyben lakozik
Krisztusunk kegyelme.*

*Az örökké-valóság
ketyeg, mint az óra,
néha mégis kihagy,
mondjuk, virradóra.*

*Az örökké-valóság
vékony, mint a penge,
amelyet a Halál
csempész a szívedbe.*

*Az örökké-valóság
rövid, mint az élet,
hirtelen ér véget,
mire elmeséled.*

Aeternitas

(3)

*Az örökké valóság
olyan, mint a fejsze,
amellyel egy gyilkos
vert valakit fejbe.*

*Az örökké valóság
olyan, mint a rablás,
amelyre riadva
üres már a padlás.*

*Az örökké valóság
vörös, mint a friss
vér. Fölötte a pára.
Majd eloszlik az is.*

*Az örökké valóság
olyan, mint a szíve
annak, kit megöltek
a rablók ízibe.*

*Az örökké valóság,
akár a gyilkosság,
széttöri a Képmást,
a Halottnak Arcát.*

*Az örökké valóság
tökéletes, mint a
Tökéletes Bűntény
megfejtetlen Titka.*

*Az örökké valóság
olyan, mint a szeme
annak, kit megöltek:
Iszonyat van benne.*

*Az örökké valóság,
mint a sok Arkangyal
sír, akik szolgáltak
Jézusnak nagy Haddal*

*Az örökké valóság
olyan, mint a Hajnal,
amelyre nem ébred
többé az Őrangyal.*

Aeternitas.

(2)

*Az Örökké-valóságot
elfelejteném:
olyan, mint az élet,
hosszú és kemény.*

*Jön egy ember délről,
vállán van kereszt,
kérdézetik tőle:
"Honnan vetted ezt?"*

*Nem felel, ha kérdik,
mért nem teszi le,
csak viszi magával.
Nem fér zsebibe.*

*Tárcájába tenné,
oda se lehet;
számolja a pénzét:
"Ezer, ezeregy..."*

*Nyelve alá tenné,
mert kérdik néha:
"Te vagy a tanítvány?
Te vagy a Béla?"*

*Vagy talán a Péter?"
Félve néz oda.
Mennie kell mindig.
Nem pihen soha.*

Aeternitas.

(4)

*"Nem mást jelent a szó talán,
hogy Örökkévalóság,
mint azt, amit a szó jelent:
az Emberben nincs jóság,*

*mert csak számára létezik
az Idő és a Tér is,
s ha tőle meg nem kérdezik,
nem tudná Isten. Mégis*

*az ember az, aki ítél
örökös kárhozatra,
pedig nem sejti mit jelent
a végtelen hatalma.*

*Krisztus mikor a földön járt
a véges Semmiségben,
tudta, hogy nem férhet el
embernyi létezésben.*

*Ezért hagyott maga helyett,
bár volt ott millió,
mert én Ahasvérus vagyok,
az Útrakelt Zsidó!"*

KRUPP JÓZSEF: ÁMOR ÉS PSZICHÉ SZEKVENCIÁK (HALOTTI POMPA)

Az apuleiusi *Metamorphoses* (*Aranyszamár*) Ámorról és Pszichéről szóló betéttörténete a római irodalom egyik legnagyobb hatású elbeszélése.^a Befogadástörténete szinte átláthatatlan: kiterjed irodalomra és filozófiára, kereszténységre és platonizmusra, barokkra és modernsége, lényegében minden művészeti ágra és a pszichológia több területére.

Borbély Szilárd költészetét alapvetően meghatározzák intertextuális vonatkozásai. A lírai főműnek tekintett *Halotti Pompa*, különösen annak második, 2006-os kiadása poétikai fordulatot hozott a szerző pályáján. Ennek legfontosabb vonása, hogy Borbély szövegei ekkortól rendkívül összetetté válnak a szövegköziség szempontjából, és a zsidó és keresztény hagyományok olyan összekapcsolása figyelhető meg bennük, mely bonyolult kultúraközi diskurzusokat hoz létre.^b A Borbély Szilárd életművén belüli poétikai fordulatot Száz Pál a *Halotti Pompa* második, 2006-os kiadásához köti, ugyanis a két évvel korábbi első kiadásban megtalálható *Nagyheti Szekvenciák* és *Ámor & Psziché-Szekvenciák* ebben kiegészül egy harmadik résszel, a *Haszid Szekvenciákkal*. Száz egyrészt a genette-i transztextualitás, másrészt a Homi K. Bhabha-féle kulturális ambivalencia és hibridizáció fogalmával írja le azt, ami Borbély művében történik. A Borbély-filológia tehát jelentős eredményeket ért el annak feltárásában, hogyan illeszti egymás mellé Borbély a hagyomány különböző darabjait, s hoz így létre összetett struktúrákat.

A kutatás ugyanakkor mindeddig adós maradt annak tisztázásával, milyen szerepet játszik ebben az Ámor és Psziché-történet, mely a Borbély-kötet egyik pillérét képi. Az apuleiusi elbeszélés újraírásának összetettségéhez hozzájárul, hogy Borbély a mítoszt barokk és klasszicista befogadástörténetével együtt vonta be verseibe.

Ha a *Halotti Pompa* geneziséét vizsgáljuk, nincs okunk kételkedni Borbély szavaiban, aki Tillmann Józseffel beszélgetve azt állította: „Keletkezésében ez a

^a A latin eredetiben: *Amor/Cupido és Psyche*. A mese befogadástörténetébe és annak szakirodalmába bevezetést nyújt a következő tanulmánykötet: R. MAY és S. J. HARRISON, szerk., *Cupid and Psyche. The Reception of Apuleius' Love Story since 1600*. (Berlin – Boston: De Gruyter, 2020), valamint ez a kétszerzős áttekintés: S. J. HARRISON és R. MAY, *Apuleius in European Literature: Cupid and Psyche since 1650*, Oxford: Oxford University Press, 2024.

^b SZÁZ PÁL, „*Haszid vérző Kisjézuska*”. *Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2020.

nyelv az Ámor & Psziché sorozattal indult, ebből alakult ki a Nagyheti Szekvenciák nyelve, és ebből vezetett az út a Haszid Szekvenciák felé.”^a Fontos filológiai adalékot szolgáltat ehhez Vörös István, aki beszámol Borbély Ámor és Psziché-tanulmányok című verscsoportjáról.^b Ezek szerint a szerző a kétezres évek legelején tizes csokrot hozott létre a későbbi Ámor és Psziché-Szekvenciák ciklus darabjaiból. A *tanulmány* szó itt persze túlmutat azon a művészettörténeti jelentésén, hogy „valamilyen tervbe vett műalkotás előkészítése végett készített ... alkotás.” A *tanulmány* itt egy tárgy tanulmányozását is jelenti, s ennek megfelel a tíz vers tárgyias beszédmódja. A Vörös által ismerttetett verscsokor darabjai nem viselnek címet, ehelyett kortárs költőknek szóló dedikációkat helyezett el Borbély az élükön.

Az első verset Simon Balázsnak ajánlotta, és ez a vers megtartotta első helyét a verseskötet Ámor és Psziché-ciklusában is, ahol az *I. Psziché, ha visszatérne* címet viseli. A költemény a kötetnek abba a vonulatába tartozik, amely a modern agykutatás világához kapcsolódik.

*Amikor egy álom nem teljesül,
ébredéskor az agyban elpusztul
egy sejt. Emlékei ekkor eltűnnek.
Aki felébred, erre többé nem*

*emlékszik. A komputeres felvételeken
ilyenkor apró, ultramarinkék
pontokat látni, amelyek, mint
egy távoli, már halott galaxis*

*csillagai, időnként felvillannak.
Kezdetben ezeket képernyőhibának
vélték. A felvillanások idővel egyre*

*sötétebben sugároznak. Még megfejtetlen,
kódolt üzenetet közvetítenek. A kutatók
a legsötétebbet Pszichének nevezték el.*

^a BORBÉLY Szilárd, „Valamiféle mintázat. Tillmann J. A. beszélgetése”, *Jelenkor* 49, 9. sz. (2006): 858.

^b VÖRÖS István, „Olvasó és szerző jelenlétváltása a szövegben. Borbély Szilárd: *Ámor és Psziché-tanulmányok*”, *Parnasszus* 30, 3. sz. (2024): 43–50.

Amit itt látunk, tudományos fikció,^a hiszen a gondolatmenet egy olyan elemmel indul, amely tudományosan értelmezhetetlen: hiszen mit jelent, hogy egy álom nem teljesül? A vers az emlékezés és felejtés neurobiológiai vetületeit közelíti meg költői tanulmány formájában. Psziché eszerint egy kutatók által adott név, melyet egy paradox módon sötétben sugárzó felvillanás visel, amelyről egyrészt tudhatjuk, hogy egy halott idegsejt helyén jelenik meg, másrészt hogy üzenetet közvetít – talán azokat a már eltűnt emlékeket, amelyeket a nem teljesülő álomig ez az idegsejt őrzött. A vers címe, *Psziché, ha visszatérne*, a halálos álomból visszatérő apuleiusi Psziché feltámadásának jelenetére utalhat. A vers világán belül pedig kettős jelentése lehet. Az egyik: az apuleiusi Psziché így térhet vissza, a tudomány mítoszaként. A másik: Psziché, aki/ami annak az anyagtalannak sötét és távolról fénylő médiuma, amely a materiális hordozó, a sejt, pusztulása révén eltűnt, visszatérhet. Vele együtt talán a nem teljesülő álmok is visszatérnének. Az a nehézkes próbálkozás, ahogy megkísérlem „Psziché” jelentését a versből meghatározni, mutatja, hogy a szöveg bonyolult kérdések nem feltétlenül racionalizálható körülírására vállalkozik. Motivikusan közel áll az első vershez a III., a *Mintázatok zenéje*, mely agysejtek öngyilkosságát vizionálja mély fájdalom esetén. A tömeges sejt-öngyilkosság mintázata zeneműhöz hasonló szervezettséget mutat. A VI. darab, a *Testben élni*, a nyelvről mint a tárgyi és a mentális reprezentáció melletti harmadik reprezentációs síkról beszél:

*A reprezentációnak ezen a szintjén
a metaforák tapasztalata a beszélgetés által
közvetíthetővé lesz. És ha a szeretők éjjel*

*találkoznak, a sötétben lelük érintkezik.
A létezésnek ugyanis van egy magasabb
szintje. Mert testben élni maga a halál.*

Ez a vers megidézi az apuleiusi Ámor és Psziché éjszakai találkozásait. A testi és nyelvi létezés dimenziói meghatározó költői témái Borbélynak, melyeket *A Testhez* című 2010-es kötetében járt körül radikális logikájú filozofikus versekben.

Az apuleiusi *Metamorphoses* betéttörténete Ámorról és Pszichéről szinte kínálja önnön allegorikus értelmezését, hiszen a két szereplő nevében a lelket és a szerelmet hordozza. Apuleiusnál a halandó lány neve jelenti azt: ‘lélek’, míg az isten neve utal a (testi) szerelemre. Ámor teste isteni test, tehát az ember fölött

^a VÖRÖS, i.m., Vö. HARMATH Artemisz, „Emlékezés és mítosz. Borbély Szilárd: *Halotti Pompa*”, in HARMATH Artemisz, *Kacér romok. A kortárs magyar líráról*, Kalligram, Pozsony, 2012, 83–105, itt 89.

áll, a nővéreitől félrevezetett Psziché egy ideig mégis azt hiszi, egy szörnyeteggel tölti az éjszakáit. Ennek ellenére „a gyűlöletes állati testben is szereti férjét” („in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum”, 5, 21). A történetben tehát nemcsak az ember-isten, hanem az ember-állat viszony kérdése is felmerül (persze, hiszen *Az aranyszamárban* járunk), végső soron pedig az, hogy hol van az ember helye a világ hierarchiájában. A történet végén a halott Psziché nektárt iszik, halhatatlanná lesz, tehát a létezés egy másik síkjára lép át. Föltámad, de nem az emberi létbe kerül vissza, hanem rögtön az istenek világába.

Ámor és Psziché ábrázolása már az antikvitásban összekapcsolódott a halál képzetével. Ezt a hagyományt folytatta a klasszicizmus, elsősorban Canova művészete, melyre Borbély intenzíven reflektál. A kötet ekphrasztikus vonulatába tartozik *A hideg szív* c. szonett, amely Canova szobrához, az *Amore e Psiché*hez (1794) kapcsolódik:

*Közismert a halálos csókot adó isten
szobra: amint a szárnyas Ámor az
ernyedt Psziché fölé hajol. Érosz
és – ahogy mondani szokták –*

*Tanatosz találkozása. A márvány
hidegségű csók. Szigorú értelemben
a csók csak a két ajak találkozása
pillanatában létezik. A szobor nem*

*is ezt a tűnékeny mozzanatot rögzíti,
hanem – valószínűleg – az ezt követő
pillanatot. Mikor már elvált egymástól*

*a két ajak. Az összenyomódott szövetek
ismét fölveszik eredeti alakjukat. S az
érzékek után a képzelet hatol be a Testbe.*

Pszichének a másik valóságba való átlépése Canovánál nem az apuleiusi nektárivás, hanem a halál csókja révén valósul meg. Ámor tehát nem a halhatatlanságot, hanem a halált, a szép halált hozza el. A halál nem más, mint egy gyönyörű ifjú, a klasszicizmus optimista, átesztétizált halálfelfogása jegyében. A görög ψυχή (*pszükhé*) szó nemcsak ‘lélek’, hanem ‘pillangó’ jelentéssel is bír. Aligha ez az oka annak, hogy Psziché alakja összefonódik a pillangó motívumával. Kerényi Károly magyarázata szerint a „lepke-psziché gubóba zárva él a földön, míg a testi halál fátylát le nem tépi és a szárnyait kibontani nem engedi”. Pszichét

az isteni szerető, Ámor szabadítja meg egy csókkal, a lélek a halhatalan istenek birodalmába kerül.^a

Érdemes itt felidézni az irodalomtörténész Borbély által intenzíven kutatott Csokonai *A' Pillangóhoz* (1802) című versét:

*Ah! szárnyad eszembe juttatja
Psychét 's az ő bánatjait,
És a' Psyche gyötrő bánatja
Tulajdon lelkem' kínjait.
Ő is Ámor' arany várában
Egykor édes nektárral élt
És A' Grátziák' rózsássában
Kedvet 's örök Tavaszt remélt. [...]*

*Mikor lesz, hogy Lelkem letévén
A' testnek gyarló kéréit,
'S angyali pillangóvá lévén,
Lássa Olympus' kertjeit,
Hol őtet egyik vígasságból
Másikba új szárnyak vigyék,
'S a' tsillagokban nőtt rózsákból
Örök ifjúságot igyék?*

Csokonai nem követi a canovai halál-csók hagyományt: versében ivásról (rózsákból való ivás) és (vágott) örök ifjúságról olvasunk, hasonlóképpen Apuleius elbeszéléséhez.

Míg a Canova-féle *Amore e Psiche* Ámorjának szárnya a pillangó ikonográfiájára emlékeztet, addig a szobrász egy másik műve ugyanabból az időszakból Pszichét egyedül ábrázolja félaktban, kezében pillangót tarva, ami az allegorikus olvasatot erősíti. 1800 körül készítette Canova a *Búslakodó Génius* néven emlegetett domborművét, melyet 1800-ban rendeltek meg síremlékként, és 1829-ben helyeztek el a gyömrői református templomban, ahol ma is látható. A dombormű timpanonján látható pillangó a keresztény szimbólumrendszer részeként a feltámadó Jézusra utal.^b

^a KERÉNYI Károly: *Az ismeretlen Berzsenyi*, Debreceni Ady-társaság, Budapest – Debrecen – Pécs, 1940, 46. Kerényit PÁL József parafrázisában idézem: *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai, Budapest, 1988, 114.

^b Köszönöm Déri Balázsnak, hogy felhívta a figyelmemet Canova domborművére.

A Borbély-kötet kiterjedt pillangó-motívumához kapcsolódik az Ámor és Psziché-ciklus utolsó verse, *Az úrpillangó enigmája*. A pillangó itt már úrpillangó, a halott lelke:

...ahol nincsen semmi biztos

*csak emléke egy nyelvnek, ahogy száll át
a pillangónyi jelkép, mert halott
csak lelke van, de vére nincs, madárláb*

*lép át a várakozó jelentéseken
a semmibe, ahol már nem is várták,
mint súlytalan, kitörölt értelem.*

Nyoma sincs itt örök boldogságnak, feltámadásnak, sőt még szép halálnak sem: az úrpillangó halála nem más, mint a semmibe való belépés.

A cikluszáró vers után a könyv gazdag paratextuális rendszerének egy fontos eleme áll. A misztikus barokk költő, Angelus Silesius *Heilige Seelenlust* című művének részletéről van szó, melyet a kötet jegyzetei között magyarul, Borbély Szilárd fordításában is elolvashatunk:

*Mert Psziché szerelmes Lelke
Az igaz Örömré már
Sem a Földön, sem a Mélybe'
Jézus nélkül nem talál:
S mindenkitől búcsúzik,
Hagyja végleg nyájait.*

*„Jójszakát ti zöld mezők,
Jójszakát színes Virág,
Jójszakát ti árnyas erdők” –
Mondta, „és te szép Világ:
Jójszakát édes Patak!
Követem JÉZUSunkat!*

A mű, melyből ez a mottóként alkalmazott idézet származik, az Ámor és Psziché történet krisztianizálásának fontos dokumentuma. Psziché, vagyis az emberi lélek szerelmese nem a szerelemisten, hanem Jézus Krisztus. Angelus Silesius szövegei

mintegy belső kontrasztot alkotnak a Borbély-versek reménytelen világával, melyekben Ámor nem sok reményt kínál.

A hibridizáció művészettörténeti vonatkozására hívja fel a figyelmet az *Ámor Krisztus* című szonett:

*A Kis-Ázsiából származó első Krisztus-
ábrázolásokat a hellenizmus korának
szobrászai készítették. Az időtlen férfi-
szépséget mintázták meg. A fiatal fiúk*

*hamvas báját. A hőroszt, aki meghal,
de istenként feltámad. Nincs benne sem
szeretet, sem szenvedés. Csak az ápolt
test, a kidolgozott izmok, a görög világ*

*megejtő büntelensége. Haja fürtökben.
Testének súlypontját kicsit áthelyezi
bal lábára, hogy ezzel is lágyaságot, az ívelt*

*csontok és a feszes izmok játékát kölcsönözze
az ábrázolásnak. A katakombák istene
mégis a bomló hús és a bűn üdvössége.*

A keresztény hit és a görög kultúra jegyében megszülető szép ifjú szobrában egyesül Ámor és Krisztus alakja. A Canova-ekphraszisz és az *Ámor Krisztus* mellett a szerelemisten ikonográfiájához jelent adalékot a *Munkahelyi léggör poszterrel*. „A fali poszteren a pufók Ámor.”, tudjuk meg a vers végén. A munkahely, amelyről szó van: patológia. A törvényszéki boncoló munkájáról, a rejtelmekkel teli és sérülékeny agyról írva Borbély folytatja a gondolat fizioiógiájáról való bölcselkedést. Az összeroncsolódott koponya vizsgálata megidézi a szerző édesanyja elleni brutális gyilkosságot, mely a kései Borbély-életmű fontos motívumává lett.

A gyermek Erósz megjelenik a kötet első ciklusában, a *Nagyheti Szekvenciákban* is, a *Karácsonyi szekvenciák (2)* című versben:

*Boldog Anya a Marika,
tisztá lelkű és jámbor.
„Tőr járja majd át szívedet” –
így a huncut kis Ámor.*

Amor attribútumairól, a fáklyáról és a nyílról nincs itt szó. A gyermek isten Simeon Máriához szóló jövendölését visszhangozza a Lukács evangéliumából: „a te lelketet is tőr járja át” (Lk 2, 35).

A huncut kis Ámorból felnőttként egyenesen gyilkos lesz. Az „Ámor Gyilkos” (28.), „gyilkos Ámor” (47.) mellett megjelenik a kötetben a „Killer Amor” (86.) is, egy számítógépes vírus. A gyengéd szeretők képének helyére a kötetben az erőszak kerül. A *Háborús bűnök* című versben Borbély Ámor és Psziché történetét „visszafelé olvasva” arra jut, hogy „a Lélek halálosan / vágyik a Test után”. Ezután meglepő párhuzamként felvillantja azt képet, melyben egyes férfiak úgy erőszakolják meg haláltáborok foglyait, „hogyan azok ne lássák / arcukat. Bármennyire borzasztó, ezek / az elátkozottak talán a testetlen szerelemre / vágytak”.

Sajátos átértelmezése Ámor és Psziché éjszakai együttléteinek a *Psziché, ha éjszaka* című vers:

*Nem volna szabad szólni, tudta,
sem lámpát gyújtani, kopott
lépcsőkön járt, hátulról dugta
az anusát, mikor lopott*

*kéjjel arcát párnába fúrta,
és hallgatott száját szorítva.
Két ujjal tapintotta ki, kurta
együttlét után vonítva*

*élvezett el. Érezte, szőr borítja
arcát is, mikor tarkóját harapta
vér serkent ki, düh torzítja*

*el. A vaksötétben megalázta a szűz
szerelmét. Mikor szorítja, fájdalmat
érez. Ellazul a Lélek. S újra várja.*

Ámor itt valóban szörnyeteg, ahogy Apuleiusnál a féltékeny nővérek hazudták – Borbély alternatív változatát alkotja meg az antik narratívának. Egy másik versben Ámor szadista kéjgyilkos. Az Ámor palotájának falai között élő Psziché párhuzamként megjelenik a kötetben *A lepkegyűjtő* c. thriller is, melyben egy fiatalember elrabol és fogva tart egy festőnövendéket, hogy gyönyörködjék benne, mint a lepkegyűjteménye darabjaiban – ez persze tovább árnyalja a *Halotti Pompa* pillangó-motivikáját.

A kötet jegyzetanyagában újságcikkeket is találunk arról a rablógyilkosságról, mely során Borbély Szilárd édesanyja életét vesztette, édesapja pedig egész hátralévő életére súlyos testi és lelki sérüléseket szenvedett el. A vádlottakat bizonyíték hiányában felmentették. Borbély részletesen beszámol minderről *A bűntény mellékszálai* című prózaszövegében, de az idézett újságcikkek is kiadnak egy narratívát. Ennek nyomait felfedezhetjük *Az idillköltészet korlátjai (2)* című versben:

*Sokáig várt a ház előtt az Ámor.
A téli ég fagyott volt, mint a füst.
És múlandó. A csillagok is távol
voltak. Az egyik Ámornál volt*

*egy fejsze. A többinél egy vasdorong,
s egy ágas. A fű ekkor már csontkemény
a fagytól. És színarany a holdkorong
az égen. A szekrényeket is felhányták*

*érte. Akkorra már mind elfolyt a vérük.
Az ordítás is elmúlt. „Szörnyű volt
hallani.” Ezt vallotta a legkisebb Ámor –*

*„én elszaladtam...” – „Úgy vonítottak,
akár a disznók” – így mesélték később el
nevetve. Psziché nem alszik. Gyászol.”*

Ha követjük azt az olvasásmódot, amelyre a vers lényegében felhív, és teret adunk azoknak az asszociációknak, melyek a kötet jegyzetanyagában leírt gyilkosság vonatkozási köréhez közelítik ezt a költeményt, feltűnik, hogy utolsó mondatának megjegyzése a gyászoló Pszichéről inkább a túlélő édesapára enged asszociálni, mint az édesanyára. A vers sajátos jelhasználatára jellemző, hogy Ámorból több is szerepel benne. Talán nem is olyan távoli párhuzamként eszünkbe juthat Esterházy Péter *Harmonia caelestise*, ahol lényegéből bárkiből lehet „édesanyám” és „édesapám”. Borbély könyvének alapérzülete persze nagyon különbözik az említett műtől. Borbély Szilárd ugyanis a magyar irodalomban oly ritka módon tragikus posztmodern életművet hozott létre.^a Ámor és Psziché, akik a kötetben

^a KŐRIZS Imre, „Lucus a non lucendo [Borbély Szilárd: *Bukolikájában*]”, *Mozgó Világ* 48, 6. sz. (2022): 106–111, itt 110. A posztmodern kategóriájához Borbély Szilárd életművében ld. NÉMETH Zoltán, „Az antropológiai posztmodern paratextusai. A Borbély Szilárd-életmű az interjúk, tanulmányok és önvallomások kontextusában”, in *Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*, szerk. LAPIS József – SZÁZ Pál, Új Alföld Könyvek. Alföld Alapítvány – Debrecen

megjelennek idézetként, narratívaként, ekphrasziszként, emblémaként és névként, annak a végtelennek tűnő szemiózisnak a részesei, mely a könyv összetett kulturális vonatkozásrendszerében alakuló, optimistának nem mondható antropológiának a nyelvi oldalát jelenti. Ha a kötet zsidó-keresztény rétege kapcsán felmerült a kérdés, hogy beszélhetünk-e könyv negatív teológiájáról, akkor itt talán megkockáztatható volna a negatív mitológia kifejezés használata.^a

MELLÉKLET

Canova: *Amore e Psiche* (1794), Metropolitan Museum of Art



Megyei Jogú Város Önkormányzata, Debrecen, 2024, 169–178, valamint Németh Zoltán tanulmányát *A Testhez* című Borbély-kötetről jelen kiadványban.

^a A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

SZÁZ PÁL: BORBÉLY SZILÁRD: *HASZID SZEKVENCIÁK* (*HALOTTI POMPA*)

A HASZIDIZMUS HATÁSA BORBÉLY SZILÁRD VILÁGÁRA

A haszidizmus a judaizmus 18. század végén keletkezett kelet-európai áramlata, amelynek alapítója Jisrael ben Eliezer, akit Baál Sém Tovnak neveznek. Az ő tanítványai közül kerültek ki az első cádikok, avagy csodarabbik, akikről híveik különféle csodálatos történeteket meséltek, és akiknek tanítása, példázatos történeteik és bölcs mondásaik szintén élőszóval, majd népi vallásos nyomtatványok formájában terjedtek.

A haszid történeteknek a 20. század elején nagy divatja lett, számos irodalmi feldolgozásuk született. Nyugat-Európa szekularizáld és a zsidóság szempontjából emancipáld világából nézve a konzervatív, mondhatni középkorias, gettókra emlékeztető, vallásos és misztikus keleti zsidóság e kulturális termékében a zsidó nép lényegi megnyilvánulását látták. A haszid történeteket a nem zsidó olvasók számára is érthetővé téve Martin Buber kezdte adaptálni és német nyelven publikálni. Példáját később többen követték, például a prágai Jiří Langer is, aki ifjúkorában a belzi rebbe udvarához csatlakozva ismerte meg az autentikus haszid világot, majd később gyűjteményben közölt haszid történeteket.

Martin Buber *Haszid történetek* című gyűjteménye magyarul a rendszerváltást követően, 1995-ben jelent meg,^a Jiří Langer *Kilenc kapu. A haszidok titkai* pedig 2000-ben. Hivatkozásai alapján bizonyítható, hogy Borbély Szilárd mindkét gyűjteményből merített, ahogy Gershom Scholem judaisztikai munkáiból is.^b Életművében a *Míg alszik szívünk Jézuskája* (2005) és a *Haszid Szekvenciákat* tartalmazó második kiadású *Halotti Pompa* (2006) megjelenésétől találkozunk a haszidizmus nyomaival, például *Az Olaszliszkai* és a *Szól a kakas már* című drámájában, vagy a *Nincstelenek* című regényben.

Zsidó motívumok korábban is megjelentek Borbély munkáiban, a *Hosszú nap el* című költeménye pretextusa és mottója a *Kol Nidré*, az engesztelő napot

^a Nem ez volt az első gyűjtemény fordításban, 1943-ban Pfeiffer Izsák fordításában jelent meg egy válogatás: Martin BUBER, *Száz chászid történet*, ford. Pfeiffer Izsák, Javne könyvek 9., Magyar Zsidók Pro Palesztina Szövetsége, Budapest, 1943.

^b A *Haszid Szekvenciák* vallási fogalmaiból alkotott motívumai szempontjából következő tanulmánygyűjtemény mérvadó: Gershom SCHOLEM, *A kabbala szimbolikája*. Hermit, Miskolc, [évsz. nélk.]

(jom kippur) megnyitó ima.^a Az *Ami helyet* Rebbelében alakjára pedig, ahogy azt kritikájában Schein Gábor megjegyezte, szintén hatott a haszidizmus.^b Tudomásom szerint a haszidizmus iránti érdeklődésének legkorábbi s legvilágosabb jele egy nemrég előkerült, 1993-ban készült interjúban található utalás egy haszid történetre.^c

A haszidizmus jegyei Borbély szövegeiben transztextuális jelenségek, amelyek gyakran konkrét előszövegekre mennek vissza, vagy éppen vallási fogalmakat, koncepciókat építenek be a versnyelvbe. Egyszerűbben: a haszidizmus olvasmányélményként hat a szerzőre, hiszen magának nincs köze a mozgalomhoz, mondhatni, kívülről jön. Esszéiben, interjúiban is gyakran utal a haszidizmusra, kiemeli jellegzetes vonásait.

A haszidizmus Messiás-várásával kapcsolatosan szerzőnk egy interjúban így fogalmaz: „A haszidok vallási forradalma újra kiszabadítja ezt a Reményt, felszabadítja a nyelvet, felszabadítja a testet a lélek nyúga alól, amelyet rá raktak.”^d A haszidizmust gyakran örömközpontú, kegyességi mozgalomként írják le, mivel a tanítás értelmében a világ megváltásában nemcsak az eljövendő Messiás, de mindenki részt vesz, sőt, a leghétköznapibb cselekedetekkel is. A mozgalom antiintellektuális: a széles, s akár műveletlen tömegek számára hozzáférhető, ugyanis a belsőre koncentrál, a szent szándéokra és intencióra, amely a leghétköznapibb dolgokat is felemelheti, megtisztíthatja, tökélyét helyreállíthatja – kabbalisztikus fogalommal megváltó cselekedetet *tikkunt* végezhet. Borbély a haszidizmus örömről vallott nézeteit elemeli, a vallási tanítás filozofikus színezetet kap nála, egyúttal az említett intencionalitás gondolatára épül rá:

A haszid történetek arról az örömről szólnak, hogy az ember teremtményi volta más teremtményekhez viszonyítva, mindig másokhoz, más dolgokhoz képest bír jelentéssel. És nincs abszolút értelme, kinyilatkoztatott jelentése semminek. Ahogy az írásnak sincs, úgy a dolgoknak sincs; az összefüggések folyton felborulnak, átrendeződnek. Csak a kutató elme, a nyelvre hagyatkozó fogalmazás fedezheti fel Istent. És amikor rálel, el is veszi szeme elől. És ha újra észreveszi, akkor nevet. Isten egy viccben is megmutathatja önmagát nekünk vagy a szavak véletlenében. Vagy egy történetben, ha elmeséljük másoknak.e

^a Ld. SCHEIN Gábor, „Kettős fűga. Borbély Szilárd: Hosszú nap el” in *Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*, szerk. LAPIS József, SZÁZ Pál, Új Alföld Könyvek 011, Alföld Alapítvány – Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, Debrecen, 2024, 21–38.

^b SCHEIN Gábor, „A halott angyal. Borbély Szilárd: *Ami helyet*”, *Jelenkor* 41, 11. sz. (1999): 1180–1185.

^c TILLMANN J. A., „Hatalmi tévelygéseik kétségbeesett retorikájává tették ezt a nyelvet.” Beszélgetés Borbély Szilárddal (1993)”, *Kalligram* 32, 10. sz. (2023): 59–63, 61.

^d KORPA Tamás, „A Remény foglyulejtése. Beszélgetés Borbély Szilárddal”, *Új Hegyvidék* 3, 1–4. sz. (2008): 23–27.

^e BORBÉLY Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia Kiadó, Budapest, 2008, 148.

A számos említés mellett Borbély *Egy út, kilenc ösvény* című nemrég előkerült kisesszéjét szükséges közelebbről megvizsgálni. A Jiří Langer *Kilenc kapu* című haszid legendáriumának apropóján írott esszé eredetileg felkérésre született, Lucie Szymanowská, a szerző cseh fordítójának kezdeményezésére. Versei kíséretében az ő fordításában jelent meg a *Souvislosti* 2005/1 tematikus blokkjában. A haszidizmus recepciója szempontjából jelentős esszét a szerző magyarul nem közölte, kéziratát Szymanowskának köszönhetően publikálhattam.^a

Az igazi nevem nem ismerem című, talán leginkább kanonizálódott interjú az életmű szempontjából. A prágai szerzői esten alapuló beszélgetés egyik résztvevője szintén Szymanowská volt, aki Langer és a haszidizmus hatására is rákérdezett. A beszélgetést Borbély következő a válasza zárja: „[T]alán nem csak ismereteim felületességének tudható be, hogy amikor érdeklődésem a haszidok felé fordult, úgy gondoltam, hogy ekkor, a 18–19. században sajátos, meglehet, titkos párbeszéd indult a kereszténység és a zsidóság között.”^b Hasonló gondolatot fogalmaz meg szerzőnk az *Auschwitz holnap* című esszéjében, bár sajnos szintén kifejtetlenül marad, mire gondol pontosan, amikor közbevetésként azt állítja: „a haszidok mozgalma izgalmas párbeszédet kezdett a kereszténységgel. Teológiai-lag is kényelmetlen kérdéseket tett fel.”^c Néhány mondattal előbb is a „haszidok vallási forradalmá[ról]” beszél, s láthattuk, a forradalom (esetleg megújulás) olyan kulcsszó, amelyet a haszidizmus eszmetörténeti kontextualizálása során több helyen is alkalmaz.^d Mindezt azért fontos megjegyezni, mivel a haszidizmus és a korai kereszténység (mellesleg a *Haszid Szekvenciák* két fő referenciális horizontja), e két, a judaizmusból fakadó mozgalom összevetése nem új keletű. Magától Martin Bubertől származik, aki a judaizmus történetének két nagy forradalmaként és megújulásaként állítja egymás mellé a korai kereszténységet és az induló haszid mozgalmat. Vélhetőleg Buberre utal Borbély is az *Egy út, kilenc ösvény* című írásában (vajon miért csak a későbbiekben nevezi meg őt?): „Egy neves bibliakutató Jézus vallási »forradalmához« hasonló jelentőségűnek tekinti a haszidizmus vallási mozgalmát.”^e

Ezen a ponton érdemes arra is kitérni, hogy a haszidizmus gondolati koncepciói milyen nyomot hagytak a vizsgált Borbély-írásokban. Az imént említett megváltástanra utal a következő megjegyzés: „A haszidok vallási forradalma azt tanította, hogy mindenben megmutatkozik a szentség szikrája.”^f A szikrák feleme-

^a SZÁZ Pál, „*Haszid vérző Kisjézuska*” *Kultúráköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2020, 329–330.

^b BORBÉLY, *Egy gyilkosság...*, 102.

^c *Uo.*, 114.

^d Ld. KORPA, *i.m.*, 27.

^e SZÁZ, „*Haszid vérző...*”, 329.

^f BORBÉLY, *Egy gyilkosság...*, 111.

lése a haszidizmus számára szellemi táptalajt nyújtó, a késői kabbala száfedi iskolájának megalapítójáról, Jichák Luriáról elnevezett luriánus kabbalából származó koncepció, amely annak mitikus-gnosztikus kozmogóniájára épül. Az ősfényt elbírní nem tudó edények széttörése (sevirat ha-kelim) után a fény szikrái elkeveredtek a teremtésben, a cserepek, a „héjak” (kelipot), tehát a matéria között. A megváltás gesztusa, a világ megjobbítása (tikkun) tehát e szikrák felszabadításán nyugszik, amely a hatékony ima, a micvák, a kegyes cselekedetek által, de akár profán eszközökkel is kivitelezhető. Ennek hatékonysága pusztán a viszonyuláson múlik, a szent szándékon vagy intención (kavanna). Így érhető el az Istennel való egység (devekut) a földi életben.^a Vagy ahogy Borbély az iménti Buber-idézettel összhangban írja:

E logika és szemlélet szerint nincs olyan megvetendő és alantas dolog, amely ne lenne képes elvezetni valakit Isten megismerésére, annak a személyes viszonyának a megtalálására, amelyben számára megnyílik az Istennel való párbeszéd, mivel közte és a Mindenható között már alig van különbség. Nem mintha ő válna Istenné, hanem mivel feloldódik ebben a nagyobb erőben.^b

A haszidizmus teológiai és kozmogóniai tanításait Borbély minden bizonnyal Gershom Scholem vallástörténeti munkáiból ismerte. A szikrák, az ősfény, a Sekhina, a betűkkel való teremtés pedig olyan kabbalisztikus motívumok, amelyek a Haszid Szekvenciák költői nyelvét megalapozták.

A HASZID SZEKVENCIÁK SZÖVEGVILÁGA

A *Halotti Pompa* első kiadása után két évvel, 2006-ban jelent meg, kibővítve a *Haszid Szekvenciák* verseivel. A ciklus nyitódarabja, a *Tenger Könnyek Csillaga* az első kiadásban a *Nagyheti Szekvenciák* záróverse volt. Ennek helyére Az *Akasztott Ember* című vers került, a második kiadásban tehát ez zárja a *Nagyheti Szekvenciákat*. A szöveggenézis és az életművön belüli intratextualitás szempontjából beszédes jelenség, hogy a *Haszid Szekvenciák* néhány verse minimális különbséggel a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című „betlehemes misztérium” című

^a Ld. erről Gershom SCHOLEM, „The Neutralization of the Messianic Element in Early Hasidism (Scholem 1995b: [176]–202); Devekut, or Communion with God”, in Gershom SCHOLEM, *The Messianic Idea in Judaism. And Other Essays on Jewish Spirituality*, New York, Schocken Books, 1995, [203]–227; Vö: Moshe IDEL, „Models in Kabbalah and Hasidism”, in Moshe IDEL, *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*, Albany, State University of New York Press, 1995, 31–145.

^b SZÁZ, „*Haszid vérző...*”, 329.

könyvének *Interlúdiumaiban*.^a A két kötet motivikus és tematikus megfontolások mentén is a *Halotti Pompa II.* párdarabjának tekinthető.

A *Haszid Szekvenicákon* belül tematikusan három tendenciát tükröző szöveget különíthetünk el, az egyik, amelyet a három rabbi verscsoportnak fogunk nevezni, zsidó motívumokkal, kabbalisztikus fogalmakkal, és a haszid történeteket imitáló eszközökkel különül el a többitől. A másik tendencia a kereszténység képzetköréhez kapcsolódik, de a *Nagyheti Szekvenciákkal* szemben itt az antik kereszténység tematizálódik, az üldözések és az egyház kialakulásának kora. A harmadik a soát tematizálja, hol a zsidótalanítás egyészen tényszerű magyarországi epizódjait, hol vallásos archi- vagy hipotextusokat használva, megint máshol a holokausztteológia gondolatvilágát idézi. A kötet legszembevetőbb vonása azonban a keresztény és a zsidó motívumok, hipertextusok keveredése, s e kettősségnek gyakran szétbogozhatatlan egysége.

FELADAT

Ennek kiváló példája a már említett kötetnyitó *Tenger Könnyek Csillaga* című vers.^b Olvassuk el a verset, és azonosítsuk a hipotextusokat: a hagyomány mely rétegeit használja a vers? Próbáljuk meg a versszövegben elválasztani az ezekre a rétegekre utaló sorokat! Hogy jellemezhető a vers brikolázs poétikája, milyen szemantikai következményei vannak a hagyományok ötvözésének?

*Az éjszakában Pásztorok.
Lehajtott fejjel ébren
marhavagonban ácsorog
köztük Jézus éhen.*

*Csillag van minden homlokán,
és csillag van a mellén.
Csillag ragyog az ég fokán,
a Törvénynek a helyén.*

*A büdös égen angyalok,
s gyilkosok a pásztorok.
A Tenger Csillag fent ragyog,
s lent a Testre Könny fagyott.*

*Mária az éjszakába
néz a rácson egymaga.
Karjában a Jézuskája
már csak egy játék baba.*

*“Jó éjszakát! Jó éjszakát!”
A halott Echo hangja.
“Te fals világ, jó éjszakát!”
Nem az örömhírt mondja.*

*“Az ember mind egylényegű,
mint Krisztus és a Lélek.
A rajtunk élő kis tetű
csípése is az Élet...”*

^a A következő versekről van szó: *A messiás szekvenciája VIII. (1), (2), A születés szekvenciája Az Akasztott Ember*

^b BORBÉLY Szilárd, *Halotti Pompa. Szekvenciák*, Kalligram, Pozsony, 2006, 121–122.

*A pásztoroknál fegyverek.
Bakancsok lépte koppan.
Nem vitáznak. Üres szemek.
Halott Mirjam legottan.*

*“Óh pásztorok, kegyetlenek!”
A vér fröccsen a hóra.*

*“Fiammal együtt öljetek!”
Kiköpnék a zsidóra.*

*Az Éjben Echo hangja szól
Pszichének: “Jó éjszakát!”
A havon Féreg araszol:
“Pásztorok! Jó éjszakát!”*

Már címében is utal a vers Szűz Mária címére, a tenger csillagára (Stella Maris), hipotextusként pedig az *Ave Maris Stella* a vecsernyén énekelt középkori Mária-himnusz jöhet szóba. (Furcsamódon itt nem a tenger csillagáról, de az égen ragyogó „Tenger Csillag”-ról van szó.) A pásztorok és a Kisjézus szerepeltetése viszont a betlehemi születéstörténetet és a betlehemesek szöveghagyományát idézi. A helyzet, amiben találják magukat, azonban világosan egy töredékes holokausztelbeszélésként építi fel a verset. A soá asszociatíván a betlehemi történet sötét oldalára utal, Heródesre és a betlehemi gyermekmészárlásra. Echo és a pásztorok viszont a bukolikus hagyomány felől is értelmezhető alakok, amely a betlehemesek világával a hagyományban is kompatibilis (a népi betlehemesekben a pásztorok gyakran a bukolikus költészet antik neveit kapják).

A három architextusra – a soá, a betlehemes, a bukolikus – hivatkozó elemek töredezett szerkezetet alakítanak ki, a három réteg nem „illeszkedik” problémamentesen, sőt, a vers poétikai erejét az ellentmondások és a radikális felülírások adják: a bukolika idilli világa helyett a sötét tragédia, az egyiptomi menekülés helyett a marhavagonok, a SS-ek helyett pásztorok.

Nem elhanyagolhatóak az intratextuális viszonyok sem, nem véletlenül került megkülönböztetett pozícióba a nyitóvers, amely a *Halotti Pompa* három könyve között képez hidat: Mária és Jézus szenvedése a *Nagyheti Szekvenciák*hoz kapcsolódik, különösen a hatodik versszakban használt vanitas-metaforával és teológiai fogalommal („egylényegű”). A betlehemes architextus miatt a *Nagyheti Szekvenciák* három *Karácsonyi Szekvenciák* című versével szorosabban is összefügg. Holokausztnarratívaként a *Haszid Szekvenciák*ba illeszkedik, Psziché szerepeltetése pedig az *Ámor & Psziché Szekvenciák*hoz kapcsolja. Az ő alakja, illetve a „Jó éjszakát!” azonban Angelus Silesius költeményéhez is kötődik, konkrétan az az *Ámor & Psziché Szekvenciák*at lezáró mottóhoz, amelynek autográf, archaizáló fordítását a szerző a *Jegyzetek* között közli.^a A betlehemes architextus és a Kisjézus üldözésének motívuma miatt pedig az életművön belüli intratextuális összefüggésként az említett *Míg alszik szívünk Jézuskája* kínálkozik.

A különböző hagyományokból származó hipertextusok miatt a versben arra az egész ciklust jellemző jelenségre is példát találunk, amely a brikolázs poétika

^a Uo., 117, 198.

működését kulturálisan hibrid struktúrákban realizálja. A második versben szereplő csillag motívumát a Stella Marisból kellene származtatnunk, viszont a betlehemi csillagot is evokálja az architextus. A homlokon és mellen lévő csillag a kiválasztottság jele, a tündérmesék gyakori motívuma, a magyar népmesékben is előfordul (csillag van a homlokán, nap és hold a két mellén). A holokausz-narratíva irányából olvasva azonban a megbélyegző sárga csillagot jelenti. Inter-textusként olvasva Ady Endre: *A bélyeges sereg* című verséből származtatjuk, amelyben a szolidáris költő a zsidóság történelmi megbélyegzettségét tematizálja, s úgy fogalmaz: „S egy nagy csillag van a homlokukon.”^a

A HASZID SZEKVENCIÁK BRIKOLÁZS POÉTIKÁJA

A soát tematizáló versek között több olyat is találunk, amely a holokausz-narratíva töredékeit vallásos hipotextusba vagy architextusba ágyazza a szerző. A *Három Ifjú Éneke* című vers bibliai történetet idéz fel, a babiloni fogság egy mártírtörténetét idézi fel, amely isteni csoda folytán meneküléssel végződött. Az ókeresztény korban éppen emiatt volt kedvelt a tüzes kemencébe vetett ifjak története, amelynek ábrázolását a katakombák képei között is megtaláljuk. Ráadásul a bibliai *Három ifjú éneke*, ahol a megmenekülésük után a teremtest dicsérték a zsoltosok laudes részébe is bekerült. Borbély nem ezt variálja, nála a három ifjú nem menekül meg isteni csoda által, a halálgyárban lel mártíromságot. A holokausz-narratívák töredékei újszövetségi allúziókat (a „Szem” a 1Kor 15.35, 36 a feltámadó test metaforája) építenek be, a „Fény” szimbolikája pedig egyaránt olvasható a jánosi és a luriánus teológia „fényében” is.

Hasonlóan működik a brikolázs poétika a cikluszáró *Zmirot-dal* című költeményben is, hiszen ott is egy vallásos hipotextusba íródnak a holokausz narratíva töredékei.

FELADAT

Olvassuk el a *Haszid Szekvenciákból* a *Zmirot-dal* című költeményt! Vessük össze Slomo Alkabec *Lechá dodi* című művével Patai József fordításában! A szövegeket ld. a *Függelékben*!

^a A vers a neten is [elérhető](#). (Letöltve: 2025.8.24.)

A *Lechá dodi* (magyarul: „Jöjj, szerelmem”) egy ismert *pijut* (vallásos költemény), amelyet a 16. században írt Slomo ha-Levi Alkabec rabbi írt, a kabbala jeles képviselője volt Száfed (a mai Cfát) városában, akárcsak Jichak Luria. A vers a zsidó liturgia részévé vált, a szombat fogadására szolgáló Kabalat Sabat szertartás során éneklik. A *Lechá dodi* a zsidó nép és a szombat közötti spirituális kapcsolatot ünnepli, a szerelmes költészet hagyományos képeit felhasználva. A versben a zsidó nép a „vőlegény”, míg a szombat a „menyasszony” szerepében jelenik meg. Ez a metafora a szombat szentségét és szépségét, valamint a zsidó nép örömteli várakozását fejezi ki, ahogy a hét szent napját köszöntik. A vers szövege a bibliai és kabbalisztikus hagyományokra épül, különösen a Szombat királynő koncepciójára, amely a szombatot a Sechina női jellegű Isteni Jelenlét, amely a Templomban lakozott, s a választott néphez hasonlóan száműzetésben van. Ezek a kabbalisztikus motívumok a *Haszid Szekvenciák* három rabbi verscsoportjában rendre visszatérnek.

A cikluszáró *Zmirot-dal*ban a bricolage-technikából fakadó disszonanciák hasonlóan ambivalens jelentéseket képeznek a hagyománnyal való viszony problematizálása által.^a A *Jegyzetek* szerint: „a zmirot-dalok a szombatot búcsúztató énekek megnevezése”, majd a *Sámuel imája* című imakönyvre hivatkozik.^b Ugyan oldalszámot nem jelöl meg, az imakönyvben a szombatot búcsúztató *Hávdálá* után valóban találunk egy teljes fejezetet: *Zmirot – a szombat kimenetele utáni dalok* címen.^c Vélhetőleg ennek lábjegyzete^d okozta a pontatlanságot, hiszen a zmirot (zmiresz) dalokat az egész sábesz idején éneklik, mindhárom étkezés alkalmával, s az imakönyvben is több zmirot található, a búcsúztatók mellett a szombatnapi és szombatot köszöntők is. Ugyan nem a zmirotok közt, de *Himnusz a szombat tiszteletére* cím alatt található az imakönyvben az ismert költemény, Slomo Alkabec *Lechá dodi* c. kabbalisztikus éneke is Patai József fordításában,^e amelyet a Borbély az utolsó versben parafrázeál. Összegezve a szövevényes szövegközi viszonyokat, a *Jegyzetek*ben közölt pontatlanság igen fontos nyom, hiszen a ciklus és a kötet záróversének a valóban búcsúztató ének illene be, ezzel ellentétben azonban a kijelölt beszédpozícióval szöges ellentétben a hagyományos szombatköszöntés parafrázisa kerül.

^a A következő ellentmondásra Déri Balázs hívta fel a figyelmet az ELTE Közelítések a kortárs magyar költészethez konferenciáján tartott, „Mért oly különös ez...?” Liturgikus szövegek és az esetlegesség poétikája Borbély Szilárd Halotti Pompájában című előadásában (2021. 5. 27).

^b BORBÉLY, *Halotti Pompa*, 200.

^c *Sámuel imája – zsidó imakönyv. Új magyar fordítás*, főszerk OBERLANDER Báruch, ford. SÁRONI Simon, szerk. Naftali KRAUS, Chábád Lubavics Zsidó Nevelési és Oktatási Egyesület, Budapest, 1996, 323–326.

^d *Uo.*, 323.

^e *Uo.*, 169–170.

A rituális szövegbe holokausztnarratíva íródik, olyan hangsúlyos képeket építve bele, mint a halálvonat, a kemence, a füst, a hamu, amely a ciklus más mártíromságot tematizáló verseivel is összekapcsolja a szöveget. (Másfelől pedig a dal rituális vonatkozása mentén, hiszen a Szombat királynőhöz, a ciklus egyik „főszereplőjéhez” kötődik, akit Borbély kimozdít a hagyományból.) A téma tehát a végbeszéd pozíciójába beleillik, ám ez nem számolja fel az említett ambivalenciát, már csak azért sem, mert olyan nyomatékosan számít a parafrázis az előszöveg ismeretére, hogy annak refrénes szerkezetét használja és magát a refrént is átveszi intertextusként. S éppen ennek finom módosításában hidalja át a vég és a kezdet, a búcsúzás és a köszöntés közötti, brikolázs szülte ambivalenciát a vers. Patai fordításában ugyanis a „Jer, *köszöntsük/fogadjuk*, jó barát, Szombatot a szép arát!” [kiemelés tőlem – Sz. P.] versszakonként váltakozó felszólítását Borbély a következő sorrendben módosítja: „fogadjuk”, „köszöntsük”, „kísérjük”, „sirassuk”, „eresszük”.

A *Haszid Szekvenciák* palimpszesztuális szövegvilágot képvisel, egy-egy sor mögött újabb és újabb réteg tűnik fel. A *Lechá dodi* maga is hipertextusokból áll össze, ezek közül a legfontosabb az a talmudi forrás, amelyet a refrén citál. A költemény szövege különösen a Talmud azon részleteire támaszkodik, amelyek a szombatot spirituális és misztikus jelentőséggel ruházzák fel, gyakran női szimbólumként, például menyasszonyként vagy királynőként ábrázolva. A Sabbat 119a szerint Rabbi Jannaj és Rabbi Hanina szokása volt, hogy a szombat beállta előtt ünnepi ruhát öltöttek, és köszöntötték a szombatot, mondván: „Jöjj, menyasszony, jöjj, menyasszony!”

A TAUB EIZIK SZEKVENCIÁJA CÍMŰ VERS OLVASATA

Vizsgáljuk meg közelebbről a fentebb három rabbi címmel illetett verscsoportot. A beszédsszituációk a haszid történetek narratív eszközeit és rituális hátterét használják: a rabbik egymáshoz és/vagy a tanítványokhoz beszélnek, bölcs mondásokat, példázatokat, tanításokat fogalmaznak meg, az esemény pedig egy adott ünnephez, alkalomhoz kapcsolódik. E három narrátor, mint arra a *Jegyzetek* is felhívják a figyelmet, a haszidizmus magyarországi ágának, pontosabban a szerző tágabb páttriájának, az Alföld északkeleti régióinak (Szabolcs–Nyírség, Zemplén–Tokaj-Hegyalja) kiemelkedő képviselői. A rebék idézésével a szerző azonban nem e lokális zsidó hagyomány rekonstrukciójára törekszik (hiszen nem a rebék valós szavait, műveit idézi), hanem költői újjáteremtésükre. A kulturális emlékezet szempontjából ez emlékmű-állításként jellemezhető, a szövegköziség felől viszont az apokrif (fiktív idézet) és a pszeudoepigráfia (valós személy neve alatt hagyományozódó apokrif) jegyeit viseli a szöveg. A rebék fejtegetései olyan mondásgyűjteménnyé teszik a szöveget, amely – mivel legtöbb esetben e fiktív szerzők egymás tanításaira fűzik saját szavaik, ugyanazokat az elemeket

variálják új konstellációkat alkotva – egyszerre figyelmeztet a judaizmus szöveghagyományának tipikus láncolatosságára, kommentárjellegére^a és a bricolage-struktúra transztextuális természetére.

A három rabbi verscsoport elkülönítését emellett motivikus összetartozás is indokolja. A teremtés eseményeit vagy a Messiás alakját, érkezését tematizáló, egymással párbeszédet folytató szövegekben olyan hagyományos motívumok, vallási fogalmak jelennek meg, melyek a transztextualitás szempontjából hiperlinkként működnek, s a hagyományból kiragadva sajátos, öntörvényű szövegvilágba helyeződnek. A „Sekhina”, „Messiás”, „Sábesz / Sabbat / Szombat / Szent Szombat”, „Én”, „angyal”, „Ádám”, „Gólem”, „Isten”, „Alef”, „Bét” stb. olyan fogalmak, melyek a judaizmus vallási szöveghagyományába vezetnek. Ám a versszövegeken legerőteljesebben – ahogyan az általuk megidézett haszidizmus szövegein is – a luriánus kabbala hatása érződik.

A három rabbi közül kettőről, a nagykállói Taub Eizikről, és a sátoraljaújhelyi Móse Teitelbaumról szóló történetekkel találkozunk Martin Buber gyűjteményében éppúgy, mint Jiří Langerében. A Taub Eizikhez fűződő egyik legendás történet, amelynek több magyar irodalmi feldolgozásai is van (pl.: Cholnoky Viktor, Patai József, Szabolcsi Lajos, Kaczér Illés), arról szól, hogy egy pásztor(fió)tól hogyan vette meg azt a dalt, amit tőle hallott. A pásztor(fió)ra mágikus felejtés száll: a dalt a rabbi tudja csak. A pásztor a legtöbb verzió szerint Illéssel volt azonos, aki – mivel nem halt meg a tüzes szekérnek köszönhetően – a nép közé keveredett, s a zsidó népmesékben előszeretettel siet az elesettek védelmére. Néhol a zsoltárszerző Dávid királlyal vélik azonosnak.

A „kállói szent pap” dala, a *Szól a kakas már* című zsidó magyar népdal ikonikus alkotás, amelyet a szimbolikus identitáspolitikában a zsidó magyar együttélés kultúrtörténeti példajaként szokás hivatkozni. A dal intertextusa Borbély Szilárd három művében is megjelenik, két drámában (*Még alszik szívünk Jézuskája*, *Szól a kakas már*) és a *Taub Eizik Szekvenciája* című versben.

FELADAT

Olvassuk el Jiří Langer *Kilenc kapu* című gyűjteményének azt a részét, amelyben a kállói rebbe dalának történetét! Milyennek írja le a rabbit? Mit idéz meg a vallási hagyományból? Hogyan értelmezi a dal nyelvi hibriditását? (A szöveget ld. a *Függelékben*.)

Olvassuk el a *Szól a kakas már* című dal legközismertebb változatát! Hasonlítsuk össze a *Zöld erdőben, zöld mezőben* című népdal variánsaival!

^a Lásd KOMORÓCZY Géza, „A kommentár mint szellemi magatartás és jelentősége a zsidó hagyományban”, *Múlt és Jövő* 3, 2. sz. (1990): 9–15.

Nézzünk utána a dal két héber sora jelentésének és forrásának! (A szöveget ld. a Függelékben.)

Végül pedig olvassuk el a *Haszid Szekvenciák* közül alaposabban a *Taub Eizik Szekvenciája* című darabot! Értelmezzük az előszövegek tükrében!

<i>Mikor a kállói rabbi a mezőn sétálgatott, a Messiás, mint egy madár, éppen arra járhatott.</i> <i>Sose láttál gyönyörűbbet: csőre arany, szeme gyöngy! Úgy sétálgatott a fűben, lábához nem ért göröngy.</i> <i>Vele volt egy kicsi bojtár, aki énekelt neki. Úgy nézett ki, mint Akárki. Mint, aki Őt kergeti.</i> <i>Pedig Dávid volt az éppen, Jeruzsálem királya. Ő énekelt a madárról, aki Krisztus Hiánya.</i> <i>„Mikor lesz, hogy az a madár föltámad a Halára,</i>	<i>aki köztünk sohasem jár, száll hajnal hasadtára?”</i> <i>„Zöld erdőben, sík mezőben egyedül vagy, te rabbi! Ha megveszed ezt a nótát, nem kell neked meghalni!”</i> <i>Megállt akkor a kállói csodatévő szent ember, Dávidtól pénzen megvette amiről az énekel.</i> <i>Ha a rabbi nem énekelt, a madár szomorkodott. Sárga lába, zöld a szárnya. Megállt. Sírt. És hallgatott.</i> <i>„Mikor lesz az? Mikor lesz az?” Szól a kakas valahol. Az a madár sose száll el, csak, aki róla dalol.</i>
---	---

A kállói rabbit mind a magyar, mind a külhoni történetváltozatok sajátosan magyar, s így a kaftános, strámlis csodarabbi-kollégáitól elütő külsővel bír: jobban hasonlít az alföldi pásztorokra. Szokásaitól gyakran idegenkedtek a lengyel vidékekről jött hívek, ennek szép példája a széderesti látogatók története, amelynek változatát Langer és Buber gyűjteményében is megtaláljuk.

A kállói csodarabbi és a bojtár közötti adásvétel narratívája a kultúraközi párbeszéd egy exemplumaként olvasódik, melyre a kállói köré szőtt motívumok között több példát is találunk. A történetek allegorikus olvasása a parabolisztikus, példázatos haszid történetek tipikus eljárása, esetünkben a (haszid)zsidó-magyar kulturális kontaktusok allegóriáivá avatja ezeket a történeteket. Ugyanakkor maguk a narratívák is allegorikusan értelmezik át az idegen kultúra locusait az elsajátítás során. A kulturális átvételt a haszidizmus ideológiájának megfelelően a száműzetésből, a galutból való kiszabadítás motívuma legitimálja, mint a szikrák kiszabadítása, felemelése.

Langer verziója furcsamód nem említi, hogy a pásztorfiú Illés, vagy Dávid lett volna, viszont tartalmaz egy sajátos motívumot. Eszerint a dalt valamikor a

leviták énekelték a Templomban. Langer egzotizáló eljárása még jobban kidom-
borítja a motívumot:

A dalt valamikor az ősidőkben a leviták énekelték a jeruzsálemi szentélyben. Izrael népe már elfelejtette. Csak magyarul él még, de egy versszaka héber. Ma már minden haszid ismeri a nagykállói szent dalát. Zsidóul énekeljük, de boldog az, aki magyarul tudja énekelni. Magyarult! Á, dehogy! Az a nyelv nem magyar. Nem, nem. A szöveg szavait az Úr szent angyalainak nevéből szótték. Csak olyannak látszik, mintha magyar volna.^a

Ha a kultúraközi párbeszéd példajaként, a kulturális hibridizáció allegóriájaként olvassuk a történetet, ez utóbbi motívum (a levitáktól vagy Dávid királytól származtatott dal) egyrészt mitopoétikailag illeszkedik a képbe, mint a sajátta tett idegen legitimálása, másrészt egy következő mimikriként (hiszen a dal csak magyarnak látszik) rakódik az eddigi jelentésekre. Ez a többszörös mimikri végül is a transzcendens őseredetbe helyezi vissza a dalt, mely a haszidizmus kabbalisztikus nyelvfilozófiájának paradigmája nyomán az elveszett(nek hitt) ősnelv emléke lesz. A dal kiszabadítása így a luriánus kabbalából átvett haszid elvnek, a *tikkunnak* a gesztusává válik.

Noha a kállói rebbének tulajdonított más dalokat is ismerünk, az kultúra-
közi „adásvétel” tárgya minden változatban a *Szól a kakas már* című dal. Ha szemügyre vesszük az átvett dalszövegeket, és azokat összevetjük a magyar népdalkincsben található változataival Orlovsky Géza tanulmánya nyomán, a fordítástudományban használatos domesztikáció jelenségével találkozunk, ám a fordítás itt elsődlegesen nem két nyelv, de két kultúra között történik.^b A két héber sor beillesztése a domesztikáció eljárásának minősül, textuális szempontból az intertextualitás esetével találkozunk, hiszen mindkét sor idézet. A *Szól a kakas már* kulturális hibriditása a genetti brikolázs elveinek folklorizálódás során végbemenő alkalmazásának példája.

A legtöbb dalvariánsban a következő héber sor szerepel, Kodály Zoltán szintén ezt a változatot gyűjtötte fel.: *Jibone hamikdos ir Cijon tömale*. A sor jelen-
tése: Ha felépül a Szentély, Sion városa benépesül; vagy: Épüljön fel a szentély, töltsd meg Ciont. A sor egy zmirot dalból, egy eredetét tekintve későközépkori pijutból, a *Cur mi-selo* kezdetűből származik:

^a Jiří LANGER, *Kilenc kapu. A haszidok titkai*, ford. Zádor András, Pozsony, Kalligram, 2000, 212–213.

^b Orlovsky a *Szól a kakas már* textuális gyökereit a szöveget genealogikus és intertextuális értelemben vizsgálva a magyar népdalszövegek nyomán a folklorizálódó késő-renaisszansz udvari-szerelmi költészetére pontosabban az ismeretlen szerzőségű *Sötét ködből alig tisztult* kezdetű, a kolofon tanúsága szerint 1603. július 10-én, Prágában szerzett énekre vezeti vissza. ORLOVSKY Géza, „Micsoda madár” in: *Folklór és irodalom. Folklór a magyar művelődéstörténetben*, szerk. Szemerkenyi Ágnes, Akadémiai, Budapest, 2005, 47–53.

A költemény elég hamar elterjedt Európa zsidó közösségeiben, s mind a mai napig felcsendül szombatonként az ünnepi terített asztal mellett az étkezés utáni áldás, a Birkat ha-mazon bevezetőjeként. [...] A Cur mi-selo strófái a Birkat ha-mazon egyes áldásaihoz kapcsolódnak, amelyek hálát mondanak az Istentől kapott ételért, az ősatyáknak örökbe adott földjért, majd könyörögnek a Messiás eljöveteléért és a Szentély újjáépüléséért.^a

Megjelenik még a következő intertextus: *Umipné chatoénu golinu meárcénu*. Jelentése: Bűneink miatt száműztek minket országunkból. A sor az *Amida* ima, avagy *Smone eszré* (vagyis *Tizennyolc áldás*) egyik részéből származik, abból a *muszafból*, amelyet akkor mondanak, ha ros chodes (újhold) szombatra esik.^b

Az intertextus tehát minden esetben liturgikus szöveg, amelyet a dalt használó zsidó közösség jól ismert. A világi dal, amely a kedves iránti vágyódást fejezi ki, így szakrális tartalommal töltődik. A hipotextusok az Izráel népének gálutból, a száműzetésből való szentföldi visszatérésének és a Szentély jövőbeli újjáépülésének toposzára hivatkoznak, a judaizmus eszkatológiai tanításaira. A dal így a Messiás és eljövetele iránti epekedésként olvasható. Bár a Messiás alakja nem textualizálódik, a fenti kulturális toposzok hipertextuális olvasata során válik elérhetővé. A szöveg kulturális hibriditásának szempontjából ez azt jelenti, hogy a judaizmus (akár felületes) ismerője számára dekódolható az intertextus valós, szemantikai jelentése, hiszen a két említett toposz úgy artikulálódik, mint az eljövendő Messiás fő feladata, amellyel a megváltás kora kezdetét veszi. Az eredetileg szerelmi epekedést megfogalmazó dal így a megváltás iránti vágy allegóriájává válik.

Az előszövegek felfejtése után most ennek tükrében próbáljuk értelmezni a *Haszid Szekvenciák* közül a *Taub Eizik Szekvenciája* című darabot, azt, amelyben a három rabbi verscsoportban legtöbbször megidézett rabbi szerepel.

A *Taub Eizik Szekvenciáját* olyan hipertextusnak tekinthetjük, mely három hipotextusra vezethető vissza: a *Zöld erdőben, zöld mezőben...* kezdetű népdalra, a *Szól a kakas már* dalszövegére és a dal reb Taub általi megszerzéséről szóló történetre. Mindhárom forrásszöveg variánsokban létezik (helyesebb lenne tehát szövegthalmazokról beszélni), és kölcsönösen összefüggenek egymással. Például a dalszerzés története gyakran idézi, intertextuálisan beépíti narratívájába a dalszöveget, valamint a *Zöld erdőben, zöld mezőben...* variációi a *Szól a kakas már* pretextusainak, s egyben variánsainak is tekinthetők. Így a Borbély-szövegben található parafrázisok (intertextusok) nagy része a magyar népdal szövegét éppúgy megidézi, mint a *Szól a kakas már*ét (a második versszak, a hatodik versszak 1. sora és a nyolcadik versszak 3. sora).

^a *Mózes imája. Sábessi imakönyv*, főszerk. OBERLANDER Báruch, Egységes Magyar Izraelita Hitközség, Chábád Lubavics Egyesület, Budapest, 2009, 237–238., Vö.: *Asztali áldás (Brikat ha-mazon)*, 199–212.

^b OBERLANDER, *Sámuel imája*, 47.

Ezekből az elemekből építi fel brikolázs-szerű versét a szerző, melynek epikus cselekményét a történetmotívumunk egy verziója adja. A rabbi és a bojtár szereplőkként és narrátorokként egyszerre vannak jelen. A versszöveg egyharmadát, három teljes, idézőjellel keretezett versszakot tesznek ki a szereplők megszólalásai. A bojtárfiúnak Dávid király bújik a bőrébe. Fontos kiemelni, hogy a történetváltozatok általam áttekintett verzióiban a pásztor alakja, ha mimikriként jelenik meg, Illés prófétával azonos, nem pedig a zsoltárszerző pásztorral, Dávid királlyal. A dávidi mimikri tematikusan a messiásmotívumot erősíti a versben, hiszen a messiás a Zsolt 95,7 hagyományos értelmezésének fényében Dávid házából származik.

A drámai, dialogikus vers metruma egységes – az első sor a *Zöld erdőben...*-hez hasonlóan felező nyolcas, a második (a pretextusoktól elütően) kétütemű hetes (4/3). A versszakokban abab keresztrím található.

A vers metrikája, rímelése szabályos, formakultúrája a népdalokat imitálja. Ha alaposan szemügyre vesszük a költő által működtetett brikolázs-technikát, a transztextualitás több jelenségére találunk példát. Ha a prózavariánsokban előttünk álló történetmotívum szempontjából olvassuk Borbély szövegét Gérard Genette szövegköziség-elméletének segítségével,^a az átiratok, újraírások során megfigyelhető transzpozíció több esetével találkozunk: verzifikáció (a hipertextus verssé alakítja az eredetileg prózai töredéket); intermodalizáció (zsánerváltás: az anekdotikus történet helyzetdalszerű verses elbeszéléssé válik); diegetikus transzpozíció / prochronizmus (a dalban metaforaként szereplő madár a hipertextusban szereplővé válik); transzvokalizáció (a hipertextusban az adásvételt a bojtár kezdeményezi, míg a hipotextus[ok]ban a rabbi); transzmotiváció (a vétel motivációja és tétje is különböző: „Ha megveszed ezt a nótát, / nem kell neked meghalni”); transzvalorizáció (az előbbi megállapítás értelmében a hipertextus már a halál kérdésével foglalkozik).

A versszöveg következő sorai eredeztethetők az öröklött tárgyból: az első versszak 1–2. sora, a harmadik versszak 1–2. sora, a negyedik versszak 1–3. sora és a 6. versszak 2–4. sora, valamint a hetedik versszak.

A transzpozíció egy különös esete a vers epikus cselekményének harmadik alakja, az a bizonyos madár, amely a *Szól a kakas már* „főszereplője”.^b A madár a dalszerzés történetmotívumának narratíváiban kizárólag fiktíven volt jelen mint az a madár, akiről a kisbojtár dalol, azaz intertextusként. Borbély a vers egyik nagy belső ellentmondásával egyszerre bontja le és tartja is meg az eredeti narratíva metafikciós határát. Míg a hatodik versszakban a nóta, addig a hetedikben már a madár megvételéről van szó („Dávidtól pénzen megvette / amiről az énekel”). Az első versszakban a madár a kállóival együtt a mezőn jár, a harmadikban a bojtárral van, aki nem róla, de neki énekel („Vele volt egy kicsi

^a Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

^b Sem a dalban, sem Borbély verziójában nem azonosítható egymással a madár és a kakas alakja (amely csak hangjával van jelen).

bojtár, / aki énekelt neki”). A negyedikben viszont ezzel szöges ellentétben a madárról a kisbojtár/Dávid énekel („Ő énekelt a madárról”). A hipertextusban a madár tehát egyszerre jelenlévő és hiányzó, egyszerre szereplője a fikciónak és a metafikciónak.

A brikolázs-szerkezetű vers az előszövegek elemeinek egymás mellé illesztése folytán nemcsak mozaikszerű képet alkot, de az elemek variálásával ezt a képet állandóan felül- és felülírja, s így dinamikus, transzgresszív jelentéseket produkál. Számolnunk kell azonban még olyan más mozaikelemek beillesztésével, amelyek nem a tárgyalt hipotextusokból származnak (3. versszak 2–3. sora, 4. versszak 4. sora, 5. versszak 2–4. sora, 6. versszak 4. sora, 8. versszak 1–2. és 4. sora, 9. versszak 3–4. sora). Ezekben láthatjuk világosan a transzpozíció során a bővítés egyik típusának, a kontaminációnak az esetét, amelynek során több forrásból (hipotextusban) egyetlen hipertextus keletkezik, ami e források elemeit ötvözve saját struktúráját alakítja ki. Az utóbbi elemek azonban már kulturálisan is különböző, hangsúlyosan keresztény előszövegekből származnak. Ezt figyelembe véve nemcsak a brikolázs-technika, de a kulturális hibridizáció struktúraalakító erejére is ismerhetünk.

A háromszereplősre bővített epikus cselekményvázra így különböző jelentések rakódnak. A kisbojtár, aki „Úgy nézett ki, mint Akárki. / Mint, aki Őt kergeti”, hipertextusként az *Akárki* című középkori moralitásjátékot idézi meg.^a Kivel találkozik tehát a kállói? Kicsoda a kisbojtár?

Az *Everyman*-re való utalás egy közvetlen és egy enigmatikusan kódolt lehetőséget ad a jel (bojtár) allegorikus jelentésén (Dávid király) túl. A kisbojtár, mint láttuk, mimikriként működik, ám a szerző a két lehetőséggel poliszémiát teremt, s így egyben el is bizonytalanítja a jelentést. Az allúzió mögött rejlő hipotextus ismeretében az iménti idézet második, enigmatikus sora a következőképp értelmezhető: „Őt”, vagyis Akárkit a róla írt misztériumjátékban egy másik allegorikus alak, a Halál kergeti. A bojtár tehát ezzel a harmadik allegorikus alakkal is azonosítható lesz, s az áttétel ezzel a *transzvalorizáció* (átértékelés) sajátos példájává válik.

Az előszövegek alkalmazása során megfigyelhető szemantikus transzpozíció, a *transzmotiváció* (átmotiválás) eredményeképpen a vásár igazi tétje a hipertextusban már nem a dal megvétele, hanem a halál kérdése lesz: „Ha megveszed ezt a nótát, / nem kell neked meghalni.” A dalszerzés történetében és az *Everyman*-ben szereplő üzletkötés (a Halál haladékot ad Akárkinek a darab elején) tárgya helyeződik a versbe, felülírva a hipotextust. Ám az adásvétel a két hipotextus különös párhuzamát adja: a haláltól való haladék, élet-idő nyereség a messiás születésének elodázására rímelt az ötödik versszakban „az a madár / föltámad a Halálra, / [...] / száll hajnal hasadtára” (vagyis a madárként jelképezett messiás

^a Nem mellékesen Borbély Szilárd *Akár akárkije* e moralitásjáték átirata, a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című „betlehemes moralitás”-nak pedig szintén hipotextusa.

testet ölt, megszületik), majd a kilencedik szakaszban: „Az a madár sose száll el, / csak, aki róla dalol.”

Az epikus cselekmény szereplőjévé avanzsált madár jelentése, valós identitása a kisbojtárhoz hasonlóan ambivalens. Míg az első versszakban szemantikailag a Messiás jelölőjeként, poétikailag pedig annak hasonlataként jelenik meg („a Messiás, mint egy madár, / éppen arra járhatott”), addig a negyedik szakasz azt állítja, hogy a madár „Krisztus Hiánya”. Az ellentmondás nemcsak szemantikai, de egyben kulturális is. A vers zsidó kulturális kontextusában ez a markánsan keresztény elem a hibriditás szempontjából válik megközelíthetővé. Nyelvileg pusztán ugyanazon kifejezés különböző kulturális fordításáról van szó, hiszen a megváltót jelölő „felkent” szó a héber Messiás és a görög Krisztus szónak felel meg. Az intratextuális ellentmondást azonban akkor sem tudjuk feloldani, ha a Messiást és Krisztust azonosítjuk, hiszen az egyik jelölés afirmatív, a másik negatív értelemben szerepel („Hiánya”). A kulturális hibriditás egyik fő jellemvonása, hogy az átvétel során a szimbólumok jelekké alakulnak át, s a jel-jelentés arbitrális viszonya miatt az értelmezésnek a hagyomány által legitimált autoritása feloldódik.

Kulturálisan hibrid kódként olvasva viszont a keresztény hagyománykör legikonikusabb toposzát szövi bele hipertextuálisan a vers zsidó kontextusába. Ezzel a gesztussal a brikolázs-jellegű szöveg újabb értelmezői horizonttal bővül, a keresztény hagyomány messiását, Jézus Krisztust tematizáló hipotextusok irányában.

FÜGGELÉK

Borbély Szilárd:

Zmirot-dal

Ott, ahol a nap lenyugszik,
míg a testünk összecsuclik
várunk a halálvonatra,
arra nézünk el: nyugatra.

Jer, fogadjuk jó barát,
Szombatot, a szép arát.

Oda, ahonnan Ő eljön;
s dicsősége, mint a felhőn
csillanó arany szegély:
káprázat, mint volt az én.

Jer, köszöntsük jó barát,
Szombatot, a szép arát.

Slomó ha-Lévi Alkabec:

Lecho dodi

Ford. Patai József

Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát!

„Órizd híven, gondold rája!“
Hangzott Isten egy szavára.
Egy az Isten! Dics-sugára
A világot hatja át.

Míg a füstben eltemetve,
szállunk délre és keletre,
mindenütt, hol szél forog:
Messiás, ránk várakozz!
Jer, kísérjük jó barát,
Szombatot, a szép arát.

Benn a tűzben él a lélek,
bár a testtel ott elégek,
mert az Isten halk szavú:
az Írásra szórt hamu.
Jer, sirassuk jó barát,
Szombatot a szép arát.

Ő is eljön. Lámpa fénye
rebben a kemenceszélre,
s száll a kéményen huzat:
benne Isten ott múlat.
Jer, eresszük jó barát,
Szombatot a szép arát.

Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Fel vidáman Szombat elé!
Mert az Isten megszentelő,
Áldásforrást adott belé,
Ki kezdetből végbe lát.
Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Királyváros, dicsó szentély,
Fel a romból ! Emelkedjél !
Búd a siró völgybe nem fér,
Most hű Urad újra áld.

Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Fel a porból ! Félre bánat !
Vedd fel, népem, díszruhádat ;
Jisáj fia jön utánad
S minden rosszat jóra vált.
Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Ébredj, ébredj ! Lobban lángod !
Ragyogd be a nagy világot!
Fel, dalolj ! Mert újra látod
Isten fényes sugarát.
Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Szégyened már többé nem lesz !
Mit búsongasz ? Mit kesergesz ?
Szentélyednek az Úr kedvez
S felépíti romfalát.
Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Kik rád törnek s kirabolnak,
Megbűnhődnek, meglakolnak.
Mint vőlegény menyasszonynak
Örvend Isten, nézve rád.

Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

Terjeszkedel jobbra-balra,
Isten nevét magasztalva,
Mégvált majdan Parci sarja,
Vigadozzunk ! Rajta hát !
Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát!

Üdvözlégy, oh Urad éke !
Kisérjen vig öröm, béke !
Ujjongva vár Isten népe, Jöjj, ara!
Jöjj, várva-várt!
Jer, fogadjuk, jóbarát,
Szombatot, a szép arát !

A Zöld erdőben... kezdetű magyar népdal variánsai

1. Menyhe (Mechenice), Gimes (Jelenec) – Kodály Zoltán gyűjtése

Zöld erdőben, zöld mezőben, zöld erdőben, zöld mezőben lakik egy madár.
Kék a lába, zöld a szárnya, kék a lába zöld a szárnya, jaj be gyöngyen jár.
Várj, madár, várj, te csak mindig várj, míg az Isten megengedi, tied leszek már.

2. Szék (Szolnok-Doboka) – Lajtha László gyűjtése

Zöld erdőben, zöld mezőben sétál egy madár;
Kék a lába, zöld a szárnya, jaj, de gyöngyön jár!
Hív ő engem útitársnak, el is megyek már;
Hív ő engem útitársnak, el is megyek már.

3.

Zöld erdőben, zöld mezőben sétálgat egy páva.
Kék a lába, zöld a szárnya, aranyos a tolla.
Hívott engem utitársnak, el is megyek véle,
Vásárhelyen nincsen olyan legény, sej, aki nekem kéne.

Szól a kakas már...

Szól a kakas már, majd megvirrad már,
Zöld erdőben, sík mezőben sétál egy madár.
Micsoda madár, hej de micsoda madár?
Zöld a lába, kék a szárnya, engem odavár.

De mikor lesz az már, hej de mikor lesz az már?
De mikor lesz az már, hej de mikor lesz az már?

Jibóne hamikdos, ír Cijajn tömálé*
akkor lesz az már!

És miért nincs az már, de miért nincs az már?
Umipné chatoénu golinu méarcénu**
azért nincs az már.

- - -

* Ha felépül a Szentély, Sion városa benépesül

** Bűneink miatt száműztek országunkból

Szabolcs megye

Forrás: Oberlander Báruch, *Mózes imája. Sábessi imakönyv*, Egységes Magyar Izraelita Hitközség, Chábád Lubavics Egyesület, Budapest, 2009, 289.

Jiří Langer: *Kilenc kapu. A haszidok titkai.* Fordította Zádor András, Kalligram, Pozsony, 2000, 212–213.

[...] Mikulovban rebe reb Smelke, a kállói szent egykori tanítója megjegyezte:
– Furcsa, hogy ma nem hallom a kállói rabbit. Biztos már megint magyarul imádkozik.

A nagykállói cáddik, reb Ázik Toub nem mindennapi szent volt. A szentek szentje. Hogy honnan jött, és hová megy, azt senki sem tudta. Titokzatos volt az élete. Parasztruhában járt, de az – papírból volt. Mert viselője a folytonos böjtöktől úgy lefogyott, hogy kelméből készült ruhát nem bírt volna el. Az ostorral, amelyet mindig magánál hordott, saját testét ostromozta.

Amikor egyszer – akárcsak Izsák ősatyánk – a mezőn sétált, meghallotta egy pásztorfiú énekét. Amikor az ének véget ért, a szent odament a bojtárhoz, és megkérte, hogy ismétlje el a dalt. Nem tudta. Elfelejtette. Örökre.

A dalt valamikor az ősidókban a lévíták énekelték a jeruzsálemi szentélyben. Izrael népe már elfelejtette. Csak magyarul él még, de egy versszaka héber. Ma már minden haszid ismeri a nagykállói szent dalát. Zsidóul énekeljük, de boldog az, aki magyarul tudja énekelni. Magyarul? Á, dehogy! Az a nyelv nem magyar. Nem, nem. A szöveg szavait az Úr szent angyalainak nevéből szőtték. Csak olyannak *látszik*, mintha magyar volna.

És ki az a kakas, és ki az a madár? Azt csak a szentek tudják.

Adar hónapjának 7. napján, a mi tanítónk, Mózes halálának napján halt meg a nagykállói szent is. Nagykállón fekszik, sötét veremben, és a sírkövét csak a neve díszíti. De örökmécses ég rajta.

A dráma első változata a *Kalligram* folyóiratban jelent meg két részletben, 2010-ben, ezután következett a kötetbeli közlés 2011-ben, a *Szemünk előtt vonulnak el* című drámagyűjteményében, az Új Palatinus Könyvesház gondozásában. Négy dráma szerepel a kötetben, és mindegyik más műfajmegjelölést kap. Az *Olaszliszkai* a fülszöveg sugalmazása alapján az antik sorstragédia mintáját követi, alcíme „sorstalandráma”. Az *Akár Akárki* „amoralitás”, ami utal a moralitásjátékokra (és e műfaj egyik kulcsszövegére, az *Akárkire* [*Everyman*]), illetve a misztrériumjátékokhoz is szokták kötni. A tizenhárom jelenetből álló *Szemünk előtt vonulnak el* műfaji megjelölése szerint teológiai-politikai revü, az utolsó dráma pedig, az *Istenasszony Debreczen* „Theátrumi Bohóskodás”, klasszicista tézisdráma és vásári bohózat.^a Borbély Szilárd a műfajiság kapcsán így fogalmaz egy vele készült interjúban: „Klasszikus könyvdrámák ezek. Szépirodalmi igénnyel készült drámák, amelyek nem egy élő színházi közegben nyernek alakot, hanem az irodalmi szövegformálás hagyományait követve. A kettő között pedig egyre szélesedik az olló. [...] Én nem vagyok drámaíró, és ezek a szövegek nem is drámák. Gondolkodtatni akarnak, nyelvet keresnek, formát szeretnének találni a beszéd számára.”^b Amikor az interjúkészítő megkérdezi, hogy mit is jelent ebben a kontextusban a *beszéd*, a szerző a következőt mondja:

A beszéd, hát az a diskurzus. A színházi beszéd egy sajátos, elkülönült nyelvhasználati mód. Egy nagyon fontos, például minden más beszédmódtól eltérő kódja a színházi diskurzusnak a megrendülés nyelve, vagyis a katarzis képessége. A színházban ezt jól el tudjuk viselni. Egy temetésen is mindig érezhető, hogy ott minden szónak más a nehézkedése. A létezésnek ott egészen más a súlya. Amikor a lányaim születésénél jelen voltam, ott is érzetem, hogy itt most valamiféle erő árad ki, nem tudjuk elmondani ezeket, de érezni lehet. A színházi beszéd másként, sokkal emelkedettebben, más minőségben tud hangot adni annak, amiről nem tudunk vagy nem lehet beszélni. Mint például a cigány–magyar-kérdésről, a nemzeti emlékezet kérdéseiről, és így tovább.”^c

^a Lásd erről bővebben: FÖLDES Györgyi, „Műfaji kavalkádban vonulnak el”, *Beszélő* 16, 9. sz. (2011): 55–60.

^b BORBÉLY Szilárd, KORNYA István, „Erről ma hazánkban nem lehet beszélni”. Borbély Szilárd válaszai Kornya István kérdéseire, *Műút* 56, 29. sz. (2011): 32–37, 33, 35.

^c *Uo.*, 35.

Ebben a beszélgetésben előkerül a katarzis fogalma, ami a drámák elemzésekor meghatározó lehet számunkra. Arisztotelész szerint katarzist a tragédia válthat ki: „A tragédia [...] komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízesített nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és a félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.”^a Borbély válaszában a színházi nyelv által nyújtott katarzis lehetősége szemben áll a média nyelvével:

Ennek a darabnak a céljai inkább olyanok, hogy kiemelni a tömegmédia hírműsorai általi irányított felejtésből és manipulációból. Abból, hogy elveszik a nyelvet a drámai jelentőségű események elbeszélhetőségétől, ahogy bezúzzák a katarzis lehetőségét abba a jellegtelen és kisszerű masszába, amelyet a pity csaló, a számító politikus, az állatkerti főkapabébi, a celebek mocsara, a napi politika helybenjárása jelent. [...] Formát és nyelvet kerestem ehhez, így lett a sorstragédiának erre a helyzetre alkalmazható újramondása. A görög tragédiának nyelvet adott az, hogy volt értelme és mélysége a sorsról beszélni, és nem irtóztak a katarzis magasába emelni azt, ami a közösség emlékezete számára és az egyes ember számára is a létezés magasabb szintjére lépéshez segíthette őket hozzá. Ma a történeteknek nincs magyarázó ereje, hiszen az elbeszélés, amelyet pedig alapvető emberi létünkben adódóan szeretünk, nem vezet el a tanulság és a belátás szintjére. Nem tudok olyan történetet, amely a világunkról igaz kijelentéseket tud tenni, és több mint puszta szórakoztatás, amelyet a szappanoperák és a recept szerint készített sikerfilmek hihetetlen mennyiségben és profizmussal produkálnak. Annyi történet készül manapság, amelynek van vége, de az elbeszélés lezárása nem ad semmilyen tanulságot, csak formálisan nyugtat meg bennünket.”^b

Egy műfaji megjelölést is észrevehetünk az idézetben: sorstragédia. Ezzel lép párbeszédbe, hogy Az *Olaszliszkai* alcímében a következőt olvashatjuk: „sorstalandráma”. Weiss János így fogalmaz ezzel kapcsolatban: a sorstragédiában „a kibontakozásnak van egyfajta belső logikája, az első pillantásra véletlenszerűnek tűnő események a maguk szükségszerűségében jelennek meg”. A sorstalandrámaiban színre vitt világban viszont „[a] cselekedeteknek [...] nincs többé oksági láncolatuk”.^c Vári György pedig a következőt állítja:

^a ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, VI., <https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> (Utolsó letöltés: 2025. augusztus 11.)

^b BORBÉLY, KORNIA, *i.m.*, 36.

^c WEISS János, „Bűzlík az ország!«. Kísérlet Borbély Szilárd Az *Olaszliszkai* című drámájának megközelítésére”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 185.

„[a] sorstragédia nem a jellemekből, a szereplők közti viszonyokból bomlik ki, az, hogy bekövetkezik, ezektől független szükségszerűség. Itt azzal a nyomatékos különbséggel, hogy a sors sem ad értelmet annak, ami bekövetkezik (mármint a 2006-os borzalmas olaszliszkai lincselés), nem a hübrisz az oka, egyáltalán nincs semmiféle oka sem, nem leli magyarázatát semmiben, pusztán lezajlik újra és újra, ahogy az első jelenet címe is sejteti: Haggádda.

[...] a jog szabályrendszere nem írja le az esetet, éppen azért, amiért a hagyományos dramaturgia sem képes magába foglalni. Nincs indíték, nincs gyilkos szándék és döntés, ahogy lényegében nincs gyilkos személy, még szereplőként sem, csak a »hangok a tömegből«. Épp ez az, ami a művet sorstragédiából sorstalandrámává teszi. Ahogy a Sorstalanság főszereplője, Köves Gyuri zsidó, saját sorsától teljesen függetlenül, ahogy nem lehet köze mindahhoz, ami történik vele, úgy idegen saját sorsában mindenki, aki kiesett az időből, akiben nincs várakozás és remény^a

A véletlen fogalma izgalmasan lép párbeszédbe a sorssal és annak hiányával – vagy az attól való megfosztottsággal, hiszen a -talan fosztóképző kiemelt szerepet kap a műfajmegjelölésben, ahogy majd a *Nincstelenek* címében is visszaköszön, a Kertész-műre való utalás pedig kikerülhetetlen. Az *Olaszliszkaiban* a véletlen szerepe meghatározó lesz: „Amikor elhangzott a gödölye meséje is, és véget ért az ünnep, a paraszt így búcsúzott: »Véletlenül találkoztam valakivel a vásárban, aki ide küldött. Azért jöttem el.« A rabbi azt válaszolta: »Ha valakivel véletlenül találkozol, igyekezz jól kiismerni, mert semmi sem véletlen.«”^b Ez a fajta képzet visszavezeti a sorstragédia műfajához a művet.

A dráma a Haggadával indul és a gödölye meséjével zárul, ahogy pészach ünnep maga is. Miért pont ez a rítus kerül be a szövegbe? „A legismertebb értelmezés szerint a gödölye a sanyargatott zsidó népet szimbolizálja, az »elnyomók« pedig a zsidó történelem valamely szereplőjének feleltethetők meg [...], a vers pedig az Örökkévalóba és győzelmébe vetett hit kifejezése.”^c A gödölye meséjének műfaja a láncmese, amelyet a bosszú szervez, mindez a szövegben ábrázolt – referencializálható – események jellegének és körkörös szerkezetének is újabb mélységet ad.

Tovább erősíti a sors és véletlen kérdésére történő utalást a könyv borítója, amin idősebb Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant* című képe látható. Eszünkbe juthat róla Gert Hofmann *Vak vezet világtalant* című, 1985-ös kisregénye, amely Bruegel figuráit sorssal ruházza föl: „Amint látja, mindannyiunkat egyformán vert

^a VÁRI György, „Akárkit keresünk (Borbély Szilárd: Szemünk előtt vonulnak el)”, *Műút* 56, 27. sz. (2011): 52–56, 52, 53.

^b BORBÉLY Szilárd, „Az Olaszliszkai” in BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el. Drámák*, Palatinus, Budapest, 2011, 7.

^c POLITZER MAYMON Krisztina, *Chava Alberstein: Had gadja*, Izraelinfo, 2019. június 12., <https://izraelinfo.com/2019/06/12/kedvenc-dalom-had-gadja/> (Utolsó letöltés: 2025. augusztus 11.)

meg a sors, így aztán csapatba verődtünk, és most oly szorosan, egyszerre lépdélünk egymás nyomában – noha egyikünk se tudja bizonyosan: hová, hogy bárki azt gondolhatja, rokonok vagyunk. Egy sokfejű, ám egységes, egyformán gondolkodó, a tó felé tartó család.”^a

Ha már említettük a referencialitást, érdemes kitérni arra, hogy *Az Olaszliszkai a transzkulturális irodalom* művei köré sorolható. Ez a következőkben mutatkozik meg: a szöveg megjeleníti az egykori olaszliszkai haszid közösséget, a deportálásukat és az olaszliszkai zsinagóga eltűnését, köveinek elhordását is, ráírva minderre a 2006-os olaszliszkai tragédia történetét (Szögi Lajos megölése), melynek révén a mű a cigányság társadalombéli helyzetére is reflektál. A *transzkulturális emlékezet* jelei még inkább hangsúlyossá válnak azáltal, hogy olyan helyszínnel találkozhatunk, mint Olaszliszka, ahol a marginalizált, kisebbségi csoportokhoz kötődő emlékezet vagy éppen annak hiánya még szembetűnőbb, hiszen magas kulturális összetettségű kontextusokról van szó.^b A drámában a különböző marginalizált csoportok emlékezetei vagy még inkább a velük kapcsolatos felejtés egymás mellé kerülnek, egymásra íródnak, így aktiválva a *palimpszeszt emlékezetet*, melynek révén a nyomok egy része egy másik emléknyom mentén lesz látható. Olaszliszka falu *emlékezeti hely* vagy még inkább *emlékezeti helyek* összessége: „A kifejezés pluralizálódása kardinális, »az emlékezet kulturális csere révén kialakult sokrétűségének« megragadásával, a kultúrán, nemzeti emlékezeten belüli belső heterogenitások, az osztályok, generációk, etnikumok, vallási közösségek és szubkultúrák szerinti keveredése, a sokféleség miatti kölcsönhatásban lévő emlékezeti keretek válnak leírhatóvá.”^c

Olaszliszka a haszid zsidóság egyik fontos központja volt:

Az izraelita hitközség 1840-ben Olaszliszkára érkező Friedmann Herschelét választotta rabbijának. Magával hozta mesterének, Teitelbaum Mózes életformáját és új »chaszidközpontot« alakított ki. A fiatal tudós rabbi nagy erővel terjesztette a chaszidizmust, így lett Olaszliszka a XIX. században a zarándokok állomása, negyven éven át a magyarországi chaszidizmus központja. A liszkai zsidóság Friedlander Herman rabbi (»csodarabbi«) tevékeny, különös életével lett híres a XX. században.^d

^a Gert HOFMANN, *Vak vezet világtalant*, Európa, Budapest, 1989, 22.

^b Astrid ERLI, „Transcultural memory”, *Auschwitz Foundation International Quarterly* 119, 2014, <http://journals.openedition.org/temoigner/1500> (Utolsó letöltés: 2025. augusztus 11.)

^c Astrid Erli Jablonczay Tímea idézi: JABLONCZAY Tímea, „A transzkulturális emlékezetek és emlékezetkutatások kihívásai a globális korban”, *Helikon* 68, 3. sz. (2022): 403–438, 419.

^d *Olaszliszka hivatalos oldala*, <https://www.olaszliszka.eu/hu-hu/telepulesunk/nevezetessegek/zsinagoga-emlekhely/> (Utolsó letöltés: 2025. július 29.)

A dráma címében nem kisbetűvel szerepel az olaszliszkai szó, hanem kapitalizálva, így arra következtethetünk, hogy a csodarabbira utal a megnevezés a tulajdonnév használata révén. Az olaszliszkai zsidótemető pedig, ahol a rabbik fekszenek, ma is zarándokútvonal. A rabbikra és a haszid közösségre történő társadalmi szintű emlékezés hiánya azonban explicitté válik a szövegben.

A másik történetyszál, ami helyet kap a drámában, a 2006-os olaszliszkai gyilkosság története. Szögi Lajos a falun áthajtva elsodor egy kislányt, a hozzátartozók azt hitték, hogy a gyerek meghalt (korábban történt egy cserbenhagyásos gázolás a családban, amikor elhunyt az egyik kiskorú), és halálra verték a férfit. A szöveg referenciális olvasatát erősíti, hogy bekerült a drámába az a levél, amit az egyik elkövető kiskorú öccsének küldött a börtönből. A műben több utalás történik a gyilkosságra, a bírósági tárgyalásra és a cigányok általános, marginalizált helyzetére a társadalomban, lásd például a következő idézetet:

VÁDLOTT

*[...] Mi olyan nyomorultak vagyunk,
amit maga el sem tud képzelni. A maguk fajta,
aki rólunk ítél és megítél, az hiszi: így nem lehet
élni. Nem is! De muszáj. Mert nekünk csak ennyi
maradt. Ki tehet erről? Na mondja, ki? Miért kell
mindig nekünk a vádlottnak lenni? Félni, szé-
gyenkezni a világ előtt folyvást? A megalázottak
becsülete hol van? Akiiktől elvették a reményt,
hogy élhetnek becsülettel, azokat ki látja meg?^a*

Ez a fajta reprezentáció különösen fontos, hiszen a média az ügy kapcsán erősen anti-cigány retorikát alkalmazott.^b A média egyébként is fontos szerepet játszik az emlékképzésben: „a médián, különösen a kulturális termelés technológiaiának kísérleti formáin keresztül, mint a mozi vagy az interaktív múzeumok – ahol az emberek mások emlékeivel találkoznak – egy emlékezeti tér jön létre. Ez az emlékezeti tér hozzásegít minket ahhoz, hogy kísérleti módon emlékezzünk olyan eseményekre, amelyeket nem éltünk át.”^c Ennek azonban nem csak pozitív oldala van: Borbély Szilárd maga is felhasználta az olaszliszkai tragédiáról szóló sajtóbéli cikkeket a dráma készítésekor, és reflektált is arra a szövegben, hogyan deformálta/deformálja a média az emlékezetet az ügy kapcsán (is). A zsidóság elhurcoltása, a gyilkosság, majd a cigányság marginalizált csoportjának *másikként*,

^a BORBÉLY, *Az Olaszliszkai*, 40–41.

^b Lásd erről: PÓCSIK Andrea, „Közzolgálatosság és diskurzus. Az olaszliszkai tragédia a médiában”, *Beszélő* 12, 5. sz. (2007): 60–69.

^c Alison Landsberget idézi: JABLONCZAY, *i.m.*, 425.

másként való ábrázolása a csoportgyűlölet áthelyeződésével is összeköthető. Az egész ügy során fontos szerepe lesz a szavak erejének. Nemcsak az anti-cigány szólamok szempontjából, hanem abból a szempontból is, hogyan nevezik a történeteket: gyilkosság, baleset vagy lincselés (utóbbi médiabeli használata miatt pereskedés is volt, amire a dráma maga is utal). Érzésem szerint a szavak, a szóhasználat fontossága kapcsán Borbély szövege eloldódik a tabusítás vagy a politikai korrektség témájától, és tágabb perspektívából nézve az emberi szó manipuláló és deformáló, megbízhatatlan jellegére világít rá, illetve arra, hogy nincs olyan szó, amely leírhatná a gyilkosságot. A dráma az alárendeltség és kirekesztés történeteit egyfajta *palimpszesztként* meséli el, hasonlóan a *Nincstelenekhez*.

Szorosan kötődik a *palimpszeszt emlékezet* kérdéséhez a mű időkezelése, melyben különböző idősíkok íródnak egymásra. A szövegben folyamatosan előkerül az időtlenség motívuma. Az események jelen időben vannak ábrázolva, mintha vég nélkül, folyamatosan ismétlődnének. Az idő ilyesfajta szemlélete a széder-este már említett rítusához is kapcsolható. Ez a fajta kitágított időpercepció megjelenik az Áldozat legkisebb gyerekének gondolkodásában is: „KICSI LÁNY: Válaszolatok, tegnap megyek majd oviba?”.^a Ez a jelenség szintén köthető a széder-este rítusához, hiszen azt általában a legkisebb gyermek kérdése indítja el.

ELLENŐRZŐ KÉRDÉSEK

- Hogyan jelenik meg a sorstragédia műfaja *Az Olaszliszkaiban*? Mit jelent ehhez képest a sorstalandráma fogalma?
- Mi a különbség a katarzis tekintetében a média és a dráma nyelve között Borbély Szilárd szerint?
- Hogyan és miért íródnak egymásra az Olaszliszka-hoz kötődő referenciális események?

^a BORBÉLY, *Az Olaszliszkai*, 10.

MELLÉKLET

Kiegészítés a drámához:

- 1) Jancsó Miklós rövidfilmjei, amelyek az olaszliszakai zsinagógáról szólnak: *Jelenlét* I. (1965), II. (1978), III. (1986), operatőr: Kende János

Adatlap a Nemzeti Filmintézet oldalán:

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/dokumentumfilm/jelenlet-i-iii.html>

- 2) Borítókép: Id. Pieter Bruegel: *Vak vezet világtalant*



NÉMETH ZOLTÁN: BORBÉLY SZILÁRD: *A TESTHEZ. ÓDÁK & LEGENDÁK* (2010)

Borbély Szilárd *A Testhez* (Kalligram, Pozsony, 2010) című verseskötete alább olvasható értelmezésének koncepcióját két feltevés alapozza meg. Egyrészt az, hogy Borbély Szilárd életműve a posztmodern irodalom kontextusába helyezhető, másrészt pedig hogy a posztmodern irodalom nem homogén szövegformálási eljárások sorozata, hanem sokkal inkább egy korszakra applikálható terminus, amelynek három – egymáshoz kapcsolódó, de főként egymástól eltérő – poétikai stratégiája különíthető el.

A magyar irodalomtörténet-írás a posztmodern irodalom kezdőpontját általában az 1970-es, 1980-as évekhez köti. Ezen belül is leggyakrabban Mészöly Miklós *Alakulások* (1973) című szövegéhez és Esterházy Péter *Termelési-regényéhez* (1979), valamint a posztmodern magyar irodalom 1986-ban megjelent két „Bibliájához”, Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* és Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című kötetéhez kapcsolják. Az a koncepció viszont, amelyre a következőkben röviden utalok, Ottlik Géza *Iskola a határon* (1959) című regényét jelöli ki a posztmodern magyar irodalom kezdeteként.

A posztmodern irodalom olyan kulcsfogalmak mentén határozható meg, mint az intertextualitás, a palimpszeszttechnika, az újraírás, a decentralizáció stratégiája, a paródia, pastiche, paranoia (vagyis a posztmodern három P-je^a), az ironia, az alinearitás, a nyitott befejezés és ebből következően az interpretációk pluralitása feltételeinek tudatos megteremtése, az elbizonytalanítási stratégiák, amelynek része a szerzői álnevek és fiktív szerzői maszkok használata, ehhez kapcsolódóan az identitás instabil pozíciója és a szubjektum krízise, továbbá a populáris regiszter felhasználása, a detotalizált történelemfelfogás, a depoetizáció, fragmentáció, a nyelv destrukciója, a multiplikált realitás megteremtése szimulációs technikák által, a nyelv játékos természetének kiaknázása, a hibriditás, eklektika, areferencialitás, illetve autoreferencialitás, az ún. nagy elbeszélések vége-koncepció, a különféle szövegek kontaminációja, a nyelvi labirintus és a marginális pozíciók szövegbe írása.^b

A korai vagy konzervatív posztmodern olyan beszédmódot működtet, amelyben a posztmodern intertextualitás, paródia és eklektika mellett megőrződnek a hagyományos megszólalásmódok: a szépirodalmi diskurzus

^a Dominic PETTMAN, „Thomas Pynchon”, in *Postmodernism The Key Figures*, szerk. Hans BERTENS – Joseph NATOLI, Malden – Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 2002, 261.

^b Erről és a posztmodern hármas stratégiájáról bővebben: NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*, Pozsony, Kalligram, 2012.

emelkedett hangvétele, dignitása, a metafizikai problémák iránti érzékenység, a műalkotás klasszikus szépségének és megformáltságának az igénye.

Az ún. második vagy areferenciális posztmodernben válik hangsúlyossá az önmagát író, öntükröző szöveg poétikája, amely kizárja a valóság és a realizmus kategóriáit érdeklődési köréből. A költészetre a deretorizálás, depoetizálás, töredékesség, versszerűtlenség, az antimimetizmus és a rontott nyelv poétikája jellemző. Mind a lírában, mind a prózában rendkívül fontos jelentőségre tesz szert a tudatos intertextualitás, a palimpszesztszerűség, az önreflexivitás és a metafikció, radikális elbizonytalanítási technikák lépnek működésbe. A magyar irodalomtörténet-írás hagyományában ez a nyelvcentrikus, nyelvjátékos „szövegirodalom” számít posztmodernnek, amelynek megjelenése a hetvenes évek prózaforradalmával hozható kapcsolatba.

A harmadik vagy antropológiai posztmodernbe tartozó szövegek főként az alárendelt, traumatizált, marginalizált identitásnak adnak hangot és nyelvet. Ezek a szövegek élesen hatalomellenes, gyakran nyíltan politikai stratégiát képviselnek a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen. A magyar kultúra kontextusában olyan identitásformák értelmezhetők alárendeltként, mint a nő, a menekült, a migráns, a fekete, a roma, a fizikai munkát végző személy, a vidéki, a zsidó, a meleg, a leszbikus, a transznemű, a gyerek, és ehhez kapcsolódóan az etnikai, a nemzeti, a vallási és a nemi kisebbségekhez tartozó narrátorok által megjelenített élettapasztalatok. Ebből következően az osztályalapú, vallási, faji, nemi, szociális, etnikai, életkorhoz, betegséghez, elnyomott csoporthoz stb. sorolható kisebbségek bonyolult alá- és fölérendeltségi viszonyain és az 'Idegen', illetve a 'Másik' értelmezésének összetett jelentéstartományain keresztül jelenik meg a fogalom használati köre. Ehhez kapcsolódóan jelenhet meg az alárendelt szerepében maga a természet, illetve az állat és a növény is. Az utóbbi két évtizedben a magyar irodalom egyik legfontosabb nyelvi kérdésévé az vált, hogyan lehet nyelvet adni az említett csoportoknak, hogyan lehet nyelvet adni az alárendeltnek.

Borbély Szilárd életműve 2000 után az antropológiai posztmodern poétika kontextusában tárgyalható, sőt, ha a történetiség szempontja felől nézzük, Borbély Szilárd művei az antropológiai posztmodern kereteinek kialakításában az egyik legfontosabb inspirációs és viszonyítási pontként is értelmezhetők. Ebben a kontextusban helyezhető el *A Testhez. Ódák & Legendák* című verseskötet is.

Borbély Szilárd verseskötete több szempontból is különleges. Ebben az esetben nem a szó hétköznapi értelmében használható a kifejezés, hanem a kötet egészének nyelvi-poétikai megformáltságára utal. A kortárs magyar irodalomból kevés példát lehet hozni az ilyen típusú kötetekre, talán leginkább Esterházy Péter

Harmonia caelestis (2000) című regényéhez hasonlítható. Meredek a párhuzam, de máris kifejtem.

Beszédmód szempontjából azért rendkívül izgalmas Esterházy regényének a szerkezete, mert míg a mű első része folytatja az Esterházy-féle második posztmodern nyelvjátékos-areferenciális karakterét, s az apa figurája nyelvként szövegesítő szimulációs technikák sorozataként áll elénk, addig a *Harmonia caelestis* második könyve szociokulturális meghatározottságú, referenciálisan is értelmezhető, személyes, önéletrajzi, naplószerű elemekkel bír – „realista”, „történetközpontú”, mint azt a magyar kritika szerintem nem túl helyesen, nem túl találóan jellemezte. (Továbbgörgetve az évtizedes „posztmodern szövegirodalom” – „történetelvű, történetközpontú realizmus” fogalompárokat, amelyek nem a történetiség szempontjából helyezik el a regényt.)

Esterházy regénye paradigmák határán jelenik meg, az első rész az areferenciális posztmodern „szövegirodalom” nyelvalakítási technikáival él, a második rész viszont autobiográfiai igényű, és családi traumákat jelenít meg. Az ebben a részben reprezentált identitáskeresés olyan nyelvi stratégia által jelenik meg, amely a harmadik, antropológiai posztmodern eljárásaival hozható összefüggésbe. A kritikai visszhang is némiképp ennek megfelelően reagált a kötet kétféle nyelvhasználati módjára: a „hagyományos”, konzervatív kritikusok üdvözölték Esterházy regényének a második könyvét, mondván, a szerző végre beismerte, hogy a realizmus tud csak érvényeset mondani a társadalmi kérdésekről – a posztmodern teoretikusok számára viszont az első könyv nyelvi poénjai, a nyelvi megelőzőtség stratégiája jelent meg érvényesként – viszont nem értették a második rész maradi realizmusát.

A *Testhez* szintén beszédmódbeli kettősségből épül fel. Borbély Szilárd verseskötete – Esterházy könyvéhez hasonlóan – nagyon látványosan és explicit módon reprezentálja saját kettősségét. A kötet címe: *A Testhez*, alcíme: *Ódák & Legendák*. Rengeteg kérdést vet fel Borbély Szilárd címadása, hiszen ha szigorúan nézzük, akkor többször is megsérti a magyar helyesírás épp aktuális szabályait, de ez nem újdonság Borbély Szilárd címadási eljárásaiban: ha gyanútlanul, nem ismerve a könyv borítóját keresnénk rá az interneten a *Halotti Pompa* című verseskötetre, nem tudnánk eldönteni, melyik a pontos címe, mert a világhálón kétféle írásmód van jelen párhuzamosan: a pompa P-je néhány helyen kis p-vel, máshol nagy P-vel szerepel. Nem érthető, miért íródik nagy P-vel a pompa, hiszen a magyar helyesírás szabályai szerint mint címet kis p-vel kellene írni.

Az elemzett kötet esetében is *A testhez* alak lenne a helyes, kis t-vel, hiszen a nagy T azonnal megállít, elbizonytalanít és felveti a Miért? kérdését. Véleményem szerint több oka is lehet ennek:

-
1. A nagy kezdőbetűs *Testhez* szóban a Test valamiféle önmagán túlmutató szimbólumként jelenik meg, kapcsolódva az irodalmi történetiség idejéből a 20. század eleji szimbolisták, illetve a futuristák által használt nagy kezdőbetűs szavak írásmódjához, hasonlóan *A magyar Ugaron* címváltozathoz Ady Endrénél.
 2. Ha nem szimbólum, akkor a nagybetűs Test egyfajta eszme, ideológia, univerzális kifejezés jelölője – megint csak abban az értelemben, hogy túllép a szó primér, „testi” jelentésén, a hétköznapi az absztrakttal, elvonttal, filozófiaival cserélve fel.
 3. A magyar irodalomtörténet szempontjából a régiségbe nyúlik vissza ez a fajta helyesírás, gondolhatunk Csokonai Vitéz Mihály *A Reményhez* című versére.
 4. Életrajzi olvasatként Borbély Szilárd legendás diszgráfiája és az ehhez társuló szerkesztői tolerancia említhető.
-

Ha belelapozunk a kötetbe, akkor még érdekesebb helyzet áll elő: az egyes versek címei teljesen logikátlanul váltogatják a nagy és kis kezdőbetűs írásmódot: *A kesztyűbábhöz* – kis k, *A Simulás* – nagy S, *A Szív* – nagy Sz, *A kőtáblára* – kis k, *A Burkolathoz* – nagy B, és például két címadó vers van a kötetben. Bizonyára ezek után okoz nagy meglepetést: a 37. *A testhez* – kis t-vel, az 59. *A Testhez* – nagy T-vel íródik. Megkérdeztem a kötet szerkesztőjét, Mészáros Sándort is, mi a logikája ennek a címadásnak. Válasza az volt, hogy ez nem merült fel kérdésként a szerkesztési munka során.

Az *Ódák* és a *Legendák* alapvetően más nyelven szólalnak meg. Az *Ódák* versei teljesítik a magyar vers hagyományán szocializálódott olvasó igényeit: strófákból állnak, rímesek, jellemző rájuk az emelkedett nyelvhasználat, a lírai nyelv dignitása, bölcséleti és metafizikai igényűek, jólformáltak, gazdag utaláshálót mozgatnak együtt lélegezve a hagyománnyal, az Isten, a Létezés, a Jelek, a Gondolat kifejezések olyan hálót vonnak ezekből a kulcsszavakból a versek köré, amelyek biztosítják az ide tartozó versek lírai hagyományban való helyét.

Ezzel szemben a *Legendák* – vagy legalábbis úgy gondolom, ezek lennének a legendák, mert a kötet nem utal rá, hogy konkrétan mely versek az ódák, és mely versek a legendák – jellemzője: a versszerűtlenség, a prózai alakításmód, az önélet-rajziség. Tulajdonképpen versnovellákról van szó, a traumaleírás, az alárendelt nézőpontja megjelenítésének igényével.

Ezért is ennyire különösen izgalmas ez a kötet a történetiség felől szemlélve, mert nyelvhasználati paradigmák metszéspontjába helyezi magát, hiszen míg a hármas posztmodernfelfogás (korai-konzervatív posztmodern – areferenciális posztmodern – antropológiai posztmodern) tükrében olvasva az ódák a korai posztmodern nyelven, addig a legendák az antropológiai posztmodern nyelven szólalnak meg. E sorok írója számára éppen ezért volt némiképp izgalmasabb a legendák olvasása a kötet megjelenése idején. Mert a személyes olvasáskultúrám sokkal kevésbé készített fel a legendák olvasására, míg az ódák sokkal inkább

voltak belehelyezhetőek egy jól ismert, elsajátított, sőt – számomra akkor talán már kimerült – versnyelvbe.

A legendák kapcsán a megdöbbenő hatás részeként funkcionál az, hogy az ide tartozó versek jó része „talált tárgy” (objet trouvé). A művészettörténetben Marcel Duchamp nevéhez és a dadaizmusához kötött eljárás 1913-tól kezdődően jelent meg, legendás eseményként pedig a *Forrás* (másik nevén a *Kút*) címet viselő, 1917-ben a New York-i Függetlenek Szalonjában kiállított vizelőcsésze került be a művészettörténetekbe.

A „talált tárgy” koncepció részeként említhetőek a Michel Foucault által *Én, Pierre Riviére, aki lemeszároltam anyámat, húgomat és öcsémet* és *Herculine Barbin, más néven Alexina B.* címen közzétett talált szövegek: „A dokumentumok lehetővé teszik, hogy megfejtsük a hatalmi, alárendeltségi és szembenállási összefüggéseket, amelyeken keresztül a szövegek kialakulnak és működnek; tehát a szövegeket (sőt a tudományos szövegeket is) történetekként, politikai és stratégiai szövegekként is olvashatjuk.”^a

Míg Duchamp-nál a talált tárgy egy piszoár, tehát az ipari termelés során keletkezett hétköznapi használati tárgy, addig Borbély Szilárd szövegtárgyakat talál, szövegeket, amelyeket átír és beilleszt saját verseskötetébe, „saját” szövegei közé. Hogy aztán megfigyelje, hogyan működik, hogyan lép működésbe más szövegek között, és ezek a szövegek milyen jelentéseit emelik ki, milyen perspektívát nyújtanak az olvasáshoz.

Ez az eljárás, a „talált tárgy”-jelenség a fotóművészet és a fotós paradoxonára is utal. A fotós ugyanis a szó szoros értelmében nem hozza létre azt, amit lefényképez, hanem az élet, a háború, a természet a valódi alkotó. A fotós „csak” rögzít, kontextust ad – pontosabban a fényképezett tárgyat, látványt behúzza a művészet kontextusába, a művészet keretei, a műalkotás falai közé. Amikor Robert Capa a II. világháború után lefotózta a porig rombolt varsói gettót, Varsót, ahol a romok fölött egyetlen ép templomtorony nyújtózkodott – akkor ezt az irdatlan, kilométereken át húzódó romhalmazt nem ő hozta létre, sem az eredeti épületeket nem ő építette – hanem perspektívát talált egy látványnak, és beemelte a művészetbe.

Hogy a „talált tárgy”-technika és a fotómetafora milyen logikusan tud összetalálkozni az irodalom szövegterében, azt jól mutatja Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című verseskötetének címadó verse, amely Varsó-leírásként mutatja fel magát, a magyar szövegbe lengyel utcanévek ékelődnek. Ez

^a Michel FOUCAULT, „Bevezető”, in Michel FOUCAULT, *Én, Pierre Riviére, aki lemeszároltam anyámat, húgomat és öcsémet. Egy XIX. századi szülőgyilkosság*, Jószyveg Műhely Kiadó, Budapest, 1999, 11.

a vers a kamera objektívjének mozgását követve számol be eseményekről, a „talált tárgy” Varsó perspektívájának szöveges lenyomatát és megteremtését modellálva.

Borbély Szilárd talált tárgyai azonban más ontológiai kérdést vetnek föl. A *Testhez* című kötet legendáinak talált szövegei átalakulnak a szerző kezén. Hasonló eljárásról van szó, mint Jiří Saudek fotóin, aki stúdióban, műteremben beöltözteti, átalakítja, képpé, kompozícióvá változtatja a később műalkotásba kerülő, műalkotásként megjelenő lefotózott szereplőket. Borbély Szilárd a legendák esetében az eredeti szövegből részleteket emel ki, azokat átalakítja, műalkotássá változtatja, verssé modifikálja. Tehát nemcsak beilleszti a talált, idegen szöveget, hanem – átalakítja.

Főként két kötet, a Pécsi Katalin által szerkesztett *Sós kávé. Elmeséletlen női történetek* (2007) című antológia és Singer Magdolna *Asszonyok álmában síró babák* (2006, 2016) című interjúkötetének történetei jelennek meg Borbély Szilárdnál „talált tárgy”-ként. Pécsi Katalin könyve női holokausztörténeteket, Singer Magdolna kötete a szülés, a vetélés és az abortusz témáit dolgozza fel. A felhasználás módja rengeteg kérdést vet fel, az eltulajdonítástól az alárendeltnek adott nyelvig terjedő skálán – erre most nincs mód kitérni, a kötet gazdag recepciója sokat foglalkozott ezekkel a kérdésekkel. Balázs Katalin szerint „Egy olyan líra, amely vállalja az itt-lét sajátos közölhetetlenségét és a Másik megértésének »kudarcat«, amely tehát tisztában van a nőiség megismerésének lehetetlenségével és tapasztalataik közvetíthetlenségével, de a nőket érintő hátrányos helyzeteket teszi az irodalmi diskurzus tárgyává, valamint a női tapasztalatok jelentőségét hangsúlyozza, többé-kevésbé a megértés szándékával lép fel, és kezdettől fogva elhatárolódott a hatalmi beszédétől.”^a Zsadányi Edit pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy „az együttérző narratívákkal együtt érző olvasói álláspontot feladva, a narrátori értékrenddel szembehelyezkedve, a női másságra különösen odafigyelve” fogalmaz, illetve hogy „még ezek a kirekesztett és kiszolgáltatott helyzetet új megvilágításba helyező munkák maguk is egyes helyeken figyelmen kívül hagynak, így megismételnék a nőket hátrányosan megkülönböztető beidegződéseket.”^b

Tanulságos ebből a szempontból az eredeti szöveg és a létrejött szöveg különbségeinek és hasonlóságainak, tehát a modifikáció retorikai irányainak a szemügyre vétele. Ehhez Borbély Szilárd *A szüzesség* című versét használjuk:

^a BALÁZS Katalin, „Kötelező áldozat. A Testhez (Ódák & Legendák)”, *Parnasszus* 30, 3. sz. (2024): 57–75, online hozzáférés: Litera.hu, 2024. június 7. <https://litera.hu/irodalom/konyvajanelo/balazs-katalin-kotelezo-aldozat-borbely-szilardrol-a-parnasszusban.html>

^b ZSADÁNYI Edit, „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”. *Kulturális másság feminista kritikai értelmezésében*, Balassi Kiadó, Budapest, 2017, 145.

Anyám apácának készült. Ezért zárdából ment férjhez. Krisztus menyasszonya helyett lett anya. Tartózkodásra nevelt. Ezért a szüzességnek nagy jelentőséget tulajdonítottam. Tizenkilenc évesen azonban már nem tartottam. A szüzességet és a nászéjszakát elválasztottam. Egy év múlva megtörtént. Hamar vége lett. Nem volt szerelem. Pestre kerültem főiskolára. Nehéz volt fiút találni tartós együtt járásra. Egy nap odajött a leendő férjem, találkozót kért. Nem tetszett, de nem volt jobb. A megbeszélthelyen, ahogy kiöltözve várt, olyan megejtő volt. Egész jóképű fiú, gondoltam. És mivel hosszabb távú kapcsolat lett, fogamzásgátlóról receptet szereztem. Nem akartam, hogy anyám esete ismétlődjön. Kislánykoromban néha eltűnt egy napra. Amikor visszajött, egyszerre láttam szomorúnak és megkönnyebbültnek. Ezt követően néha éjjel nyugtalanság volt. Anyám vérzett, mentő vitte el. Elmondta, bárhogy vigyáznak, teherbe esik. Szóval ezt nem akartam. De valami közbejött, egy újabb vizsgálat miatt az egész késett. És mire megkaptam a tablettát, már megvolt a baj. Teherbe estem. Mit szól majd anyám. Félttem. A főiskola végén jártam. Szégyelltem volna vizsgára nagy pocakkal menni. Bár a párom örömmel elvett volna, de nem éreztem elég biztosnak ezt se. Elszántam magam a műtétre. Sem altatás, sem érzéstelenítés. Hosszú hajam volt és hosszú combom. Feküdtem a műtőasztalon, a szégyentől lobogott az arcom. Huszonegy éves voltam. És elveszettnek éreztem magam. Jöttek-mentek köröttem fehér köpenyes férfiak. „Egész szép a combja.” Egy másik: „És a haja.” Meg hogy: „Egész jó nő úgy egybe.” A megaláztatás része volt ez. „Lazítson, mert sose lesz gyereke” - mondta a műtőorvos. Ez a mondat soká visszhangzott bennem. Aztán mind elfeledtem. Folytattuk tovább. Hamar összeházasodtunk. Hevesen vágytam a gyerekre. Megszületett a leányom egy évre, majd két évre a fiam. A férjemmel néhány évet voltunk együtt. Tíz évig egyedül. Aztán megtaláltam, akivel el tudtam képzelni az együtt. Még két gyereket szültem. Így most négy van. Szerencsés vagyok. És már merek gondolni rá, a meg nem születetemre, akit megöltem. Elgondolom, hány éves lenne. Beszélek hozzá néha este. „Sötét szemű kislány lennél, orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? Vagy konok fiú, vidám és kemény szemed, akár a szürkés-kék kavics?” Ügyesen védekezem. Egyszer eljön a pillanat vállalni,

hogy szembenézzen, aki tette. Olykor egy pillanatra már sikerül. Nemrég magam összeszedve levelet írtam a meg nem születettnek. Itt van, nézd. Idekészítette. Kicsit elmosódott. A könnyeim a tintát. De olvasható. „Kedves kislányom. Kedves kisfiam. Nem tudom, miért nem hagytalak megszületni. Harminchárom lennél. Hol vagy most? Ma már érthetetlenek az okok. És ma már ésszerűtlen, hogy miért tettem. Lenne gyönyörűm, lányom vagy fiam. Lennél. Bocssás meg nekem. Mindörökre. Ámen.”

A vers Singer Magdolna *Asszonyok álmában síró babák* című kötetéből származik, és az *Eltemetett érzések*^a című történetet használja fel, amelynek valódi „szerző”-jét, a monológot mondó személy nevét nem ismerjük, névtelen marad éppúgy, mint ahogy az összes interjúszöveg „szerző”-je, tehát a történetek tulajdonosa is névtelen. A történetből csak néhány mondatot idézünk:

Anyám szűzen ment férjhez, miután otthagyta a zárdát, ahol arra készült, hogy Isten menyasszonya legyen. (...)

Ádázul őrizgettem hát a szüzességemet. Anyámtól azt is tanultam, hogy a „könnyű lányokat” nem tisztelik a fiúk, és valóban, ezt én is megfigyeltem, és elvártam, hogy velem tisztelettel bánjanak a fiúk. (...)

Nekem még udvarlóm sem igen akadt, ha mégis, akkor kitarítottam idejétmúlt elképzelésem mellett. Tizenkilenc éves koromban lefeküdtem azzal a fiúval, akivel éppen jártam. Ennek nem az volt az oka, hogy már nem bírtam tovább, és megtörtént, mert amíg hittem a szüzesség szépségében, addig a hit megadta hozzá a lelkierőt is. Hanem amikor az agyamban megtörtént a váltó átállítása, amikor már érvényét veszítette mindaz, amiben addig szentül hittem, akkor egyszer csak úgy – előre megfontolt szándék nélkül – megtörtént. (...)

A türelmes mesehallgató sráccal még néhányszor ágyba bújtunk – igaziba, nem fűágyba –, majd lassan véget ért a kapcsolat, amely soha nem volt nagy szerelem. (...)

Odajött hozzám. Megbeszéltünk egy időpontot a találkozásra. A következő néhány napban rájöttem, mégsem tetszik, semmi kedvem nincs elmenni a randira. De minthogy soha nem vágtam át senkit, kelletlenül elmentem, hogy ezt elmondjam neki. Amint azonban az utcasarkon várakozva, csinosan felöltözve megláttam, azt gondoltam, hiszen nem is rossz, egész helyes srác! És maradtam. (...)

^a SINGER Magdolna, *Asszonyok álmában síró babák. Történetek a gyászról*, Bp., HVG, 2016 (2006), 257–265.

Elszántam magam a műtétre. Sem altatás, sem érzéstelenítés nem volt. Azt hittem, ennek így kell lennie. Később hallottam más nőktől, hogy őket altatták, vagy érzéstelenítést használtak.

*Huszonegy éves voltam, és elveszett gyereknek éreztem magam. Hosszú hajam volt és hosszú combom. Feküdtem a műtőasztalon szégyentől lángoló arccal. A műtőben nagy volt a forgalom. Jöttek-mentek a fehér köpenyes férfiak. Az egyik orvos széttárt combomra vetett egy pillantást, majd megjegyezte: „Szép a combja.” A másik arra járó: „Gyönyörű a haja.” A harmadik: „Az egész nő nagyon jó.” Porig voltam alázva. A beavatkozást végző orvos pár percenként szigorúan rám kiáltott: „Lazítson, mert soha nem lesz gyereke!” Mindent elkövettem, hogy engedelmeskedjem neki, de szinte lehetetlen kívánság volt, hiszen fájdalmas bántalmazás közben kellett ellazulnom.”
(...)*

*Tíz évvel később találtam meg azt a férfit, akivel az életemet is el tudtam képzelni.
(...)*

Mostanában már merek gondolni a meg nem született gyermekemre is. Elgondolom például, hány éves lenne, és megpróbálok elképzelni egy fiatal fiút vagy lányt. De vajon akkor élne-e Norbi az első házasságomból? Hiszen két gyereket akartunk. Nem tudom elképzelni, hogy ne legyen imádott Norbi fiam. Akkor pedig hogyan is érezhetném át annak a súlyát, hogy megöltem az első magzatomat? Az az érzésem, nagyon ügyesen védekezem, és egyszer még eljön a pillanat az életemben, amikor merem vállalni, hogy szembenézzek a tettemmel.

Olykor már sikerül egy-egy pillanatra. Néhány hete történt például, hogy összeszedtem a bátorságomat, és írtam egy levelet a meg nem született gyermekemnek. Itt van, nézd, idekészítettem. Kicsit elmosódott néhol, a könnyem feloldotta a tintát, de remélem, azért olvasható.

Kedves Kislányom!

Kedves Kisfiam!

Nem tudom, kisfiú lettél volna-e vagy kislány, mert nem hagytam, hogy megszüless.

Harmincéves lennél.

Hol vagy most?

Amiért akkor elvetetésedet – megölésedet – választottam, ma már érthetetlen okok. Akkor mintha az életem függött volna tőle.

Bárcsak a mai eszemmel gondolkodhattam volna!

Lenne egy gyönyörű – nekem mindenképpen – felnőtt lányom. Vagy fiam. Lennél. Bocsáss meg nekem!

A szívszorító történet és a belőle keletkezett Borbély Szilárd-vers között az újraírás különbségek és azonosságok bonyolult retorikai műveletsorát hozta létre, ezek közül a transzformáció négy fő irányára szeretném felhívni a figyelmet:

1. **A detractio alakzatainak működtetésére. Az elhagyások, kihagyások, kitörlések műveletei nyomán a Borbély Szilárd-vers mondatai általában véve rövidebbek – elliptikus szerkezetek jönnek létre. Az ellipszis nyomán kieső szavak nem zavarják meg a szöveg értelmi összefüggésrendszerét, de az elhallgatás révén jelentős stíloselemként funkcionálnak. Példa: Elszántam magam a műtetre. Sem altatás, sem érzéstelenítés nem volt. (SM) – Elszántam magam a műtetre. Sem altatás, sem érzéstelenítés. (BSz)**

*Kicsit elmosódott. A könnyeim a tintát. De olvasható.
„Kedves kislányom. Kedves kisfiam. Nem tudom, mért
nem hagytalak megszületni. Harminchárom lennél. Hol
vagy most? Ma már érthetetlenek az okok. És ma már
ésszerűtlen, hogy mért tettem. Lenne gyönyörűm, lányom vagy
fiam. Lennél. Bocsáss meg nekem. Mindörökre. Ámen.” (BSz)*

–
Kicsit elmosódott néhol, a könnyem feloldotta a tintát, de remélem, azért olvasható.

Kedves Kislányom!

Kedves Kisfiam!

Nem tudom, kisfiú lettél volna-e vagy kislány, mert nem hagytam, hogy megszüless.

Harmincéves lennél.

Hol vagy most?

*Amiért akkor elvetetésedet – megölésedet – választottam, ma már érthetetlen okok.
Akkor mintha az életem függött volna tőle.*

Bárcsak a mai eszemmel gondolkodhattam volna!

*Lenne egy gyönyörű – nekem mindenképpen – felnőtt lányom. Vagy fiam. Lennél.
Bocsáss meg nekem! (SM)*

A kihagyott részek főként két területen észlelhetők: 1. Az anya szerepe Borbély Szilárd versében inkább a mártíré, a női alárendeltség beteljesítőjeként jelenik meg – míg a forrásszövegben inkább lánya életének aktívan negatív alakítójaként funkcionál. 2. A férfiak szerepe Borbély Szilárd szövegében sokkal negatívabb szemantikai jelentést nyer a kihagyások által.

-
2. Hiperbola – túlzás. Szintén főként arra szolgál, a férfi szerepe még erőteljesebben negatív legyen a női önvallomáshoz képest – ...soha nem volt nagy szerelem. (SM) – Nem volt szerelem. (BSz) A „soha nem volt nagy szerelem” formula megengedi a szerelem lehetőségét, annak egy kevésbé erőteljes változatát, míg Borbély Szilárd versében tagadja a szerelem lehetőségét, és ezáltal azt a világmagyarázatot közvetíti, hogy egy patriarchális rendszerben a nő alárendeltsége okán sokkal inkább kényszerül nem szerelmi kapcsolatot létrehozni, mint egy férfi.
 3. Agrammatikus elemek – a barbarizmus poétikája: ...majd elvitte a mentő. (SM) – Mentő elvitte. (BSz) (Sztenderd változatok: Elvitte a mentő. A mentő elvitte. Mentő vitte el.) Kicsit elmosódott néhol, a könnyem feloldotta a tintát, de remélem, azért olvasható. (SM) – Kicsit elmosódott. A könnyeim a tintát. De olvasható. (BSz) A könnyeim a tintát. mondat hiányzó állítmánya a következő mondatból is hiányzik, így a detractio alakzatán keresztül egy fragmentált, agrammatikus kijelentés jön létre.
 4. Az adiectio alakzata szintén megjelenik Borbély Szilárd versében, de nem általános elvként, hanem a szöveg egy-két rendkívül jelentésszerű pontján. Az új szó, az eredeti kibővítésének retorikai művelete a szöveg egyetlen pontján lép látványosan működésbe, amikor a meg nem született magzat testi jellegzetességeit sorolja fel, amelynek az eredeti szövegben nincs nyoma: „Sötét szemű kislány lennél, orrocskád / környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? Vagy konok / fiú, vidám és kemény szemed, akár szürkés-kék kavics?” Ez az idézet nem található meg a Singer Magdolna által leírt női monológban, teljesen hiányzik belőle. Első olvasásra arra gondolhatnánk, hogy Borbély Szilárd lírizáló alkata lépett itt működésbe, azonban teljesen másról van szó. A betoldás egy harmadik szövegből érkezett Borbély Szilárd versébe – Kertész Imre Kaddis a meg nem született gyermekért című regényéből: ...sötét szemű kislány lennél-e? orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? vagy konok fiú? vidám és kemény szemed, akár szürkés-kék kavics?
-

Borbély Szilárd újraírásai azt a kérdést is radikálisan vetik fel, hogy: Mi a vers ma? Mit tartunk versnek? Milyen szabályok, lehetőségek és körülmények tesznek verssé valamit? Mit percipiálunk, fogadunk be versként és miért? Ha röviden szeretnénk válaszolni erre a kérdésre, akkor azt mondhatjuk, a kortárs nyugati irodalomban a vers olyan elemi erejű szövegmutatvány, amely radikálisan kitágítja a nyelv lehetőségeit, voltaképpen a nyelv izomtelijsítménye.

De a kötet felveti létezésünk legalapvetőbb kérdését is. Hiszen azáltal, hogy olyan társadalomban élünk, amely tele van elfojtással, agresszióval, igazságtalansággal, elnyomással, elkerülhetetlenné válik, hogy ha nem emelünk szót az igazságtalanságok ellen, akkor tulajdonképpen felhasználjuk a létezésünk-höz. Elismerjük az igazságtalanság jogait. Az antropológiai posztmodern irodalomban, mind az elméleti, mind a szépirodalmi szövegekben felszínre hozott alárendeltségi viszonyok hasonlóak a Mengyelejev-táblázathoz. Meg lehet érezni és jósol-

ni, egy költő vagy egy irodalomtudós beleérző képességével, az empátia stratégiájával, hogy milyen elemek feszítik korunkat, okoznak szenvedést, fókuszálhatunk az alárendeltség kitöltetlen elemeire. Borbély Szilárd kötetének versei az itt reprezentált alárendelt identitásoknak, a szenvedőknek, a szenvedésnek adnak hangot.

Az antropológiai posztmodern stratégia megjelenése a női irodalommal kezdődött (posztmodern feminizmus), majd az alárendeltségi viszonyok felszínre hozása folytatódott a gyarmatosítással (posztkolonializmus), az idegennel, a homoszexualissal – meleggel, a munkással, a gyerekekkel, az idősekkel, a falusiakkal, a fogyatékosokkal, az állattal, a növényi perspektívával. Borbély Szilárd művei rendelkeznek egy maximálisan kifeszített érzékenységgel, érzékenységi hálóval, amely képes észrevenni ezeket az alárendeltségeket, ahol a nyelv megrezdül, ahol még nincs nyelv. Merthogy belegabalyodva a létezésbe, az életbe, a neveltetésünk, a szocializációnk által általában nem is vesszük észre ezeket az alárendeltségi viszonyokat, továbbgörgetjük az igazságtalan helyzeteket, visszük magunkkal, továbbadjuk a következő generációknak. A *Testhez* verseiben ilyen például a szülés, amely nem volt férfitapasztalat, a szülés testisége, állatisága, a szülés során elszenvedett traumák, sokkhelyzetek sokasága, ahol nagyon érzékenyen és brutálisan csapódik le és a maga nyers valóságában mutatkozik meg a patriarchális társadalom, annak minden kegyetlenségével és igazságtalanságával. Ezek a versek azáltal okoznak traumatikus és esztétikai „élményt” az olvasónak, hogy brutálisan szembesítenek azzal, hogy egy nagyon is létező társadalmi valóságban hogyan bánnak a szenvedővel, hogyan bánnak a nővel.

Borbély Szilárdnál ez az igény mint egyfajta comeniusi orbis pictus jelenik meg: láthatóvá tenni a világot, a valóságot, enciklopédikusan felfedezni, meglátni és felmutatni a szenvedést, annak minden társadalmi, etnikai, nemi, vallási rétegét, meglátni ennek a világnak az igazságtalanságait, hogy a nyelvtalálás és nyelvadás által a katarzis képessé tegyen – rilkei értelemben – az életünk megváltoztatására.

A szerző 2013-ban megjelenő első regénye elsöprő kritikai sikert aratott. A kanonizációnak számos fokmérője lehet: többek között a díjak (az „Év könyve” a *Könyvesblog* szerint [2013], Mészöly-díj [2014], Aegon Művészeti díj 10-es lista [2014]), az újranyomások és az interpretációk száma (a recepció 2016-ig történő áttekintését lásd Szénási Zoltán tanulmányában).^a A nemzetközi siker szintén egyfajta indikátornak számít: a *Nincstelenek*et több, mint tucatnyi nyelvre lefordították (pl. angol, német, olasz, francia), és a nemzetközi sajtó is jól fogadta, lásd például George Szirtes költő, műfordító véleményét a *The New York Times*-ban: „What is clear is *The Dispossessed* is a great sui generis book that, for all its cultural differences, touches us deeply. We recognize it as tragic, truthful, and visionary wherever we are”.^b Nem elhanyagolható szempont, hogy a szerző tragikus halála mintha még inkább felerősítette volna ezt a kanonizációs folyamatot.

Ahogy Szénási Zoltán már említett tanulmányából kiderül, a recepcióban bizonyos olvasási irányokat fedezhetünk fel, melyek elsősorban a következő fogalmakhoz kapcsolódnak: *autobiográfia* és *autofikció*, *szociográfia*, *traumairodalom* és az *elbeszélői hitelesség* kérdése. Ezek áttekintése némi magyarázatot adhat a siker okaira, és arra, hányféle olvasatot enged meg a szöveg.

AUTOBIOGRÁFIA, AUTOFIKCIÓ

A *Nincstelenek*et gyakran értelmezik önéletrajzi alkotásként. Többek között Borbély Szilárd korábbi műveinek fényében (például *Halotti Pompa* [2004, 2006] vagy *Egy gyilkosság mellékszálai* [2008]) és tragikus élettörténete miatt. A *Nincstelenek* paratextusai tovább erősítik ezt az interpretációs irányt, lásd a szerző gyermekkori fotóját és szintén gyermekkori falujának (Túrrice) GPS-koordinátáit az első kiadás borítóján. Ebbe az életrajzi olvasatba utólagosan beleíródik Borbély halála: „Borbély Szilárd maga választotta halála visszamenőleg bővít és mélyít a regény jelentésvilágán, mintegy utólag alakítja a szó teljes értelmében véglegesre a *Nincstelenek*et, bármennyire berzenkedjék is belátni ezt ilyen-olyan irodalomtu-

^a SZÉNÁSI Zoltán, „»Mi úgy mondjuk«. A *Nincstelenek* jelentésrétegei a recepció tükrében”, *Irodalmi Szemle* 60, 4. sz. (2017): 26–34.

^b George SZIRTES, „Deprivation: A Childhood in 1960s Hungary”, *The New York Times*, 2016. nov. 25., <https://www.nytimes.com/2016/11/25/books/review/szilard-borbely-dispossessed-berlin-hamlet.html> (Letöltve: 2025. 8. 11.)

dományi dogmákon edzett kritikusi tudatosságunk.”^a Az autobiografikus vagy megengedőben autofikciós megközelítést támasztja alá Borbély az *Élet és Irodalomban* megjelent *Egy elveszett nyelv*^b című esszéje, ami a *Nincstelenek* értelmezési ajánlataként is felfogható, ebben a szövegben a következő fogalmat használja Borbély Szilárd: a könyv „életrajzi alapú vagyis korlátozott fikció”.^c

A másik fogalom, amire érdemes reflektálni ezen a ponton, az autofikció. Az önéletírás egyik legfontosabb kutatója, Philippe Lejeune, olvasásszociológiai „szerződéseket” feltételez szerző és olvasó között: regényírói paktumnak (fikciós paktumnak) nevezi, amikor fiktívként olvassuk az adott írást annak jelei alapján, és önéletírói paktumról (igazságpaktum, referenciális paktum) beszél, amikor autobiográfiaként.^d Serge Doubrovsky veti fel a kérdést, hogy mi a helyzet azokkal a művekkel, amelyek nem illeszthetők be ebbe a két kategóriába, mert egyszerre találhatunk bennük fikciós markereket és az önéletrajzi paktumra utaló jeleket.^e Ez a *Nincstelenek* kapcsán is releváns lehet: az önéletrajzi elemeket már említettük, a fikciós elemek közül pedig kiemelhetők az erősen allegorizáló szöveghelyek: a víz természetéről szóló rész, a szöveg végén lévő bekeretezett ház alaprajzról szóló passzus vagy a prím számok kérdése.^f

TRAUMAIRODALOM

A mű önéletrajzi olvasatához szorosan kapcsolódva a *Nincsteleneket* gyakran úgy értelmezik, mint egy olyan nyelv megtalálására tett kísérletet, amelyen keresztül a traumáról lehet beszélni. A trauma itt utalhat a szerző valós traumatikus élményeire, a regény gyermek főhőse, családja vagy a falujuk által kollektíven elszenvedett traumákra.^g Az értelmezési lehetőségek közül a szociografikus olvasásmód mellett ez az irány a legdominánsabb.

A *Nincstelenek*ben a kirekesztés, abúzus, folyamatos agresszió (elsősorban a gyerekek és az állatok, illetve a nők felé) jelen van. A trauma kérdését a kollektív identitás, emlékezet felől is megközelíthetjük, lásd a kirekesztés alakzatait a

^a TAKÁCS Ferenc, „Nincs”, *Mozgó Világ* 40, 4. sz. (2014): 106–108, 106.

^b BORBÉLY Szilárd, „Egy elveszett nyelv”, *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 13.

^c *Uo.*

^d Lásd erről: Z. VARGA Zoltán, „Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban”, *Filológiai Közöny* 66, 2. sz. (2020): 10–11.

^e *Uo.*, 12.

^f Ezek az elemek, főként az alaprajzos záró jelenet, más értelmezői irányból érkezők számára nem illenek a szöveg szövetébe. Lásd például: MARGÓCSY István, „Borbély Szilárd: Nincstelenek – Már elment a Mesijás?”, *2000* 25, 10. sz. (2013): 13–14.; NYERGES Gábor Ádám, „A fájdalom dajkálása”, *Népszabadság*, 2013. jún. 21., 14.

^g SZÉNÁSI, *i.m.*, 28–29.

szövegben.^a Az újabb traumaelméletekben, ahogy azt Szénási Zoltán kifejti, a traumához „nem feltétlenül a felejtés és a hallgatás aktusa társul, hanem éppen az emlékezet felerősödése, s bizonyos érzéki, multiszenzorikus területek felerősödése. Ez utóbbi is magyarázhatja például a szaglás érzetének kiemelt szerepét a *Nincstelenek* narrációjában.”^b

SZOCIOGRÁFIA

A *Nincstelenek* első kiadásának GPS-koordinátái Túrricsére, az író gyermekkori falujára mutatnak. A regény világa a falu szegénységét és társadalmi hierarchiáját – és benne egy gyermek helyzetét – ábrázolja, egyes értelmezők a könyvet emiatt szociográfiaként azonosították. Hangsúlyozni kell, hogy ez az olvasat leginkább Borbély könyvének külföldi elemzéseiben fordul elő. Erről tanúskodik például George Szirtes korábban idézett cikke a *The New York Times*-ből.

Érdemes megjegyezni azt is, hogy *Nincstelenek* kapcsán született tanulmányok egy része felhívja a figyelmet arra, hogy a könyv valójában aláássa a szociográfia műfajának bizonyos jellemzőit. Szirák Péter állítása szerint: „A faluábrázolás hitelessége részben az epikai szelekció sajátos működtetése, részben az elbeszélői hang »széthangzása« miatt csorbul”.^c Margócsy István pedig megállapítja, hogy az elbeszélésből hiányzik az az „indulat” és „felháborodás”, amely a magyar szociografikus faluábrázolások hagyományát jellemezte.^d Jelezni kell azonban, hogy ezek a fogalmak – szociográfia és fikció – nem választhatók le ilyen élesen egymásról, és nem is definiálhatók ennyire elvágólagosan.^e

Szénási Zoltán így fogalmaz a szociografikus olvasat kapcsán: „A kelet-magyarországi régió szociális és kulturális elmaradottsága, a mélyszegénység, a családon belüli erőszak problematikája, a holokausztemlékezet, pontosabban a történelmi memória szelektív törlései jelölik ki a regényvilágnak azokat a társadalmi-kulturális koordinátáit, melyek a recepció során nemcsak mint külsődleges, irodalmon kívüli, hanem az olvasó lelki diszpozícióját is befolyásoló

^a Lásd erről: MURZSA Tímea, „»Az emlékezés is fikció«. Transzkulturális emlékezet Borbély Szilárd *Nincstelenek* és *Az Olaszlisztkai* című műveiben” in *Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*, szerk. LAPIS József, SZÁZ Pál, Debrecen, Alföld Alapítvány – Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, Debrecen, 2024, 136–150.

^b *Uo.*, 29.

^c SZIRÁK Péter, „Az elveszett falu: Kép, színtér vagy poétika?”, in *A magyar falu poétikái*, szerk. KORPA Tamás, PATAKI Viktor, PORCZIO Veronika, Minerva Könyvek 11., Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2018, 171–180, 175.

^d MARGÓCSY, *i.m.*, 8.

^e Lásd erről Tar Sándor kapcsán: LENGYEL Imre Zsolt, „A valóságról és az irodalom használatáról – Olvasási ajánlat Tar Sándor „A te országod” című ciklusához”, *Új szem* 2, 1. sz. (2024): 31–42.

tényezőkként hatnak.”^a Az is érdekes lehet számunkra, milyen ellenreakciók érkeznek az ábrázolt világ szociográfiai hitelességét illetően: „a hetvenes évek eleje a könyvben ábrázoltnál erősebb szociális hálót működtetett, nem volt ilyen súlyos szegénység még az északkeleti országrészben sem.”^b Ez a megközelítés ismét fikció és úgy nevezett valóság dichotomikus elválasztásához vezet vissza bennünket.

Ehhez a témakörhöz kapcsolható az a szociografikus hagyomány is, amelybe bizonyos értelmezők beillesztik a *Nincsteleneket*. Ezt a leglátványosabban Margócsy István teszi meg a 2000-ben megjelent interpretációjában (néhány cím, ami előkerül: Móricz Zsigmond *Életem regénye*, Gárdonyi Géza *Az én falum* novellafüzére és Illyés Gyula *A puszták népe* című alkotása).^c Szénási Zoltán kiemeli, hogy „Borbély regénye a benne leírt babonák, azaz archaikus falusi társadalmi struktúra megjelenítése miatt akár egy etnográfiai tanulmány tárgya is lehetne, hiszen talán ez (a 60-as–70-es évek) volt az utolsó periódus Magyarországon, amikor meg dokumentálhatóan éltek azok az ősi hiedelmek, szokások, pogány eredetű rituálék, melyek a falusi létforma átalakulásával a társadalmi modernizáció következtében mára gyakorlatilag eltűntek.”^d

A NARRÁCIÓ KÉRDÉSE – ELBESZÉLŐI HITELESSÉG

Az utolsó szempont, ami visszatérő eleme a recepciónak, az az elbeszélői hitelesség kérdése. Számos kritikus észrevette, hogy a szöveg tartalmaz olyan kommentárokat, absztrakt gondolatokat, melyek egy gyermek horizontján kívülre esnek. Egyes értelmezők emiatt hiteltelennek látták a feltételezett gyermekelbeszélő hangját, és indokolatlannak vélték a perspektívaváltásokat:

Az egyik probléma az elbeszélő személyét érinti. A regény egészét meghatározó döntés az elbeszélő alakjának megformálása és következetes felépítése, ebben a regényben azonban ezzel kapcsolatban sok a bizonytalanság. A szöveg első felében úgy érezhetjük, hogy egy tíz év körüli kisfiú által írt szöveget olvasunk, a rövid mondatok, az egyszerű szerkezetek, a világról való tudás formája és az, hogy az elbeszélő nem rendelkezik az utólagos tudás rendező-átstrukturáló elveivel, mindmind ezt erősítik. [...] A probléma mindezzel az, hogy részben már ekkor tesz olyan kijelentéseket, melyeket egy kiskamasz nem tehet, vagy legalábbis nem szokott tenni, a regény végén pedig megszólal az érett, fiatal felnőtt is, csodálatos, szépen formált

^a SZÉNÁSI, *i.m.*, 26.

^b BEDECS László, „Csak egy: önmaga. Borbély Szilárd: *Nincstelenek*”, *Bárka* 22, 2. sz. (2014): 111–114, 113.

^c MARGÓCSY, *i.m.*

^d SZÉNÁSI, *i.m.*, 28.

mondatokban. Ez pedig zavart okoz: ha tud így is beszélni, akkor miért beszélt korábban tömondatokban? Ha az elbeszélő egy fiatal felnőtt, akkor miért tett sokáig úgy, mintha egy tízéves gyerek lenne? Miért nem jelzi nekünk a szöveg ennek okait, és miért nem avat be a regény végén megtörténő nézőpontváltás okaiba?^a

A regény kezdetén a hatéves gyerek hangját halljuk, majd időnként átvált a narrátor tízéves kori elbeszélésébe, a regény végén pedig már félig felnőttként szólal meg a vélhetően ugyanazon személy. Bedecs Lászlóval egyetértve: nem világosak és átgondoltak a váltások, nincs követhető magyarázat arra, hogy miért és minek következnek be az átmenetek, legalábbis a szöveg nem ad utasítást vagy jelzést arra, hogyan érthetnénk. A gyerekhangba beszűrődnek olyan elemek, amelyek egy felnőtt tudását képezik, egy felnőtt perspektíva utólagos korrekciói, amely alatt nemcsak az olykor moralizáló, értelmező reflexiókat és gondolatfutamokat értem, hanem például a »mi úgy mondjuk« kiemeléseketb

Más értelmezők, így például Visy Beatrix, pedig arra mutattak rá, hogy ez a kettőség a szöveg fikcionalitását kívánja érzékeltetni:

Borbély gyermek elbeszélőt alkalmaz, ám ez a gyermek a felnőtt tudatállapotából visszavetített, a felnőtt tudásával és reflexióival rendelkező figura, hiszen ha egy négy-hat éves kisgyermek emlékezeti, tudati és nyelvi kompetenciáit tekintjük, képtelenség a gyermeki beszéd illúziójaként olvasni a szöveget, s úgy tűnik számomra, hogy a szerző sem akarja mindenáron fenntartani ezt a látszatot, amit az emlékezetről imént leírtakon túl az is egyértelműsít, hogy a falu elhagyása utáni zárórészeket a már rögzítetlen korú felnőtt – emlékező mondja múlt időben, az emlékbeszéd szokásos retrospektív keretei szerint.^c

Szilágyi Ákos pedig úgy fogalmaz, hogy a narrátor

[k]épzelőerejét nem arra összpontosítja, hogy a világot abban a bontatlan, naiv vagy ártatlan egyszerűségében képzelje el, ahogyan a „szegény kisgyermekben” megképződik (hogy aztán ezt a gyermeki tudatban, látásmódban létrejövő világot szentimentálisan szembeállítsa a rossz, kegyetlen, zord, szívtelen külső világgal, a felnőtt világgal, a korabeli társadalmi világgal, „a” világgal stb.), hanem annak elképzelése izgatja, hogy az ő szerzői (felnőtt, érett, reflektált) horizontjáról milyen volt ez a

^a BEDECS, i.m., 111.

^b BÁNYAI Éva, „Szegénység-narratívák. Barnás Ferenc A kilencedik és Borbély Szilárd Nincstelenek című regényeiről”, *Látó* 26, 2. sz. (2015): 105–110, 106.

^c VISY Beatrix, „Prímszámok könyve”, *Holmi* 26, 1. sz. (2014): 109–113, 112. Lásd még: MARGÓCSY, i.m., 9.

világ a gyermekben. Ilyenformán mintegy beleképzelem magát, egzisztenciálisan belehelyezkedik egykori önmagába és egy nem-gyermeki perspektívából építi fel művészileg a gyermeki énben megképződő világot.^a

Jelen jegyzet készítőjének meglátása szerint a *Nincstelenek* esetében nem egy gyermekelbeszélővel van dolgunk, hanem egy felnőtt narrátorral. A *Nincstelenek* egyfajta kísérlet egy olyan nyelv és perspektíva megteremtésére (vagy újrateremtésére), amely már nem elérhető az elbeszélő számára. Ez a nyelvvesztett állapot gyakori az úgynevezett *(im)migráns fikció* körébe tartozó műveknél. Az ebbe a kategóriába sorolható művek tematizálják az önmeghatározás válságát, melyet az egykori nyelv és kultúra elhagyása, és az új nyelv és kultúra birtoklása okoz.^b Annak ellenére, hogy Borbély Szilárd nem tekinthető immigráns írónak, a kulturális közeg radikális váltása hasonló élménnyel járhatott, főként, ha figyelembe vesszük a már említett *Egy elveszett nyelv* című esszéjét, melyet a *Nincstelenek* megjelenése után adott közre. Ebben az esszében magát mint kulturális migránst definiálja, aki elhagyta saját közegét, így saját nyelvét is. Ehelyett a nyelv helyett megtanult egy másikat, azonban gyermekkori nyelvét már nem tudja autentikusan használni (metafizikai síkon: az elhagyás bűnéért a nyelv elvesztésével bűnhődik):

Amikor elkezdtem leírni a szüleim és a falu világát, akkor döbbsenem rá, hogy ezzel a leírással elárulom őket. Büntetésképp elfelejtettem a nyelvüket, amely az én saját nyelvem is volt. Anyámmal akkor már nem tudtam beszélni. A saját magányba forduló apámmal sem találhattam hangot. Aki elhagyja a falu népét, az elárulja őket. Aki beszél róluk, az is. Aki kiszakad közülük, az pedig elveszíti a nyelvét. Aztán újra tanul beszélni. De egy nyelv közben elveszett. Ezt az utat jártam be én is.^c

Az *(im)migráns fikciónál* gyakorta megjelenik az identitás helyreállításának a lehetősége. A Borbély-életmű ezt a fajta fikcióhoz kapcsolt pozitivitást véleményem szerint nem tükrözi vissza, hiszen az írás, „egy elveszett nyelv” visszaadására tett kísérlet maga az árulás.

^a SZILÁGYI Ákos „margináliája” (száma: 25.) Margócsy István *Nincstelenekről* szóló kritikájához. MARGÓCSY, i.m., 15.

^b „Az alkotás szerzett nyelvének elsajátítása új kulturális azonosságot tudatosít az elbeszélőkben, még ha ez ideiglenesen vagy tartósan az egzisztenciális hova nem tartozás tudatával jár is együtt.” THOMKA Beáta, *Regénytápasztalat*, Kijárat, Budapest, 2018, 16.

^c BORBÉLY, *Egy elveszett nyelv*, 13.

ELLENŐRZŐ KÉRDÉSEK

- Milyen tendenciák figyelhetők meg a recepcióban?
- Milyen érvek és ellenérvek sorolhatók fel az egyes olvasatok mellett és ellen?
- Melyik olvasási iránnyal tud a leginkább azonosulni? Miért?
- Próbálja meg szétválasztani az elbeszélő én és az elbeszélt én nézőpontjait és szövegrészeit, különös tekintettel a regény végére!

MELLÉKLET

1. Gyermekkori fotó a borítóról



SCHEIN GÁBOR: DÉMONOK ÉS REJTETT HAGYOMÁNYOK. BORBÉLY SZILÁRD: *KAFKA FIA*

Borbély Szilárd *Kafka fia* című esszéregénye befejezetlen mű, amely hét évvel a szerző öngyilkossága után jelent meg először magyarul. Befejezetlenségéről nehéz fogalmat alkotni, nehéz megítélni, milyen és mekkora szerzői munka maradt el. Úgy vélem, a *Kafka fia* közel jutott a befejezéshez. Minden fontos koncepcionális döntés megszületett, a stílus megingások nélkül egységes, és az esszészerű részek, továbbá a Kafka és Felice Bauer levelezéséből kiemelt darabok, valamint Hermann Kafka fiktív leveleinek motívumhálózata is zárt szerkezetet mutat. Hiányok, megoldatlanságok és ellentmondások azonban szép számmal maradtak a kéziratban. A könyv koncepciója még a 2000-es évek elején megszületett, abban az időben, amikor Borbély Szilárd a *Berlin & Hamlet* anyagán dolgozott, hogy aztán az írás legintenzívebb időszakára 2010-ben következzenek el. A kézirat a szerző számítógépéből került elő, és elsősorban egy 2013. december 9-én mentett változaton alapul, kisebb részben egyéb, a készülő mű koncepciójához tartozó fájlokon. Az egyes részletek sorrendjét nem a szerkesztőknek kellett utólag kitalálniuk, erre vonatkozóan a 2013-ból származó alapszöveg világos eligazítással szolgált.^a

A magyar nyelvű kiadás jogi és személyes okok, valamint a kiadói hezitálás következtében sokáig húzódott. A kiadására végül nem a Kalligram Kiadó vállalkozott, amely a szerző életében sok éven át volt gazdája a könyveinek, hanem a Jelenkor Kiadó, amely a *Kafka fia* kiadásával indította útjára Borbély Szilárd életműkiadását 2021-ben. A *Kafka fia* először német fordításban jelent meg a Suhrkamp Kiadónál 2017-ben, amely korábban a *Nincstelenek* is kiadta, és megvásárolta Borbély Szilárd külföldi kiadásának jogait. A keletkezés- és a kiadástörténet e vázlatos ismertetéséből is világosan kitűnik, hogy bár a *Kafka fiát* a *Berlin & Hamlet*tal indokolt szorosabb kapcsolatba hozni, a befogadását erőteljesen befolyásolta a posztumusz jelleg. Ez ebben az esetben legalább két dolgot jelent. Az egyik, és ezt egyszerűbb megfogalmazni, hogy a *Kafka fia* első olvasói a *Nincstelenek* keltette hatástól semmiképp sem függetlenül vették kezükbe a művet. A posztumusz jelleg másik következménye az, hogy a mű olvasásába belekódolódott a szerző 2014-ben bekövetkezett öngyilkosságának traumája. A befejezetlenség nem áll ugyan közvetlen összefüggésben az öngyilkossággal – bár jó okkal feltételezhetjük, hogy a szerző befejezte volna a

^a A szerkesztés Nagy Boglárka munkája volt. Ld. NAGY Boglárka, „Jegyzet a *Kafka fia* kiadásához”, in: BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, Jelenkor, Budapest, 2021. 221–224.

regényt, ha nem vet véget az életének –, de alkalmas arra, hogy a metonímiájává váljék. Tegyük ehhez hozzá, hogy az öngyilkosság minden esetben traumatizálja a hátramaradottakat, és a közvetlen családtagoknál, barátoknál jóval szélesebb körben, lényegében mindazokban, akik tudnak róla, borzongató és kínzó kérdések sorát hagyja maga után.

A német kiadás borítója leplezetlenül játszott rá a *Nincstelenek* és az öngyilkosság közelségére. A borítón egy elhagyott zsidó temető sírkövei láthatók. A halál képzetköre egyszerre jelenik meg rajta a zsidósággal kapcsolatos asszociációkkal, amelyeket a német kultúrkörben a holokauszt emlékezete határoz meg. A *Nincstelenek* német nyelvű befogadásában a szerző családtörténetének, zsidóságának hangsúlyozása fontos szerepet játszott. A borítón a cím fehérrel van nyomva, jól illeszkedik a fekete-fehér fényképhez. A szerző neve viszont élénk a borító teljes szélességében élénk pirossal, a vér és veszély színével van írva, amely élesen elüt a borító színvilágától. A hátsó borítón ez olvasható: „*Nincstelenek* című regényének nemzetközi sikerét »a legígéretesebb és legelvesztettebb magyar költő« (Kertész Imre) már nem élhette meg. A posztumusz megjelent könyv, Franz Kafka világának és alakjának elbeszélői keresése, dokumentálja Borbély Szilárd összehasonlíthatatlan művészetét, amivel kifejezi »a megvetett és megalázott ember« védtelenségét.” A német kiadás megoldásai a filológiai korrektség keretein belül igyekeznek elfedni, hogy az olvasónak befejezetlen művel van dolga. A fordítók, Heike Fleming és Lacy Kornitzer jelölik ugyan, hogy az egyes fejezeteken belül hol szakad meg a kézirat, a hiányos mondatokat viszont teljesnek veszik. Nyelvtani eszközökkel igyekeznek eltüntetni a hiányt, és ahol ez nem lehetséges, ott sem hívják fel az olvasó figyelmét rá.

A Jelenkor Kiadó magyar kiadása a borítóval nem játszott rá a könyv posztumusz jellegére, és filológiailag is gondosan járt el. Szerkesztői lábjegyzetek kísérik a kiadást, amelyek rövid, pontos megállapításokkal adnak tájékoztatást a kézirat állapotáról, a hiányokról és az ismételésekről. Bizonyos esetekben persze koránt sem egyértelmű, hogy egy mondat hiányos-e vagy sem, tehát ennek jelölése éppen úgy beavatkozás a szövegbe, mint a jelölés elmulasztása. Nem kétséges, hogy a Jelenkor Kiadó olyan, filológiailag megbízható kiadást igyekezett létrehozni, amely jó alapja lehet a biztonnal következő későbbieknek. Borbély Szilárd életműve a kiadás idején ment keresztül a kanonizáció folyamatán, amit a maga részéről a Jelenkor egységes küllemmel ellátott életműkiadása is erőteljesen támogatott. A Suhrkampnak céljai egészen mások voltak. Egy idegen nyelvű, a kiadás idején már halott szerzőt igyekezett felépíteni a német nyelvű könyvpiacra, azokhoz a hatásos, egyszerű asszociációkhoz kötve, amelyek a *Nincstelenek* sikere után az olvasói tudatokban Borbély Szilárd nevéhez kapcsolódtak.

A Kafka halála óta megjelent, vele foglalkozó, hozzá kapcsolódó művek mennyiségét aligha lenne képes bárki megbecsülni. „Hosszú azoknak a szerzőknek

a listája, akik nyomatékosan hivatkoztak Kafkára, és tele van nagy nevekkel”, írja Dieter Lamping. „A német irodalomban Elias Canetti és Peter Weiss, Paul Celan és Peter Handke, az angol irodalomban W.H. Auden, Rex Warner és Herold Pinter, a franciában Nathalie Sarraute, Camus és Allen-Robbe-Grillet, a kelet-európai irodalomban Milan Kundera és Danilo Kiš.”^a Mellettük számtalan észak-amerikai szerzőről mondhatjuk el ugyanezt, Dél-Amerikából pedig Fuentesről, Borgesről, Gabriel Garcia Marquestről és Mario Vargas Llosáról. Kafka hatása Ázsiára és Afrikára is kiterjed. Borbély Szilárd esszéregényének sajátosságaira ebben a tágas kontextusban derülhet fény. Ha pedig az életművön belül akarunk rámutatni a közvetlen kapcsolódásokra, keletkezési körülményeinek és idejének megfelelően elsősorban a *Berlin & Hamlet* értelmezési lehetőségeivel összefüggésben érdemes vizsgálni a *Kafka fia* regényvilágát.

Kafka hatástörténete legkülönösebb vonása, hogy elbeszéléseinek, regényeinek hatása elválaszthatatlan a személyes szövegektől, a levelektől és a naplótól, amelyek ugyancsak elválaszthatatlanok az élettörténettől, a személyiség lélekrajzától és életkörülményeitől. Mindezek a hozzájuk kapcsolódó irodalmi művekkel, fontosabb interpretációkkal együtt egyetlen nagy szöveget alkotnak. Ezt nevezhetjük Kafka-szövegnek. Az utókor szemében Kafka saját korának főszereplőjévé vált. Ismét Dieter Lampingot idézve: „Láthatatlan, külső tekintet számára kevésbé figyelemre méltó egzisztenciája olyan jelentőségre tett szert, amilyenre ő maga soha nem gondolt.”^b Személyisége sokféleképpen megközelíthető. „Kelet-európai zsidó, aki vagy elidegenedett a származásától, vagy épp ellenkezőleg, keresi és végül meg is találja származásának jelentéseit; jogvégzett ember és hivatalnok, olyan szakember tehát, aki mindenképpen tanúja volt a modern élet jogi szabályok közé szorításának és bürokratizálódásának; agglegény és vőlegény, testvér és fiú, végül gyógyíthatatlan beteg, aki sok kortársára jellemző életet élt.”^c A Lamping által felsorolt szerepek, énművek mellé továbbiakat állíthatunk. Mindenekelőtt író volt, aki soha nem élhette a professzionális írók életét. Emellett barát, utazó, levelező, mozirajongó, a cionizmus iránt érdeklődő fiatalember, és persze prágai, egy többnemzetiségű város lakója, az Osztrák-Magyar Monarchia összeomlásának tanúja, a megszülető Csehszlovákia polgára.

Borbély Szilárd életművébe Kafka elsősorban nem regényeivel és elbeszéléseivel, hanem levelezésével, naplójával és élettörténetével épült be. Ez a tény már önmagában is sok mindent kifejez. Távol állnak tőle azok a kísérletek, amelyek Kafkát az elbeszélései alapján a modernség filozófusává avatják. Ennek az eljárásnak egyik leghatásosabb példáját Camus *Sziszifosz mítosza* című esszéjében találjuk, aki Kafkában az egzisztenciális filozófia előfutárát látta. Egészen más

^a Dieter LAMPING, *Kafka und die Folgen*, Metzler, Stuttgart, 2017, 118. E sorok írója 1993-ban és 1994-ben Münchenben hallgatója volt Lamping professzor előadásainak, amiért utólag is hálás.

^b *Uo.*, 131.

^c *Uo.*, 132.

perspektívájú Adorno szemlélete, aki számára Kafka a végletes elidegenedés ábrázolója volt, amire a felvilágosodás hagyományához, elsősorban Lessinghez kapcsolódva reagált.^a A befogadástörténetben filozófiai mellett jól azonosíthatók a szociológiai, a teológiai és természetesen az esztétikai hangsúlyok. A műveket is magába foglaló módon Hannah Arendt nyitotta meg az interpretációnak azt az irányát, amely a személyiséget állította középpontba. *The Jew as Pariah: The hidden tradition* a zsidó páriák típusait veszi sorba, amikor a Heine, Bernard Lazare és Chaplin által megteremtett típusok után Kafka jóakarátú, normális emberét mutatja be két mű, az *Egy küzdelem leírása* című korai elbeszélés és *A kastély* alapján. A róla szóló rész végén Hannah Arendt a típust Kafkával azonosítja, és a következőket már nem Josef K.-ról, hanem a szerzőről mondja:

A cionizmusban (Kafka) a zsidók »abnormális« társadalmi helyzetének felszámolását látta, olyan eszközt, amelynek segítségével olyanok lehetnek, »mint bármely másik nép«. Mint Európa talán utolsó nagy írója, aligha kívánta, hogy nacionalista legyen. Egész zsenije, az, ahogyan a modern szellemet (spirit) kifejezte, egész pontosan abban a tényben érhető tetten, hogy semmi másra nem törekedett, csak hogy ember maradjon, normális tagja az emberi társadalomnak. Nem az ő hibája, hogy ez a társadalom megszűnt emberinek lenni, és hogy a társadalom hálójában rekedve azok a tagjai, akik valóban jóakarátú emberek voltak, kénytelenek voltak úgy működni, mintha kivételek és abnormálisak lennének – szentek vagy örültek. Ha a 19. századi nyugati zsidóság komolyan vette volna az asszimilációt, ha valóban megpróbálta volna megoldani a zsidó nép anomáliáját és a zsidó egyén problémáját azáltal, hogy »megkülönböztethetetlené« válik a szomszédaitól, ha a másokkal való egyenlőséget tűzte volna ki végső céljául, akkor végül azt kellett volna tapasztalnia, hogy még mindig egyenlőtlenséggel szembesül, és hogy a társadalom lassan, de biztosan szétesik, és az embertelen antagonizmusok hatalmas komplexumává válik. Röviden, ugyanolyan helyzetet találtak volna, mint amelyet Kafka ábrázolt, amikor azt vizsgálta, miként viszonyulhat az idegen a falusi élet kialakult mintáihoz.^b

Amint látjuk Hannah Arendt nem választja szét a szerzőt és a művet, amikor Kafkáról beszél. Azt a horizontot, amely ezt lehetővé teszi, az európai zsidóság történetében, a kiszolgáltatottságban és kizárásban, az egyenlőség vágyában és a cionizmusban találja meg. Tudjuk persze, és erről a későbbiekben bővebben szó esik, hogy Kafkát ambivalens viszony fűzte a cionizmushoz. Az esszé 1944 áprilisában jelent meg a *Jewish Social Studies* című folyóiratban. A megjelenés ideje a rejtett hagyományt az óceán túlsó partján játszódó szörnyű eseményekkel, milliók tervszerű meggyilkolásával hozza kapcsolatba. Ugyanezen horizont alatt

^a Theodor W. ADORNO, „Aufzeichnungen zu Kafka”, in Theodor W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1969, 335.

^b Hannah ARENDT, „The Jew as Pariah: A Hidden Tradition”, *Jewish Social Studies* 6, 2. sz. (1944): 99–122, 121.

Franco Fortini egyenesen a náciizmus kortársának fogja nevezni Kafkát.^a A Hannah Arendt által kiemelt szempont a későbbiekben is alkalmasnak bizonyult arra, hogy összekapcsolja Kafka műveinek és személyes dokumentumainak értelmezését, összefüggéseket teremtsen a Kafka-szöveg alrendszerei között, legyen szó azok esztétikai, szociológiai, filozófiai vagy teológiai megközelítéséről, vagy épp Kafka személyes viszonyainak, életeseményeinek kontextusairól. Amint látni fogjuk, a Kafka-szöveg kezelésének módját tekintve Borbély Szilárd befejezetlen regénye sem kivétel. Annál is kevésbé, mivel ehhez a hagyományhoz már a *Berlin & Hamlet* is nyomatékosan csatlakozott, megerősítve ezt Walter Benjamin idézésével, a Klaus Mann *Mephisto*jára vonatkozó utalással és sok egyébvel, leginkább azzal, hogy a Felice Bauernek szóló bemutatkozó levélben Kafka polgári nevét a zsinagógai névére cserélte. Megerősítette ezt az értelmezési irányt *Az igazi nevem nem ismerem* címmel megjelent interjúban is, amely jelentős mértékben hozzájárult, hogy az életmű kontextusa megváltozzék a kortársi befogadásban:

Kafka zsidósága mellett, hogy eleve halálos ítéletet rejtett magában, csak ő hamarabb halt meg, mint hogy ezt foganatosíthatták volna vele szemben, profán vallási kérdéssé vált számára. Szóval ahogy Kafka meditáció tárgyává tette ezt, a zsidóságban rejlő otthontalanságot, egyszerre példázattá is emelte, akár csak egy haszid történetben. Ugyanakkor ebben a sorsban, a kiszolgáltatottság és a megalázottság példázatában, túl a vallási megosztottság nyelvén, csupán a művészet elbeszélésének nyelvén, újra összetalálkozott valami, ahogy azt Josef K. figurája mutatja, felsejlett a kereszténység mélyén is ott rejlő zsidó sors. És fordítva. Azt hiszem, ez lehetett az, ami A per olvasásakor annyira megrendített engem, mert kimondhatatlanul, tényleg kimondhatatlanul ismerős volt.^b

A *Kafka fia* különlegessége abból fakad, hogy a Kafka név olyan jelölő lesz számára, amely leírásának pillanatában szóródást mutat. Ez lehetővé teszi azt is, hogy a Kafka név médiumként is szolgáljon, amelyet használva és megelevenítve Borbély Szilárd önmagáról is beszélhet.^c Nem csupán a feltételezett alkati rokon-

^a Franco FORTINI, *Die Vollmacht. Literatur von heute und ihr sozialer Auftrag*, Europa Verlag, Wien, Frankfurt, Zürich 1968, 216.

^b BORBÉLY Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008, 87.

^c „Kafka fia, ez tekinthető irodalomtörténeti önazonosításnak is, és persze vonatkozhat magára Kafkára (aki értelemszerűen Kafka, mármint Hermann Kafka), de akár az apára is (akinek a saját apjához, tehát Franz Kafka nagyapjához fűződő viszonyát szintén tárgyalja a kötet), sőt a fikcióban felbukkan Kafka fiú ikertestvére is, mindeközben pedig nyilvánvalóan arra is céloz, hogy a cím egyszerűen üres referenciával is bírhat, hiszen Franz Kafkának magának, hivatalosan legalábbis, nem volt utódja (Max Brod ugyan említést tesz egy állítólagos fiúgyerekről, akinek létezéséről Kafkának nem volt tudomása, ezt a mendemondát a későbbi kutatás nem erősítette meg). Kafka egy leszármazási sor megszakadását jelenti, vagyis amikor Borbély az utódjának deklarálja magát, akkor – a cím referenciális vonatkozathatóságának fentebb jelzett többértelműségén túl – egy lehetetlen örökös fiktív pozíciójába helyezi magát.” KULCSÁR-SZABÓ

ság teszi ezt lehetővé, hanem főként az a veszélyes és gyökerében romantikus vállalkozás, amelynek során az írás elválik az élettől, és helyettesíteni kezdi. Amennyiben az írás gesztus, kiemelheti ugyan az életet az elviselhetetlen valóságból, de a nyelv ahumán ereje annál nagyobb erővel fogja visszavetni a halálba, így a program végső változatában az életnek el kell merülnie a szenvedélyesen előállított, sodró, sötét szövegfolyamban. Borbély Szilárd pontosan érzékeli, hogy Kafka erkölcsi premisszái csak akkor engedélyezik az írást, ha az nem szabadulást, hanem lemondást jelent. „Az írás azonban hiába cél”, olvassuk a *Kafka fiában*, „ha nincs semmi, ami a célt nem öncéllá, hanem lemondássá volna képes átváltoztatni. (...) Az írás csak akkor veszítheti szem elől a kitűzött célt, ha írás közben mindig tudja, valahol máshol kellene lennie, mástól rabolja el azt az időt is, amelyet az írásra fordít.”^a Kafkának az íráshoz szüksége van valaki másra, Felicére, akit napi három-négy levelével magához láncolhat, míg Felice rá nem jön, hogy hiába az őszinte figyelem a férfi részéről, az írás nem vezet közös élethez, mert az írás valójában az élet hiánya, víznyelője, semmi más. Gesztus, amely számára csak szenvedést eredményezhet. Megjegyzendő, hogy a *Kafka fia* az írást férfias szimbolikával ruházza föl, amennyiben a toll törnek is minősül.^b Ehhez képest a regény Felicéről, vagy általában a nőről kialakított képe erőteljesen negatív sztereotípiával él, és nem felel meg a valós Felice Bauer levelekből kirajzolódó személyiségének^c. „Felicét hidegen hagyják az ő elgondolásai, szenvedélye az íráshoz számára felfoghatatlan, Franz egész lemondása Felicének csak annyiban érthető, hogy kényszerű akadályt jelent a család és a gyerek földhözragadt, megfogható céljai felé vezető úton.”^d

Az írás viszonyrendszere, a megértésére tett folytonosan megújuló kísérlet végig kíséri a könyvet. A *Kafka ír* című fejezet részletesen ismerteti, milyen körülmények között, milyen tollal, milyen szertartások kíséretében, milyen öltözetben ír Kafka. Az írás kiszolgáltatottságot jelent, ugyanakkor az egyetlen lehetőséget arra, hogy Kafka magányosan megküzdjön az életéért. Nem csak Felice, de természetesen az apa sem érti, mire jó neki az írás. Magányos, a legmélyebben személyes tevékenység. Az írás az az egyik legfontosabb vonatkozás, amely a Kafkáról szóló fikciót önéletrajzi fikcióvá is teszi. Az elbeszélésbe viszonylag korai ponton, a *Kafka a fürdőszobában* című fejezetben, akadálytalanul, a korábbi és a későbbi részek elbeszélésmódjával harmonikusan beépül Borbély Szilárd egyes szám első

Zoltán, *Kafka fia*. Borbély Szilárd *a világirodalomban*, Irodalomtörténet 100, 3. sz. (2019): 274–295, 286.

^a BORBÉLY, *Kafka fia*, 50.

^b *Uo.*, 47.

^c Forgách András joggal hangsúlyozza a *Kafka fia* első kiadásához írott utószavában, hogy Felice „kifejezetten független lény volt, szabadon rendelkezett az életével”, „gyakran járt színházba, sokat olvasott, sarkos véleménye volt mindenről”, tehát a legkevésbé sem felel meg annak a negatív sztereotípiának, amely ezen a helyen megfogalmazódik vele kapcsolatban. Vö. FORGÁCH András, „Szilárd és Franz”, in: BORBÉLY, *Kafka fia*, 190.

^d *Uo.*, 50.

személyű önéletrajzi elbeszélése, amely egy minden iskolai napot reprezentáló iskolai napról szól. Az idegenséget, amit osztálytársaival és az intézménnyel szemben érzett. A zaj, az államosított és eltörölt csend hiánya, a többiek beszéde által kiváltott rémült értetlenséget, az undort, amit a tárgyak, például a zsíros ebédlői alumíniumtálcák kiváltottak belőle. Ezzel a mélyen átélt idegenséggel szemben jelenik meg az olvasásban, a betűk csöndjében meglett otthonosság. Kafka olvasásában pedig az a furcsa, ebben az esetben másnak tulajdonított érzés, hogy egy szövegben az olvasó testvérére lelhet:

A szombat kényszerű tétlenségében, amikor tilos lámpát kapcsolni és munkát végezni, de olvasni azért lehet, elővettem az előző nap a járási könyvtárból kölcsönzött könyvet, amelyet a buszon már elkezdtem forgatni, ismerkedni a könyvvel, de szemem fáradtsága miatt félretettem. Valamilyen könyben olvastam, valaki írta, hogy számára Kafka volt a legmeghatározóbb, és úgy érezte, mintha testvére volna, olyan, akiről mindent tud. Az elő- vagy utószó, akkoriban szokás volt effélékkel óvni a gyanútlan olvasót, elriasztani azokat, akik előítéllettel viseltettek a polgári, a dekadens, a kelet-európai (ami sokak fülében a zsidót jelentette) irodalommal szemben.^a

A részlet első mondata külön figyelmet érdemel. Borbély Szilárd interjúkban, esszéikben és a *Nincstelenek*ben sok mindent elmondott gyerekkorának családi életéről, de annak nincs nyoma, hogy a család, amely vallására nézve görögkatolikus volt, ha ez bármit jelentett akkor számukra, betartotta volna a zsidó vallási előírásokat, megtartotta volna a szombatot. Ez már csak azért is nehéz lett volna, mert amikor Borbély Szilárd iskolába járt, a szombat még munkanapnak számított, a gyerekeknek iskolába kellett menniük. Az első mondat egyes szám első személye tehát nem a valós Borbély Szilárd^b, hanem az ő gyerekkori személyiségének egy olyan másika, aki egy kelet-magyarországi kistelepülésen vallásos zsidó környezetben nő fel. A kelet-magyarországi településeken ilyen gyerekek a holokauszt után nem maradtak, meg sem születhettek, mert azokat a gyerekeket és kamaszokat, akikből később a szüleik lehettek volna, mind egyszálalig megölték. Ha tehát *Az olvasóhoz* címzett bevezetés azt állítja, hogy ez a könyv arról „a szakadatlan vonulásról szól”, „ahogy a fiúk apák lesznek Kelet-

^a *Uo.*, 26.

^b Ugyanerre az eseményre, Kafka *A per* című regényének olvasására Borbély Szilárd így emlékezett *Az igazi nevem nem ismerem* címmel először a Pannonhalmi Szemlében 2005-ben megjelent, Lucie Szymanowskával és Kiss Szemán Róberttel készített beszélgetésben: „Kafka nagy kamaszkori olvasmányélményem. Épp akkoriban került a kezembe *A per*, amikor sokat gondolkodtam azon, hogy a hit és a vallási igazságok mit jelentenek nekem. Élesen emlékszem, hogy egy szombati napon otthon nekem kellett volna takarítanom, és ahogy pakoltam, az előző napokban a könyvtárból kivett kötet a kezembe került. Beleolvastam, és nem tudtam abbahagyni.” Borbély Szilárd, *Egy gyilkosság...*, 87.

Európában”^a, akkor ezen a ponton ha ellent nem is kell mondanunk a bevezetésnek, legalábbis ki kell igazítanunk. A könyv olyan fiúkról szól, akikben megszakad a szakadatlan vonulás, akik nem lesznek apák, és szól egy olyan fiúról, aki az írás és az élet közös nagy erőfeszítésével helyreállítja a helyreállíthatatlan folytonosságot, aki tehát úgy emlékszik saját gyerekkorára, mintha az egy zsidó kisfiú gyerekkora lett volna. Nem vitás, hogy ez a művelet, a virtuális zsidó^b megteremtése, meghatározó jelentőségű Borbély Szilárd pályájának második felében. Jelentőségét egyszerre adja a virtuális zsidó megszületésének pszichológiai hitelessége, narrációs kiterjedése, és az a mód, ahogyan ezt a figurát főként a *Nincstelenekben* és az *Olaszliszkaiban* visszaírja a magyar vidék testébe, amely a zsidóság elhurcolását, javainak kisajátítását és nyomainak eltüntetését máig gyulladt sebként hordozza. Magától értetődik, hogy erre a *Kafka fia* is emlékezik és emlékeztet, mégpedig ugyancsak a *Kafka a fürdőszobában* című fejezetben.

A zsinagógát már rég lerombolták, a kisváros lakói széthordták még aznap éjjel, amikor a hatóságok szemet hunytak. A csendőrök aznap hazasiettek, civil ruhát öltöttek, bekormozták az arcukat otthon, hogy ne tűnjenek fel a fosztogató tömegben. A potya reménye odacsalta az egész kisvárost, a leghamarabb az álcázott csendőrök érkeztek, akiket azért egyből felismertek, de úgy tettek, mintha nem. Ettől mindenki sokkal bátrabb lett. A becsületesek kezdetben a spaletták mögül figyeltek, majd kiálltak a kapuba. Csóválták a fejüket, hogy baj lesz ebből. Nem lehet csak úgy, minden felelősségre vonás nélkül ellopni a mások egész élete keresményét, mondogatták, és egyre hitetlenebbül csóválták a fejüket. Mert csak nem jöttek a csendőrök, se a rendőrök, de még csak a katonai őrsről sem vezényeltek ki senkit. A feleségek mondogatták, hogy menjél te is, ne légy bamba, hát láthatod, hogy szabad. A tisztességesek azonban későn érkeztek, akkorra már mindent, ami értékes volt, elvittek, a szekrényeket kifosztották, a házak padlózatát feltépték, az udvart felásták, a trágádombot szétdobálták az elrejtett aranyak után kutatva.^c

^a BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, 6.

^b 2002-ben jelent meg Ruth Ellen GRUBER *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe* című könyve. Gruber azt tanulmányozza, hogy több mint fél évszázaddal a holokauszt eseményei után, olyan országokban ahol a holokauszt következtében ma már csak kevés zsidó él, vagy éppenséggel egyáltalán nem élnek zsidók, a zsidó kultúra emlékezet a populáris kultúra eleven és virágzó komponensévé vált. Olyan városokban, amelyekben történetileg nem volt zsidónegyed, ilyen Budapest is, mert a zsidóság egyenjogúsításának idején jöttek létre, utólag zsidónegyednek nevezett helyek keletkeztek. Zsidó fesztiválok, színtársulatok jöttek létre, helyi közösségek tarták fel a településükön azokat a helyeket, amelyek a valamikori zsidó jelenlétre emlékeztetnek, kitisztították a temetőket, amelyekből jórészt már elhordták az összetört sírköveket, könyvek sokasága beszél arról, ami már nincs, tudományos programok sora kutatja azok nyomát, akik nincsenek már. Ruth Ellen Gruber Németországban, Lengyelországban, Csehországban, Ausztriában és Olaszországban vizsgálja a jelenséget, de megtehetette volna Magyarországon is. A folyamat nyitányát Magyarországon Jancsó Miklós *Jelenlét* című dokumentumfilmje jelentette, amelyben Jancsó és az operatőr, Kende János az olaszliszkai zsinagóga és zsidó temető pusztulásának folyamatát mutatja be a 1965-ben, 1878-ban és 1986-ban.

^c BORBÉLY, *Kafka fia*, 25.

Alighanem a virtuális zsidó létrejöttével is összefügg az írás eddig vázolt szerepe, a valós és a fiktív kibogozhatatlan keveredése. Az írással kapcsolatban, a megértésére tett meg-megújuló erőfeszítések során sok ellentmondó részletet olvashatunk a könyv lapjain. Ha mégis egy kulcsrészletet kellene idéznem, amely az elbeszélés minden pontján megőrzi az érvényességét, akkor a *Kafka a rabbinál* című fejezet következő soraira esne a választásom:

Történeteket akarok mesélni, rabbi, rájöttem, hogy az írás csak akkor menthet meg engem, ha történeteket fogok mesélni. Számomra csupán akkor van értelme a szavaknak, ha megvédehetnek az élettől, és csak akkor tudnak megvédeni az élettől, ha történetekké tudom őket összefűzni, méghozzá olyan történetekké, amelyek eltüntetik az én saját nyomaimat, amelyek a szavak között utánam ott maradhatnak. Üldözőim az elszórt nyomokat követve hamar utolérhetnének, és idő előtt végeznének velem, de ha ezeket a nyomokat történetekbe fűzve eltüntettem, akkor lehet esélyem a menekülésre. Remélem, ért engem. Ugye ért, fogta könnyörgőre Kafka. Hiszen magának meg kell érteni. De nem tudom, hogy kell történeteket mesélni. A világ tele van történetekkel, amelyek mégsem mondanak nekem semmit.^a

Hannah Arendt idézett esszéje a zsidó pária egyik típusaként tárgyalja a Chaplin által megalkotott „kisembert”. A chaplini kisember groteszk karikatúra, de nagyon is valós. Az őt körülvevő világ olyan, „amellyel szemben sem a természet, sem a művészet nem nyújthat menekülést, és amelynek nyilaival szemben semmilyen páncél nem biztosít védelmet, sem a saját eszünk, sem az alkalmi ismerősök kedvessége és embersége. A társadalom szemében az a típus, akit Chaplin ábrázol, alapvetően mindig gyanús. Lehet, hogy ezer és egyféleképpen áll szemben a világgal, és konfliktusai a legkülönbözőbb formákat ölthetik, de mindig és mindenütt gyanú alatt áll, így nincs értelme vitatkozni a jogokon és a jogtalanságokon. Már jóval azelőtt, hogy a menekült a »hontalanként« a páriák élő szimbólumává vált, és jóval azelőtt, hogy férfiak és nők ezrével kényszerültek arra, hogy pusztán létüket a saját eszükre vagy mások véletlen jóindulatára bizzák, Chaplinnek saját gyermekkorán két dolgot megtanított. Egyrészt megtanította őt a »zsarutól« – az ellenséges világ látszólagos megtestesítőjétől – való hagyományos zsidó^b félelemre, másrészt pedig arra az ősrégi zsidó igazságra, hogy – ha más dolgok egyenlőek – Dávid emberi leleménye néha felülmúlja a Góliát állati erejét.

^a *Uo.*, 42.

^b Chaplin származása körül sok a homály. De ha ez a mondat azt jelenti, hogy Chaplin zsidó lett volna, ahogyan ezt főként a *Diktátor* bemutatása után sokan vélték, akkor ez nagy valószínűséggel nem igaz. Ld. erről: James MOTTRAM, „Charlie Chaplin: The Silent star who stood up to Hitler”, *The Jewish Chronicle*, 2022. február 18. <https://www.thejc.com/life/charlie-chaplin-the-silent-star-who-stood-up-to-hitler-gn07rf3a>

A Chaplin által ábrázolt páriák, akik az egész világ szemében gyanúsak voltak, kívülállók maradtak, és kívülállásukkal nem tudták nem felkelteni az egyszerű emberek szimpátiáját, akik felismerték benne annak képét, amit a társadalom velük tett. Nem csoda, hogy Chaplin a tömegek bálványa lett.”^a A chaplini figura nemcsak kívülálló, hanem ártatlan is, aki arra van kijelölve, hogy áldozattá váljék, hisz mindig olyan dolgokért büntetik, amiket nem követett el. Mégsem válik áldozattá. Megmenti az ügyessége, a találékonysága és az embersége. Hannah Arendt szerint a schlemihlnak ez az új változata később veszített a népszerűségéből, és nem az antiszemitizmus erősödése miatt, hanem mert a figurában megbújó emberség jelentése kezdett elveszni. Dávidi találékonysága és embersége, amivel legyőzte a gonosz Góliátot, már nem szolgált reménnyel. A kisember erőssé akart válni, hogy meg tudja védeni magát és másokat. A chaplini figurát Hannah Arendt szerint Superman váltotta fel.

Ha azonban a dávidi győzelem reményében felismerjük a chaplini figura önmentő álmát, akkor az álmon innen nem marad más, mint az eszköztelen kisember, akinek a valóságban nem marad más lehetősége, minthogy beolvadjon, eltűnjön, láthatatlanná váljon, olyan legyen, mint bárki más. Ez a vágy Borbély Szilárd műveiben is rendszeresen formát ölt. Csakhogy már Chaplinnél látjuk, hogy az általa megteremtett figura éppen azáltal válik feltűnővé és lesz gyanús, hogy el akar vegyülni, és hogy ártatlan. A Hannah Arendt által leírt típusok közül az első, akit ő Heinében lát megtestesülni, az, aki az esztétikai térbe való átlépéssel keresi a menekülés útját. A magyar irodalomban is jól ismert ez a típus, gondoljunk csak Radnótira. Borbély Szilárd Kafkája olyan figura, aki a chaplini úton indul el, de felismeri annak ellentmondásait, és azt, hogy az üldözöttséget ezen az úton semmi sem enyhíti. Így a heinei ösvényre lép, de a heinei remények nélkül. Hiszen Heine nevének megváltoztatásával (Harry helyett Heinrich) még belépőjegyet remélt válthatni a német kultúrába, és lényegében nem is kellett csalódnia. Kafka figurájában az a különös, hogy hivatalnokként, fiúként, agglegényként, barátként és halálos betegként chaplini értelemben vett kisember maradt, míg másik életében, íróként, a halála után belépőjegyet nyert a világirodalomba. Ez a kettősség persze Chaplinben is megfigyelhető, aki éppen a kisember ábrázolásával vált korának legnagyobb filmsztárjává, alkalmasint az első nemzetközi filmsztárrá.

Az írás a *Kafka fiában* nem csupán a személyiség megalkotásának módja, egyben a félelmetes élet helyettesítője, hanem egy jelölőláncolat eleme is. Az írás az apa tagadása és életváltoztatának meghaladása, ugyanakkor tisztázhatatlan és végzetes belebonyolódás a „zsidó” jelentéseibe. Mert mi az, amit tudhatunk Franz Kafkáról? Tudhatjuk, hogy kereskedő apja nem ír. Tudhatjuk továbbá, hogy Franz Kafka „prágai zsidó”. Az írás és a „zsidó” azonban az apára is vonatkozik, márpedig

^a ARENDT, *i.m.*, 111.

az apa opponálása szintén meghatározója figurájának. „Kafka hamar elhatározta, hogy az írás fogja őt megmenteni mindattól, amivel a papa egész életében nem tudott megküzdeni, (...) őt az írás meg fogja menteni attól, hogy olyan legyen, mint a papa”^a. Az írás azonban tökéletesen alkalmatlan arra, hogy bárkit megmentsen bármitől. „Minden alak, akivel írás közben találkoztam mint írásaim szereplőjével, tévelygett abban a semmiben, amelyből megpróbáltam őket kivezetni. Kudarcot vallottam, mert senkinek sem tudtam kiutat mutatni, legkevésbé magamnak, aki addig kísértem őket, (...) hogy magam is eltévedtem velük együtt.”^b Az írás Kafka apja szerint is szorosan kapcsolódik a „zsidóhoz”, mégis megtagadja Franztól, hogy zsidó volna, mert őt nem kergették meg a fiúk az iskolaudvaron, a fülébe ordítva, hogy zsidó kutya.^c A metafizikai „zsidó” szembekerül az antiszemitizmus társadalmi kontextusokba foglalt „zsidójával”. A nagypapa még egységbe tudta kötni e két aspektust, Hermann-nak és Franznak már választania kell közöttük.

De ezekkel a megfigyelésekkel máris mélyen elmerültünk a *Kafka fia* világában. Lépünk vissza néhány lépést. Az értelmezést a címben szereplő névvel (Kafka) és a cím által megnevezett (Kafka fia) személy kilétével érdemes kezdenünk. Jól tudjuk, a nevek egyszerűségükben igen bonyodalmas dolgok. Különösen a zsidó nevek. A zsidó hagyományban a héber ábécé betűi, amelyekből a Tóra is felépül, „spirituális építőelemként működnek”.^d A belőlük felépített személynevek jelentéssel bírnak, és kifejezik a személyiség Istentől kapott lényegét. A család fogalma ugyan nagyon erős volt a zsidó hagyományban is, de családnév intézménye nem jelent meg. A zsidók családnév-viselésére vonatkozó rendeletet a mi térségünkben először II. József adott ki 1787-ben, arra kötelezve az Ausztriában polgárjogot nyert zsidókat, hogy német családnévet vegyenek föl. A folyamat, amely ezzel kezdetét vette, Közép-Európában körülbelül száz év alatt ment végbe. A felvett német nevek nem hordoztak olyan tartalmakat, mint a héber nevek. Kialakult a kettős névadás szokása, a polgári nevek és a zsinagógai nevek különbsége. A *Kafka fiában* nem Franz, hanem a levélíró Hermann Kafka fejezi ki a nyelvvel szemben ébredő bizalmatlanságot, és ezt kifejezetten a zsidókra jellemző bizalmatlanságnak tekinti: „Tudnod kell, hogy nekünk zsidóknak nehezebb elhinni, már szinte lehetetlen elhinnünk, hogy minden úgy van, ahogyan azt a gojok hiszik. Nekünk a szavak egész mást jelentenek, hisz akit például Zöldnek hívnak, hogy hihetné el, hogy a mező is zöld, a fa és a fű is éppúgy zöld, és hogy a zöld az valójában csak egy szó, ha bármi zöld lehet.”^e A „Kafka fia” jelölő Franz Kafkán kívül Hermann Kafkát is jelölheti, aki Jakob Kafka fia volt. Borbély

^a BORBÉLY, *Kafka fia*, 54.

^b *Uo.*, 132.

^c *Uo.*, 104.

^d TÖRÖK Sára, „Minek nevezzetek? A névadás hagyománya zsidó közösségekben”, *ELTE Online*, <https://elteonlinenew.elte.hu/tudomany/2023/11/15/minek-nevezzetek-a-nevadas-hagyomanya-zsido-kozossegekben/> (Letöltve: 2025. 11. 12.)

^e BORBÉLY, *Kafka fia*, 103–104.

Szilárd alapvető változtatásokat hajtott végre abban a viszonyrendszerben, amelyet Franz Kafka életéből, vagyis a Kafka-szövegből ismerünk. Hermann Kafka Franznak köszönhetően a fiát nem értő, merev, szeretetét büntetésképpen megvonó apa közép-európai mintapéldájaként vált emlékezetessé. A *Levél apámhoz*, amely ezt az apaképet elsődlegesen megalkotta, „számos ténytet megghamisított”^a

A *Kafka fiában* Hermann Kafka megkapja a *Levél apámhoz* címen ismertté vált levelet, amelyet a valóságban nem kapott meg és nem olvasott.^b És nem csupán megkapja, de több levélben válaszol is rá. Borbély Szilárdnál az apa is elnyeri a jogot, hogy saját hangja és története legyen, és megpróbáljon visszavenni valamit a saját tragédiájából. Erre azonban csak Kafka-szerű mondatokkal, vagyis a fia nyelvén nyíthat esélye, neki magának ugyanis nincs nyelve:

Nem a szavakkal kereskedtem, mint Te tetted, csak a szavak által. Nem örültem a te szenvedélyednek, az írásnak, hogy szavakkal játsszál, amelyek ahhoz a lényhez tartoznak, aki elvette tőlem két testvéred és végül Téged is. (...) Te mindig azzal kínoztad magad, hogy meg vagy átkozva. Ma már tudom, hogy az átok rajtam ült. Meg az anyádon. És ettől nincs keserűbb kijózanodás. Ámen

Ezek a regény utolsó szavai. Mire idáig eljutunk, az apa és a fiú figurája is megkettőződik. Miközben a fiú által megírt apa megszerzi a jogot az íráshoz, Franz a regényben Anselm Kafkaként is megjelenik. Ő volna Franz egyiptetűjű ikertestvére. Mindkettőjük szeme olyan szürke, mint az ólomkanál alja,^d és minden történetben ketten vannak jelen.^e Anselm Franz zsinagógai neve.^f Amikor fölkeresi a rabbit, Anselm Kafkaként mutatkozik be, amit az elbeszélő szerint Franz teljes zsinagógai neve, jöllehet ez már formájánál fogva sem zsinagógai név. Anselm azonos Franz-cal, ugyanakkor egy másik személy is, az ikertestvére. Ő az, aki képes lehetne megszabadulni minden színleléstől, aki azonos lehetne önmagával. Ő az, aki Felicével az első találkozás alkalmával hirtelen tervezgetni kezdi a palesztinai utazást, amelyből nem lesz, nem is lehet semmi. Franz, aki ír, és aki egy munkásbiztosító jogászaként a kézsérülések szakértője, semmiképp nem lehet azonos Franz Kafkával, azzal, aki Borbély Szilárd regényében megjelenik, és irtózik a kezektől. A megkettőződések végtelen örvénylést indítanak el a

^a Klaus WAGENBACH, *Franz Kafka*, Rowohlt, Hamburg, 1964. 12.

^b Kafka a hagyatéék tanúsága szerint a szüleinek együtt írt leveleket, elküldött levelet külön kizárólag az anyjának.

^c *Uo.*, 176.

^d *Uo.*, 18.

^e *Uo.*, 20.

^f Az Anselm név problémájáról részletesen írtam a *Berlin & Hamlet* című kötet kapcsán.

szövegben, de valódi mozgásra, elmozdulásra sem az apa, sem a fiú, sem Felice számára nincs lehetőség. A regény legfontosabb retorikai gesztusa amúgy is saját állításainak módosítása és visszavonása. „Ez a regény Kelet-Európában játszódik. Utazókról és utazásokról szól. Franz Kafka utazásáról, aki nem azonos Franz Kafkával. És az egy helyben maradásról, mely nélkül értelmét vesztené az utazás. Valamint a sétákról, amelyek útvonala mindig visszatér önmagába. És a terekről, amelyek tanácstalanul figyelik mindezt”^a – olvassuk a regény első bekezdését, majd nemsokára következik ugyanennek a bekezdésnek a megismétlése, visszavonása, átírása: „Ez a regény Közép-Európában játszódik. Valójában nem is regény ez, és nem is játszódik sehol. Nem beszél el eseményeket úgy, ahogy a regények szoktak történetet elbeszélni, csak ahhoz szeretne hasonlítani. Utazásokról szól igazából. Kafka utazásáról, aki nem azonos Kafkával. Vagyis az egy helyben maradásról, amely nélkül értelmét vesztené az utazás.”^b

Bár a regény lapjain Franz Kafka kényszerűségből vállalkozik egy utazásra – Leitmeritzbe egy biztosítási ügy miatt kell mennie –, a regény inkább prágai sétákról mesél. A séta utazásokat helyettesít, a valódi elmozdulást, így mélyebb értelemben azonos az írással. Franz Kafka tehát Prágában sétál, egy ma már nem létező városban, hiszen az ő Prágájában az utcáknak még német nevük volt, és ezekben a német nevű utcákban sok zsidó élt. A városi séták kiinduló- és végpontja „A hajóhoz” címzett bérház, egyike azoknak a modern bérházaknak, amelyeket az egykori gettó szanálása során építettek. Ma egy szálloda áll a helyén. Itt élt Kafka a szüleivel és testvérével 1907 és 1913 között. Márpedig aki a városban sétál, mintha egy könyv lapjain tenné, az színpadon jár-ke, hiszen az ablakokból szemek figyelik. A legfontosabb ablakból azonban nem figyel senki. Kafka Borbély Szilárdnál sokszor elgondolkodik, miért vannak egyáltalán ablakai a Vakok Intézetének. A Vakok Intézetének ablakairól viszont a bolondokháza rácsos ablakai jutnak eszébe.

A rácsos ablakokban a bolondok kopaszra nyírt feje, eszelősen kikerekedett szemé taszította és vonzotta egyszerre a tekintetét. (...) Ott és akkor értette meg, hogy miért van a bolondokházának utcára néző ablaka, miért a rácsok, és miért a rácsok négyszögei közé szorult kopaszra nyírt fej. Hogy mindezt az apa intézte el, ő kérte, hogy adóit erre szíveskedjenek fordítani annak érdekében, hogy fiának mindezt bemutathassa^c

Az utazás vágya és egyidejű lehetetlensége melankolikus alapszerkezetet kölcsönöz az írásnak és a sétának. A cselekvés minden lehetőségét kizáró és

^a BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, 5.

^b *Uo.*, 15.

^c *Uo.*, 89.

egyedül a szemlélődésnek, a kínokkal teli megértésnek utat engedő alapszerkezet arra kényszeríti Borbély Szilárd könyvének szereplőit, apát és fiút, hogy pusztá létezésükkel és különbözőségükkel szenvedést mérjenek egymásra. Mindez itt valamiképpen összefügg a közép-európai zsidó létezés lehetetlenségével, ami nem ismer sem enyhületet, sem megváltást. Borbély Szilárd ebbe a rendbe helyezi el önmagát is, mert a *Kafka fia* áttételesen és rejtetten lelki önéletrajz. Erre figyelmeztet az olvasóhoz címzett előhang, amely hirtelen átcsap egy döbbenetes leírásba, amely a tavasszal születő, majd karácsonyra sorsukat bevégző libák szenvedéstörténetéről szól. Ez a rész mintha a *Nincstelének* lapjairól került volna át ide. Bevezetője egy olyan mondat, amely aligha utalhat másra, mint a szerzőre: „Amikor ez a könyv kezdődik, még nem tudtam, hogy életem egymáshoz nem illő szakaszok sorozata lesz.”^a Nem tudjuk, a könyv keletkezési folyamatának mely pontján íródott le ez a mondat. Egy konkrét időpontra utal („amikor ez a könyv kezdődik”), de a jelentése lebegő, bizonytalan. Az írásfolyamat kezdetére vonatkozik? A színre vitt idő kezdetére, a szakadatlan vonulására, a Kafka-család emlékezetének kezdetére? Esetleg Franz Kafka halálára, amire a következő fejezet kezdőmondata utal? És ebből következően kinek az életéről van szó ebben a mondatban? Ki a beszélő alany ezen a ponton? Az olvasót ebbe a bizonytalanságba veti és ebben a bizonytalanságban tartja mindvégig a könyv. A Márton-napon vagy karácsonykor levágott és feldolgozott, addigra betegre tömött libák történetének leírását egy másik, hasonlóképp megrendítő mondat készíti elő, amely arról szól, miként verik az apák pusztá ököllel „húscafattá” fiaikat. E mondat aztán az utószó kezdőmondatára is utal: „Meg akartam vizsgálni a lelkemet. Azt kutattam, hogy nem lettem-e gonosz. Nem értettem, hogy hová tűntek a lelkemből az érzések.”^b

A jelölők és a mondatok láncolata egy ítélet beteljesülése felé halad, amit áldozatnak semmiképpen sem tudok látni. Csak fatális borzalomnak, amit nem sikerült megtörni. A sorok közt mindvégig ott kísért e fatális borzalom kimondásának kényszere és kimondhatatlansága: „A te életed az én halálom”^c, mondja az apa, és csak későn jön rá, hogy mindez éppen fordítva van. Kafka a Moldva folyását figyeli, és kísértést érez, hogy belevesse magát. Az apa mondata lappangó parafrázisa a Kertész Imre *Kaddis*ából ismert alapviszonynak: „az én létem a te léted lehetőségeként szemlélve”. Nem tudjuk, Franz Kafkának született-e gyereke. Az életmű ismerői emlegetik Max Brod soha meg nem erősített feltevését, hogy Grete Bloch fiának Franz Kafka lehetett az apja. 1913-14-ben, kapcsolatuk első mély krízisének idején Grete Bloch közvetített Franz Kafka és Felice Bauer között. Ebben az évben Kafka több mint 70 levelet írt neki. Grete Bloch később fontos szerepet játszott a berlini Askanischer Hof szállodában 1914 júliusában tartott „számonkérőszék” fájdalmas történetében, amikor Felice és

^a *Uo.*, 7.

^b *Uo.*, 181.

^c *Uo.*, 167.

Kafka eljegyzését felbontották.^a Ez a *Berlin & Hamlet* világa. Grete bemutatta Kafka leveleit, amelyek megalázóak voltak Felice számára. Ez a tény feltehetőleg arra utal, hogy ekkoriban már Geretében is erős érzelmek ébredtek Kafka iránt. Ha volt Franznak fia, ő erről biztosan nem tudott. A *Kafka fia* Kafka nyelvét imitálja tökéletesen. Az életrajzi és az önéletrajzi fikció egybeírhatósága megszakad. Borbély Szilárd élete és halála nem hozható fedésbe Kafkáéval. A különbségek ezen a ponton válnak kiáltóvá. Olvasatom itt önmaga határaihoz érkezik, ahonnan a mérlegelés, az értelmezés útján számomra nincs továbblépés.

Térjünk vissza a prágai sétákhoz és egy tervezett, de soha meg nem valósuló utazáshoz, amelynek terve azon az estén merült föl, amikor Franz és Felice először látták egymást. „Prágát Kafka maga alkotta meg maga körül”^b, olvassuk a regény elején. Ez a kijelentés a későbbi mondatok logikája szerint Hermannra vonatkozik, semmiképp sem Franzra. Hermann Kafka 1852-ben született a dél-nyugat-csehországi Wosseken, egy száz lakosú faluban. Szerény körülmények között nevelkedett. Jakob Kafka mészáros volt. Későn házasodott, a szomszédját, Franziska Platowskit vette feleségül. Hat gyerekük, két lányuk és négy fiuk született. Kis kocsikon ők vitték a nyershúst a szomszédos falvakba, télen is mezítláb.^c A körülmények magyarázzák, miért volt Hermann Kafka számára is oly fontos az anyagi biztonság magasabb foka. A Kafka-fiúkból kereskedő lett, a lányok kereskedőkhöz mentek feleségül. Wossek vidéke cseh nyelvű volt. A faluban valaha nagyobb zsidó közösség élt, és bár megfogyatkoztak, megmaradt a zsidó iskola, ahol németül tanítottak. Hermann Kafka, akitől fennmaradtak levelek, melyeket későbbi feleségének, a német nyelvű Julie Löwynek írt, e megmaradt levelek tanúsága szerint nem tudott igazán jól németül. Tizennégy éves volt, amikor elhagyta Wosseket, és vándorkereskedőként próbált szerencsét, majd a katonai szolgálat befejezése után Prágában telepedett le. Julie Löwy családja egészen más háttérrel rendelkezett. Édesanyja korán meghalt, az apa Juliével és három fivérével egyedül maradt, majd hamarosan újraházasodott, és a második házasságból még két fiú született. Julie legidősebb bátyja, Alfred Madridban egy vasúti társaság igazgatója lett. Josef egy gyarmati társaság munkatársaként dolgozott Kongóban, majd Kínában. Richard kereskedő lett. A mostohatestvérek közül Franz Kafka kedvenc nagybátyja, a mindig vicces, olvasott Siegfried aggregény maradt, vidéki orvosként élt Morvaországban. Rudolf szintén aggregényéletet élt, egy sörfőzde könyvelőjeként. Nagybátyjainak figurája, életviszonyai több Kafka-elbeszélés háttérében felismerhető. A valóság és a szorongásos képzelet összjátéka hasonlóan működött Kafka és Borbély Szilárd esetében.

^a Felice, Grete és Franz furcsa szerelmi háromszögének részleteiről Ld. FORGÁCH András, *i.m.*, 190–193.

^b BORBÉLY, *Kafka fia*, 15.

^c Klaus WAGENBACH, *i.m.*, 15.

Hermann Kafka feltehetőleg a Löwyk segítségével önálló rövidárukereskedést nyitott, ahol divatos használatitárgyakat és textíliákat árultak. A cseh nyelvi asszimilációt ezekben az években cserélte fel a német kulturális irányultságra. (A gyerekeit németül iskoláztatta. Franz Kafka ennek ellenére szinte hibátlanul írt csehül.) Prágai kereskedő lett. Kezdetben a heinrichsgassei zsinagóga előjáróságának tagja volt. Ez volt az első olyan zsinagóga, amelyben csehül folyt a prédikáció. Hamarosan váltott, előbb az 1906-ban lebontott, ma már tehát nem létező Cigány zsinagóga, majd az 1535-ben épített Pinkas zsinagóga közösségéhez tartozott, amelyekben németül prédikált a rabbi. Borbély Szilárd regényében Hermann Kafkához tartoznak a *Drága fiam* című fejezetek és a *Hermann feljegyzései* című fejezet. Ezek alapján feltűnő, hogy amíg az apának időbeli mélységet kölcsönöz, addig a fiúnak, Franznak elsősorban tere van. A *Kafka és az utcák* című fejezetben az időbeli mélység évezredekert jelent. Feltűnő azonban, hogy az elbeszélő hagyományosan antiszemita sztereotípiákkal jellemzi a kereskedőt (zsugori, kizsákmányoló, ravasz, kemény a megtakarításban):

Kereskedőnek lenni akkoriban, a tizenkilencedik század végén a pénzgazdálkodásban elmaradt, szegény Kelet-Európában a szigorú és kegyetlen megtakarítás tudását jelentette. A takarékoság helyett a kizsákmányoló zsugori kegyetlenséget. De jelentette még a hallgatás és a beszéd tudományát is, amit évezredek során. Vagyis az alkut, amely a kitartás maga. A kereskedés a szavak ravasz használatának tudása, nem a talányos hallgatásé. Az alkudozás a nyelv elvesztése, a szavak kicserélése. Én adok neked egy szót, te is adj nekem cserébe egy másikat. De én nem fecsérlem el a szavaimat, hanem megőrzöm őket. Aki keményebb tudott lenni a megtakarításban, az maradhatott kereskedő. Akik nem tudtak kitartani makacsul, azok nem számíthattak sikerre.^a

A 19. századi zsidó kereskedő jellemzésének enyhe, de jól érzékelhető antiszemita jellege nagyon tanulságos lelet. Természetesen szó sincs arról, hogy Borbély Szilárd antiszemita sztereotípiák alapján gondolkodott volna. Nem az ő hangját halljuk, hanem az elbeszélőét. Az elbeszélő hangja részben társadalmi képződmény. A kelet-európai elbeszélő pedig nem tud másképp tekinteni a 19. századi zsidó kereskedőre, mint ahogyan a környező társadalom tekintete lehetővé teszi, vagyis legalábbis enyhe antiszemitizmussal. Az elbeszélő ezt a nyelvet ironizálhatja, ha reflektál rá. Itt ez nem történik meg, mert nem erre van szükség. De más nyelvi készlete nincs. Kis túlzással azt mondhatom, Kelet-Európa többek között ettől az, ami. Ez az oka annak, hogy a készlet nem tud megújulni, hogy a tekintet jellege nemzedékről nemzedékre öröklődik. Borbély Szilárdnál a hagyomány láthatóságára és ironikus kitérítésére az ad lehetőséget, hogy a kereskedőt

^a BORBÉLY, *Kafka fia*, 14.

egyes szám első személyben is megszólaltatja. Amit az elbeszélő a szavak ravasz használatának lát, az Hermann Kafka szavai szerint emberismeret és ügyes rábeszélőképesség, vagyis retorika. Olyasmi, ami sokkal közelebb van az irodalomhoz, főként pedig a nőikkel folytatott levelezéshez, mint azt Franz gondolni szeretné.

Az igazi feladata, tudod, fiam, a kereskedő igazi feladata, hogy tudja, mennyit lehet egy vevő zsebéből kihúzni, noha annak esze ágában sem volt annyit költeni ebben az üzletben. Alkalmasint épp hogy semmit sem akart, csak unalmában vagy a szokástól vezérelve tette be a lábát, egyébként jobb meggyőződése ellenére, az üzletbe ma. És maga sem érti, amikor kimegy és visszagondol mindarra a kábulatra, arra az örvényre, amelybe belehullott, vajon, gondolkodik el magában, vajon miért is kellett nekem egy csipkés bugyit vásárolnom, hiszen nem is a feleségem mérete, magam pedig mégsem viselhetem, bár olyan finom anyag. Vagy egy asszony gondolkodik el hazafelé tartva, hogy mit fog szólni az uram, de vajon miért is hagytam magam rábeszélni erre a bajuszkötőre, hiszen az én uram nem is visel bajuszt, csak a szomszédék legénye.^a

Hermann Kafka megszólaltatása nem csupán a társadalmi tekintetet és az áthagyományozott nyelvi készletet teszi láthatóvá, de a Kafka-szöveg íródásának természetét is. A Kafka-szöveg hátterében eddig is meghúzódott a szigorú, ítélkező, fiát nem értő Hermann-szöveg, sőt az utóbbi egyik oszlopa volt a Kafka-szöveg egészének. Azt is mondhatnánk, hogy a Franz Kafka által előtérbe állított önarckép vesztese Hermann Kafka volt, akiről alighanem súlyosan torzított képet festett. A bizonytalan fogalmazásmód oka az, hogy egy bonyolult kapcsolatról készített minden kép valamilyen mértékben torzkép, és a torzítás mértékét, mikéntjét a jelen olvasói nézőpontjából nincs mód megítélni. A probléma érzékeltesére hadd idézzek egy részletet Franz Kafka egyik szüleinek írott és el is küldött leveléből, amelyben azt igyekszik elfogadtatni velük, hogy felbontotta az eljegyzését Felicével. Tudván, hogy az eljegyzés felbontása épp akkora bánatára lesz a szüleinek, amennyire örültek az eljegyzésnek, 1914 júliusában így fordul az apjához:

Néha elmeséled, a kezdet kezdetén milyen rosszul ment a sorod. Nem gondolod, hogy az akkori gondok önbecsülésre és megalégedettségre neveltek? Nem gondolod, ahogy ezt már meg is mondtad nekem, hogy túl jól ment a sorom. Én mostanáig önállótlanágban és külső jólétben nőttem fel. Nem gondolod, hogy ez egyáltalán nem volt jótékony hatással a természetemre, bármilyen jó és szeretetteljes volt is az mindazoktól, akik erről gondoskodtak? Bizonyára vannak emberek, akik önállóságukat mindenütt biztosítani tudják, én azonban nem tartozom közéjük. Mindeneset-

^a Uo., 53–54.

re vannak olyan emberek is, akik az önállótlanágukat soha nem veszítik el, és azt megvizsgálni, hogy nem vagyok-e én is egy közülük, semmiféle kísérlet nem vall a káromra. A szemrehányás, hogy az efféle kísérletekhez túl öreg vagyok, nem állja meg a helyét. Fiatalabb vagyok, mint amilyennek látszom. Az önállótlanág egyetlen jótékony hatása, hogy fiatalon tart. Mindazonáltal csak akkor, ha egyszer véget ér.^a

A szülők által teremtetett jólét, az attól való elszakadás képtelensége és az apa ebből eredő démonizálásának problémája Borbély Szilárd regényében a *Kafka és vakok* című fejezetben válik hangsúlyossá. Az elbeszélés nyelvi logikájának mélyén egy metafora rejlik. Az apa „nevetséges bérrel szúrja ki” a munkások szemét. A metaforát az elbeszélés szó szerint veszi. Az apa megvakítja a munkásait, vagyis ő termeli a Vakok Intézetének ablakában álombeli rémképként megjelenő kopaszra nyírt fejeket és eszelős tekinteteket.

Franz saját jólétének forrásaival, amelyekről szeretett volna elfeledkezni, de amely jólétről nem lett volna ereje lemondani, sem a kivételezettségnek azokról az előnyeiről, amelyekbe beleszületett és amelyeket gyerekkora óta természetesnek érzett. A gyár a reménytelenség szigete volt, amelybe belépve Franzra ismét rázuhant teljes súlyával az apa gyalázatos gőgje, amellyel ezeket az embereket, akik itt dolgoznak, megalázó körülmények között tartja, és nevetséges bérrel szúrja ki a szemüket. És valóban, Franz látta a papát, egy oldalszobából leskelődve, ahogy kiszúrja a munkások szemét, megvakítja őket fondorlatos szavaival, kezei tördelésével, sopánkodásával, hogy mekkora ráfizetés ez neki, hogy valójában csak a munkások és családjaik iránt érzett könyörületből és szánalomból tartja fenn a gyárat, amely csupán viszi tőle a pénzt, amelyet véres verejtékkel keres meg az üzletben. A boltban, ahogy mondani szokta, ahol látástól vakulásig dolgozik a családjáért, ezért a hálátlan bandáért, akik mind az ő vérében élőködnek.^b

Az elbeszélést egy ilyen metafora, mint a megvakításé, fejezeteket átívelően képes alakítani. A következő fejezet, *A Szfinx rejtélye* Oidipuszról szól. Az apa-fiú kapcsolat e rettentő szimbólumának szerves helye van a könyvben, de éppen ide minden bizonnyal a kiszúrt szem képzete hívja. Sőt nagyobb íveket is húzhatunk. Az oidipuszi kiszúrt szem a *Berlin & Hamlet* Hamletjének szeme helyére is odakerül: „Nincs arc, amelyet láthatnál ebben / a pillanatban. Vak vagy, szemed / mégis egy rémült arc után kutat. / Azét, aki nemzett: a szellemét” (*Töredék X.*). A *Kafka fia* fejezetszerkezetében efféle asszociatív, motivikus rend uralkodik. Ez a sajátosága jól mutatja, hogy olyan centripetális örvénylezés határozza meg a menetét, amely ellehetetleníti, hogy a regény bármely szereplője kiszabaduljon a regény

^a Franz KAFKA, *Briefe an Ottla und an die Familie*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1974, 22.

^b BORBÉLY, *Kafka fia*, 94.

motivikus hálójának megfelelő egzisztenciális zártságból, a regény olvasója számára pedig rendkívüli mértékben megnehezíti, hogy külső pozíciót foglaljon el az elbeszéléssel szemben, és azt megőrizze az olvasás során.

Az eljegyzés felbontását megindokló levélrészlet és a *Levél apámhoz* érvelése abban a mozzanatban azonos, hogy Kafka mindkettőben minden körülmények között az apát hibáztatja. Elismeri az apa szemrehányásának indokoltságát, elismeri, hogy önállótlan, de csak azért, hogy azután ellene fordítsa a szemrehányást: a család és elsősorban a család jólétéről gondoskodó apa tehet arról, hogy nem lett önálló, és még ragaszkodik is az önállótlanságához. Ha tehát most szomorúak a jegyesség felbontása miatt, magukra haragudjanak. A manipulációt Franz Kafka olyan bájosan és a parodisztikus túlzás határát súrolva, olyan meggyőzőerővel és önsajnálattal hajtja végre, és retorikailag olyan bravúrosan, hogy annak az ilyen képességekkel nem rendelkező apa csakis vesztese lehet. Vajon volt-e Kafkának iróniája önmagához, hogy lássa, mit csinál, és titokban nevéssen magán? Láttá-e, hogy ha az apa kereskedői nyelve kizsákmányolja és rászedi a munkásait, akkor ettől nincs olyan távol az sem, amit ő csinál, kizsákmányolja és rászedi az olvasóit, legfőképp Felicét és Milenát? Nem tudom. Azt feltételezem, igen. Borbély Szilárd regénye azonban nem lát rá iróniával, humorral erre a bájos, de kegyetlen manipulációra. Szóhoz juttatja az apát, de nem ad olyan eszközt a kezébe, amellyel akár egyetlen pillanatra is megközelítőleg egyenrangú féllé válhatna ebben a játszmában. Csupán annyi a jussa, hogy ha „rossz apaságáért” nem is, legalább „rossz zsidóságáért” Jakob Kafkára háríthassa a felelősséget, továbbá kifejezhesse, nem könnyű jó apának lenni, például az ősapáknak sem sikerült, és fájdalmára van, amit a fia a szemére hány.^a Az utolsó mondatban ő is manipulációval kísérletezik, és felvillantja annak a lehetőségét, hogy a fia viselkedése miatt menten infarktust kap, de legalábbis megbetegszik a szíve:

Mert ugyan rossz zsidó vagyok, de apám rémítő példája tett azzá, mégis ismerem annyira az Írást, hogy tudjam, Ábrahám nem volt olyan nagyon jó apa. Akkoriban még minden másként volt, az apák el is adhatták a gyerekeiket, ha éppen úgy adódott a helyzet. De amit Te írtál nekem, pedig azóta már egy hónap is eltelt, de még mindig nem tudtam napirendre térni afölött, hogy engem okolsz mindenért. Ez fájdalommal tölt el, be is fejezem levelem, mert érzem, a szívem nem bírja tovább.^b

^a Kulcsár-Szabó Zoltán némi bizonytalansággal úgy fogalmazott, Borbély Szilárd „mintha az apa képviseletére vállalkozna, az apának adna hangot és teremtené pozíciót, amely a híres levelét megfogalmazó Kafkaét is más fénytörésbe helyezné”. Ezt én sem vitatom, de úgy vélem, a képviselet és a pozíció gyenge marad, a Kafka-szövegen nem változtat. Vö. KULCSÁR-SZABÓ, *i.m.*, 285.

^b BORBÉLY, *Kafka fia*, 67.

Attól tartok, az a tény, hogy Borbély Szilárd nem adott módot Hermann Kafkának a manipuláció humoros visszatükrözésére, abból fakad, hogy az életmű egészéből kellemetlenül hiányzik az önirónia és az önmagával szembeni humor, miközben a humorérzék jelen van benne. A tragikus önszemléletet azonban semmi sem ellensúlyozza. Attól tartok továbbá, hogy ennek a vonásnak hajlamosító tényezőként szerepe volt az öngyilkosságban. A tragikus látásra van ok, a humornak és az öniróniának, vagyis az énen kívüli nézőpont felvételének mint képességnek éppen ezért életmentő szerepe lehet.

Hermann Kafka számára egzisztenciájának időbelisége annak a tudását is jelenti, hogy a fia számára „ő maga jelenti a halált”.^a Ezzel is összefügg, hogy Franz figurájához Borbély Szilárd művében nem tartozhat az idő, ami a gyilkolás körforgásába vonná, csakis a tér. Otthonai, iskolái, munkahelye, barátai lakhelye mind-mind egy szűk körben helyezkedtek el Prága belvárosában. Élete utolsó időszakának kivételével, amikor szanatóriumokban ápolták, alig hagyta el az óváros utcáit. A *Kafka fiában* Franz Kafkát először A hajóhoz címzett bérház ablakában pillantjuk meg, amint a kívül zajló életet követi. A *Kafka és a vakok* című fejezetben a Vakok Intézetének ablakaiban megjelenő fejeken akad meg a tekintete, miközben magát a vakokkal azonosítja. A *Fény utca* első sorai a gyermek Kafkát jelenítik meg, amint reggel az ablakból nézi a munkába induló apját. Az első pillanat, amikor Franzot az utcán pillantjuk meg, a Großer Ringen áthaladva, jóval a könyv fele után, az *Egy borús nap* című fejezetben következik el. Fontos fejezetről van szó, átdolgozott változata A szellentés címmel szintén helyet kért magának a regényben. De vajon ő-e az, aki az utcán sétál, vagy egy halott, akiből már csak a csontváza maradt? És az utcán sétál-e, vagy egy képeslap terében látjuk őt?

A Großer Ring olyan, akár egy fotó, amelyen halad át a doktor úr, ahogy a Hivatalban szólítani szokták. Langeléta alakja imbolyog a szélben. Nem is a magassága miatt tűnik langelétának, hanem a test elképesztő soványsága okán. Olyan vékony, hogy csak a csontokat tudja a szemlélő a kabát alá képzelni. A csontvázat összetartó egyéb szöveteket, főként pedig olyan felesleges szerveket, mint a gyomor, a belek iszonyatos labirintusa, a máj, a szív, de még akár a tüdő térszerű, helyet igénylő kiterjedéseit már nem. E kísérteties, valószerűtlen soványság csak a csontokat tudja elviselni. A steril, fehér csontokat. Egy viharvert árbócot idéz fel a fotón látható alak, lóg rajta a vitorla.^b

A fejezetben megtett esti séta viszonyítási pontja az „A hajóhoz” címzett bérház ablaka marad. „Minden alkalommal, amikor elment az épület mellett, felnézett a szobája ablakára, amely eszébe juttatta az ott töltött éveket, mindenek-

^a Uo., 107.

^b Uo., 111.

előtt Felicét, akit az írással akart magához láncolni”.^a Franz Kafkának valóban külön szobája volt a lakásban, ami akkoriban ritkaságnak számított. Az elhelyezkedése azonban elég szerencsétlen volt, mert a nappali és a szülők hálószobája között feküdt. Az ablak azonban a halál hívását is jelenti, az öngyilkosság megváltónak vélt lehetőségét, ha már ő maga nem léphet át az időbe, nem lesz, nem lehet már gyereke, mert nem házasodott meg, és nem fog már:

Évekkel korábban egyszer hosszan állt „A hajóhoz” ablakában, és úgy érezte, nem maradt számára más lehetőség, mint hagyni, hogy magához rántsa a föld, amelyet a szlávok anyácskának mondanak, amely magához ölelné most őt is, s amely majd végül, mint egy nagy öl, magába fogja majd őt magát is ölelni, mint mindenkit a megszületettek közül. Ez a végső és megváltó lehetősége maradt már, úgy érezte, nincs tovább, nem adatott meg neki a házasság, elképzelhetetlennek tartja, hogy valaha is gyereke legyen, nem tehet szerencsétlenné még egy olyan embert is, aki még meg sem született, aki megmenekülhetne attól, hogy miatta kelljen szenvednie, már épp elég bajt okozott azzal, hogy azokat érje gyalázat, akik élnek.”^b

Az *Egy borús nap* című fejezetben megkezdett séta az *Egy közelség emléke* című fejezetben folytatódik. Pontosabban nem folytatódik, hanem elakad. Kafka az ablak előtt áll, nem mozdul tovább, nézi a néptelen Niklasstrassét, és a Prága óvárosában éjszaka céltalanul tébláboló démonokat látja maga előtt. Belőle szabadultak ki ezek a démonok, vagy Prága múltjából lépnek elő éjjelente? És vajon mik a szándékaik? Mindez nem derül ki. Franz akadálytalanul visszalép az egyébként sem múlt időben, ismét ott áll a régi bérház ablakában, fejét a Josephsplatz felé fordítja, de valójában a négy emeletnyi mélységet kémleli, amely „szakadékként nyílik meg most előtte”.^c

Az alaphelyzet, amelyben Franzot újra meg újra megpillantjuk, változatlan. A bérház ablakában áll a negyedik emeleten, és a lenti világot szemléli. A 19. századi német nyelvű regényekben hagyományosan nők szoktak megjelenni ebben a szituációban, akik a férjük nélkül nem léphettek az utcára, a társadalom színpadára. A szituáció a családi alárendeltség kötöttségeivel mutat szoros kapcsolatot. A leghíresebb regényhősnő, akit az elbeszélő ebben a helyzetben örökített meg, Fontane Effi Briestje volt.

Június közepe volt, amikor Innstetten és Effi között ez a beszélgetés elhangzott. Ettől kezdve minden nap meghozta a maga szaporulatát, és mint mindig, az évnek ebben a szakában, a kessiniek napi foglalatosságai közé tartozott, hogy kísétáljanak a

^a Uo., 115.

^b Uo., 115–116.

^c Uo., 127.

rakpartra, és várják a gőzhajó érkezését. Effinek erről persze le kellett mondania, mert Instetten nem kísérhette el, de legalább megvolt az az öröme, hogy láthatta, amint megélénkül a tengerpart és a parti szálloda felé vezető, egyébként annyira néptelen utca, és hogy ennek újra és újra tanúja lehessen, a szokásosnál sokkal többet tartózkodott hálósobájában, mert annak ablakaiból lehetett mindent a legjobban megfigyelni. Ilyenkor Johanna mellette állt, és körülbelül mindenre megfelelt, amit Effi tudni akart, mert hiszen a legtöbb vendég minden évben visszatért Kessinbe, és így a lány nemcsak a nevüket tudta elsorolni, hanem olykor egy-egy történetet is hozzáfűzött.^a

Az apjával szemben megélt alárendeltség Franzot megfosztja attól, hogy önálló társadalmi szubjektumnak tekintse önmagát. Az ablak a szemlélődés, az írás, a tériesülés és az önállótlanúság komplex metonímiája. Az ajtó motivikus lényege, „hogya »kint« és a »bent« határán áll, illetve átjárást enged egyik szférából a másikba, s így kiválóan alkalmas arra, hogy az emberi megismerés és egzisztencia lehetőségének szimbóluma legyen.”^b Ebben az esetben az egzisztencia kétféle átlépés lehetőségének perspektívájában mutatkozik meg. Az egyik az írás lehetősége. Az írás nem csupán az esztétikai szférába biztosít átlépést, ahol az életproblémák új arculatot nyernek, de a szolgálatelvű feloldódás, az értelmes alárendelődés rendjébe is:

Soha ennyire tisztán még nem látta a helyzetét, hogy számára nem maradt több út nyitva, ezért minden ambíciója ehhez kapcsolódik, minden erejét arra tartogatja, amikor leül az asztalához. Nem tekinti magát többnek, mint eszköznek, amely az írás szolgálatába van állítva, egész lényé maga a várakozás, a feszült készenlét. Egy általa sem ismert, csak sejtett, felsőbb hatalom szolgálatába szegődött, de ha van, akkor annak szolgálatába szegődött. Ha tehát van egy felsőbb hatalom, amelyik használni akarja, s talán használja is őt, annak a tenyerébe belesimul, legalábbis finoman kidolgozott eszközeként; mert ha nem, akkor semmi vagyok, mondja, s egyszeriben magamra maradok a félelmetes úrben.^c

Az írás természetesen a zsidósággal is összefügg. Az alárendelődés alternatívája a Prágában számára adott életkonstelláción belül lehetne a zsidósággal való szakítás is, vagy legalábbis az, ha Franz nem zsidós dolgokat művelne. Ilyen volna például a biciklizés, aminek még az emlegetése is bosszantja az apát. Az ő legvégső érve a biciklizés ellen, hogy az „nem zsidó dolog”,^d megerősítheti abban Franzot,

^a Theodor FONTANE, *Effi Briest*, ford. Vas István Európa, Bp., 1975, 114–115.

^b HÓDOSY Annamária, „Az (anti-) meta-metafor(ológi)a. Pillanatképek a „nyílászáró szerkezet” motívumának történetéből”, *Határ*, 2. sz. (1993): 147.

^c BORBÉLY, *Kafka fia*, 49.

^d *Uo.*, 134.

hogy jó nyomon jár.^a De biciklizni nem önmagáért akar, hanem azért, hogy megmutassa az apjának, képes rá. Így azonban a biciklizésben is megőrizné a függőségét, és nem tud megtanulni, mert „görcsös volt, merev, nehézkes”.^b Az öngyilkosság asszociációit a tér mélységdimenziójának látványa ébreszti fel. Nem csupán az ablak keltheti fel őket, egy alkalommal, a *Kafka a hídon* című fejezetben a folyó látványának mélysége is.^c

Az önállótlanság, az alárendeltség, az írás és az öngyilkosság hálózatán, és így a regény prágai világán kívülre egy olyan utazás vezethetne, amelyet nem követ visszatérés. Az elutazás Palesztinába. Kafka viszonya a cionizmushoz nem egyszerű. Közeli barátja Felix Weltsch nekrológiájában „izzó cionistának”^d nevezte őt, de nem biztos, hogy igaza volt. A *Kafka fia* felidézi, hogy amikor Max Brod lakásán Kafka először találkozott Felice Bauerrel, némileg váratlanul felvetette neki egy közös palesztinai utazás tervét. A terv kapcsolatuk során rendre visszatér a leveleikben. 1916. augusztus 1-jén kelt levelének végén a Jüdische Rundschau egyik, „különös cionista hangulatot” ábrázoló cikkére hivatkozva megjegyzi, hogy „a cionizmus, legalábbis egy külső szeglete, a legtöbb élő zsidó számára elérhető, és csupán bejárata a fontosabb dolgoknak.”^e Hogy mik azok a fontosabb dolgok, arról a levél hallgat. A fordítás egyébként némileg torzít az eredetin, mert Kafka nem fontosabb dolgokról beszél, hanem egyvalamiről, ami fontosabb a cionizmusnál („Eingang zu dem Wichtigern”). Niels Bokhove erre a levélrészletre utalva úgy véli, Kafka nem volt sem cionista, sem nem-cionista, inkább valami a kettő között. Feltételezi, hogy Kafka viszonya a cionizmushoz 1910 körülíg felületes maradt.^f A fordulat 1910 és 1912 között következett be, amit megelőzött, hogy 1909-ben és 1910-ben Martin Buber *Három beszéd a zsidóságról* címmel előadásokat tartott a Bar Kochba klubban, és 1910 decemberében az utolsót Kafka is meghallgatta. Sokkal fontosabb volt, hogy 1911-ben és 1912-ben egy Lembergől érkező jiddis nyelvű színházi társulat rendszeresen fellépett Prágában, és Kafka Brod kezdeményezésére több előadásukat megnézte. Elragadtatását fokozta, hogy

^a A valóságban azt tapasztaljuk, hogy a Kafka nemzedékéhez tartozó fiatal zsidó férfiak szerte Közép-Európában testgyakorlóköröket, polgári vívóegyesületeket, futballcsapatokat szerveznek, úszni, evezni, birkózni és futni kezdenek, hogy ezzel bizonyítsák különbözőségüket az apák nemzedékétől, és azt, hogy a göthös zsidókról szóló antiszemita sztereotípiák rájuk nem érvényesek. Kafkáról tudjuk, hogy ő is szeretett úszni, és szívesen járt a közelükben létesített úszóházba a Moldván. Valamivel később a zsidó lányiskolákban is élénk sportélet kezdődik. Számukra elsősorban a torna, a korcsolyázás, az úszás és a tenisz bizonyult vonzónak. Mindez azonban egyáltalán nem szegte kedvét a térség antiszemitáinak. A térség sportélete, köztük a magyar viszont mindmáig gazdagon profitál abból, amit az első világháború előtti, majd a két világháború közötti időszakban a zsidó polgárság létrehozott.

^b BORBÉLY, *Kafka fia*, 138.

^c *Uo.*, 143.

^d Felix WELTSCH, „*Franz Kafka gestorben*” in *Als Kafka mir entgegenkam*, szerk. Hans-Gerd KOCH, Wagenbach, Berlin, 1995, 9.

^e Franz KAFKA, *Levelek Felicének*, Palatimus, Budapest, 2009, 661.

^f Niels BOKHOVE, „Kafka’s Personal Zionism” in *Kafka, Zionism and Beyond*, szerk. Mark H. GELBER, Niemeyer, Tübingen, 2004, 25.

összebarátkoztak a társulat vezetőjével, Jichak Leowyvel, és beleszeretett a társulat két színésznőjébe. Ekkor fordult intenzív érdeklődéssel a kelet-európai zsidó kultúra felé, és elolvasott több beszámolót a Palesztinában sarjadó új zsidó életről. Ezt követően került sor arra a bizonyos megjegyzésre 1912 augusztusában, amikor Felice Bauerrel először találkozott. Felice szimpatizált a cionizmussal, és héberül tanult. Ekkoriban már a vendéglátó, Max Brod is cionistának vallotta magát, ahogyan Kafka több közeli barátja, főleg Hugo Bergmann és Felix Weltsch. 1913. szeptemberében Kafka jelen volt a 11. Cionista Világkongresszus hallgatói között Bécsben. A különböző pozíciókat elfoglaló szónokok csatározásával kapcsolatos levelei és a naplóbejegyzései távolságtartók. Grete Brochnak 1914 június 11-én arról írt, hogy ő „életkörülményeinél és természeténél fogva teljesen aszociális”,^a majd ezt a cionizmussal kapcsolatba hozva ezt egyes szám harmadik személyben olyan embernek nevezte magát, aki „zsidó létére se nem cionista (bámulom a cionizmus, és undorodom is tőle), se nem hívő, és minden gyámolító közösségből kizárta magát, énjének javát szüntelenül, fájdalmasan őrli a hivatal taposómalma”^b. Néhány nappal korábban pedig azt írja, hogy a következő hónapban kivonul egy erdőbe, hogy ott kicsit rendbe hozza magát.^c Niels Bokhove részletesen nyomon követi Kafka cionizmushoz fűződő ambivalens viszonyának további alakulását. 1918-ban erős hatást gyakoroltak rá Aharon Gordon nézetei, aki szerint a zsidók nem pénzzel és nem politikai eszközökkel fogják megszerezni Palesztina földjét, hanem kétkezi munkával és izzadsággal. Ezután Franz és Ottla Kafka is elmélyítette kertművelésről szerzett ismereteit, és Hermann Kafka bosszúságára vegetáriánusok lettek. Gordon úgy vélte, „hiányzik belőlünk a leglényegesebb: a munka – nem a kényszerből végzett munka, hanem az, amellyel az ember szervesen és természetesen egynek érzi magát, és amely által a nép a földjével, a földjében és a munkájában gyökerező kultúrájával összetartozik”.^d Gordon romantikus elképzeléseiben a marxista ihletettség, az elidegenedés meghaladásának problémája is jelen van, és ez emlékeztethette Kafkát fiatal korának szocialista rokonszenveire, továbbá a kertműveléssel kapcsolatos korábbi vonzalmaira. Talán a földhöz fűződő kétkezi munka volt az a még fontosabb dolog, amihez a cionizmus szerinte belépést kínált.

A *Kafka fia* érinti ezt a problémát, de nem megy a mélyére. A *Kafka és Palästina* című fejezet címe a Palästina című folyóíratra utal, és nem Palesztinára. Az első bekezdésben téves az a feltételezés, hogy szédereste a legkisebb fiú mondja az est végén, hogy „Jövőre Jeruzsálemben” (Lesono haboo bejerusolájim). Ezt először a széder vezetője mondja, majd válaszként a széder résztvevői együttesen. Együtt tesznek ígéretet önmaguknak, kölcsönösen fejezik ki vágyukat egymásnak,

^a KAFKA, *Levelek Felicének*, 579.

^b *Uo.*

^c *Uo.*, 577.

^d A. D. GORDON, „Arbeit”, *Der Jude* 1, 1. sz., (1916): 37–43, 38.

hogy a következő szédert már ne itt, hanem a szent városban üljék meg. Borbély Szilárd regénye ezt a mondatot visszafordítja a szülők szövetségére. Franz számára ez a mondat nem a kilépést, egy másfajta, mélyebb szervesség előállításának lehetőségét jelenti, hanem a végső bezárulást, ami nem csupán a palesztinai utazást, hanem a házasságot is lehetetlenné teszi:

Jövőre Jeruzsálemben, mondják, mint az apám szokta, ha eljön a szédereste, és az anyámmal kötött szövetségét kell megerősíteni újra, legalább így szavakban. Számára ez azt jelenti, hogy szövetségesek, hogy ő, Hermann, világunk teremtetője és Julie, az anyám, aki által a teremtető testet öltött, továbbra is fenntartják azt a szövetséget, amelyet akkor kötöttek, amikor a házasságközvetítő a nem túl nagy, de nem is jelentéktelen kínálat alapján úgy vélte, hogy a két ember összehozásával maga is üzletet csinálhat, és akkor Hermann és Julie a család és az üzlet egymással szorosan összefonódó reményében örök szövetségre léptek. Ez az örök szövetség az, amelyet nem tudok elképzelni, főként nem úgy, hogy gyerekekkel együtt.^a

A bevezetőben foglalt állítás beigazolódik. A regényben úgy van szó az utazásról, hogy egészében a helyben maradásról szól. A szerkezet zárt. Zártságán belül részletezhető, bővíthető, de kilépést nem biztosít. A *Kafka fiát a Berlin & Hamlettel* együtt olvasva ez lehet a legfeltűnőbb vonás. A korábbi és befejezett könyv berlini utazása még nem alkotott zárt szerkezetet. A későbbi könyv Kafka képe más. És Borbély Szilárd ebben a második könyvben ismerte fel igazán az alkati rokonságot önmaga és Franz Kafka között, vagy pontosabban fogalmazva ebben a könyvben alkotta meg életrajzi dokumentumokat is felhasználva azt a Kafka-fikciót, amelyről úgy érezhette, róla is szól.

^a BORBÉLY, *Kafka fia*, 101–102.

KRUPP JÓZSEF: BORBÉLY SZILÁRD: *BUKOLIKÁJBAN. IDYLLEK*

KRONOLÓGIA

A *Bukolikájban. Idyllek* posztumusz kötete Borbély Szilárdnak, mely az életút igen intenzív szakaszában született. Az évek óta kiemelt kritikai figyelemben részesülő, pályája csúcsán álló szerző a nemzetközi hírnév küszöbén állt, amikor tervezett kötetének utolsó darabjait megjelentette. Borbély utoljára a 2010-es könyvhétre jelentetett meg verseskötetet, *A Testhez* címűt. Még ugyanazon év augusztusában megírta gyászversét Szuromi Lajos halálára, melynek rövidebb és hosszabb változata is megjelent 2010 őszén. Ez a két vers vagy versváltozat alkotja a *Bukolikájban* nyitó- és záródarabját. Ezután a szerző sorban publikálta „bukolikus” költeményeit, összesen tizenhárom narratív hosszúverset, melyeket 2013 áprilisában a gyászversekkel együtt egy pályázat részeként kötetté rendezett. Ezután azonban tovább dolgozott az anyagon: az év őszén három további, a kötet anyagához kapcsolható verset küldött el folyóiratoknak, melyek az év végéig napvilágot is láttak (ezek közül kettő került be a posztumusz kiadás függelékébe). Egy interjú szerint Borbély valójában már 2009-ben elkezdett a verseken dolgozni; ekkor már három éve dolgozott a *Nincstelenek. Már elment a Mesijás?* című regényén, mely a 2013-as könyvhétre jelent meg, és amely jelentős nemzetközi hírnevet hozott szerzőjének. Borbély Szilárd ezt már nem érte meg; 2014 februárjában önkézzel vetett véget életének. A *Bukolikájban* nyolc évvel később, a Jelenkor Kiadó életműsorozatában, Nagy Boglárka kiadásában jelent meg, 2022 februárjában.^a

SZERKEZET ÉS MŰFAJOK / BUKOLIKA

A (még nem teljes) kötet Borbély által összeállított szerkezete tudatosan átgondolt. A három cikluscím kiadja az „amikor valaminek vége” szerkezetet, amelyet mind a „bukolikus” világ eltűnésére, mind a gyászversek tematikájára vonatkoztathatunk. A kötet első és harmadik egysége valójában egy-egy költeményből áll, a Szuromi-gyászvers két változatából. A gyászvers mellett Borbély egy másik hagyo-

^a A versek kronológiájáról és az életmű további darabjaival való összefüggéséről részletesebben ld. KRUPP József, „Az idill alakváltozásai”, in BORBÉLY Szilárd, *Bukolikájban. Idyllek*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2022, 115–145.

mányhoz, a *bukolika* és az *idill* műfajához kapcsolódik a könyvben.

A szerző költészetében már a *Berlin & Hamlet* című kötet óta (2003) fontos szerepet játszik a különböző műfajok és szövegformák újragondolása; ez a könyv a számozott „allegóriák”, „levelek” és „töredékek” sorozatai közé ékelődő városversekből építkezik. A *Halotti Pompában* (2004/2006) meghatározó a premodern műfaji hagyományokhoz való fordulás; a középkori és barokk költészet, a nagyheti liturgia képezik azt az alapot, amelyet Borbély többek között az Ámor és Pszichétörténettel és – a mű második kiadásában – a kelet-európai haszidizmussal összekapcsolva saját költői világgá formál. A *Testhez* műfajiságát már alcíme: *Ódák & legendák* is jelzi, az ódák erőteljesen merítenek a tanköltészet hagyományaiból is.^a

Borbély versei tág értelemben tekinthők bukolikusnak. A görög *bukolosz* ’marhapásztor’-t jelent, és ha figyelembe vesszük a *bukolika* szó etimológiai értelmét, a könyv címe csak részben fedile a versek tematikáját, hiszen elsősorban nem pásztori, hanem paraszti költészetéről van szó, s ennek a különbségnek jelentős poétikai következményei vannak. A bukolikus költészetben meghatározó a pásztor rendelkezésére álló ráérő idő, melyben olyan dolgokkal foglalkozik, melyek a költőt érdeklik, mint a költészet vagy a szerelem. Ez feltétele annak, hogy a költő vagy más nem pásztori személyek vagy csoportok azonosulhassanak vele. A paraszti költészetben a bukolikusnál jóval nagyobb szerep jut a vidéki-falusi életforma és az ottani tér esztétizáló ábrázolásának, s jellemző rá a paraszti tevékenységeknek a napi rutin és az évszakok rendje szerinti bemutatása.^b Beszédes, hogy Borbély kötetében nincs igazi rálátásunk a csordásra és a gulyásra, jóllehet mindkettő megjelenik a könyv lapjain (előbbi az *Árkádiai legelő*, *alkonyi angyal*, utóbbi a *Merkúr a határba* című versben).

Borbély tehát a kötet alcímében szereplő *idill*lel együtt kiterjesztett jelentésben használja a *bukolika* szót, utalva azokra az esztétikai minőségekre és világábrázolási módokra, melyek összekapcsolódnak a műfaj történetével, és amelyekhez a könyvnek összetett a viszonya. A kötet egyik értelmezője, Száz Pál a verseknek a hagyományhoz való metonimikus kapcsolatáról beszél: „a táj téjeszesítetten posztparaszti, bukolikussága bevallott mimikri, idézőjeles alakoskodás”.^c Borbélynál a „bukolikus” magában foglalja a „posztbukolikus”-t is, mely nem a pásztori költészet utánit jelenti, hanem azt a szemléletmódot, amely túllép a bukolika

^a Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál. A *Testhez*”, *Alföld*, 67, 7. sz. (2016): 49–65, 49.

^b Klaus GARBER, „Vorwort”, in *Europäische Bukolik und Georgik*, szerk. Klaus GARBER, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, VII–XXII, XII.

^c SZÁZ Pál, „Mnémoszüné, a sötét fényű” [Borbély Szilárd: *Bukolikájában*], *Tiszatáj* 76, 11. sz. (2022): 77–80, 79.

keretein, de a bukolika hagyományainak talaján áll.^a A *Bukolikájában* verseiről még a posztumusz kötet kiadása előtt tanulmányt publikáló Valastyán Tamás megállapította, hogy a pásztorköltészet újraírási kísérletei eleve magukban foglalnak egy poétikai paradoxont, ugyanis „akinek történelme vagy története van”, az nem térhet vissza Árkádia történelem előtti terébe. Értelmezésében Borbély „a pásztor-idill persziflázsát vagy inkább palinódiáját hajtja végre”.^b

A kötetben nem szerepel a *bukolikus* jelző, csak annak főnevesült formája, metapoétikus összefüggésben. A pásztorköltészetre utaló görög szó mellé kerül a *tájban*, mely a *tájék* jelentéséhez közelít, de implikálja az esztétikai értékkel és perspektívával bíró *táj* szemantikáját is. Az a vidék, melyre a cím utal, s melyet a versek megjelenítenek, egy költészeti műfajjal van összekapcsolva, s ez elsősorban azt jelenti, hogy a *táj(ék)* olyan, mint amelyet a bukolikából ismerünk. Tehát a cím nem a versek műfajáról, hanem elsősorban tárgyról és másodsorban ábrázolásmódjáról tesz állítást.

Az alcím valóban műfajjelölő, és épít az *idill* kettős jelentésére. Egyrészt „a szép vagy az ideális konfliktusmentes megjelenítésére” gondolhatunk, s ehhez a jelentéshez ironikus a kötet viszonya, másrészt pedig az „életközeli kép” vers-típusára. Az alcím írásmódja (*Idyllek*) a klasszikus magyar irodalomra utal, melynek alakjait Borbély versei többszörösen megidézik.

NINCSTELENEK

Tanulságos összevetni a kötet hosszúverseit a *Nincstelenek* című Borbély-regénnyel. Ahogy fentebb szó volt róla, a verseskötet és a regény nagyrészt ugyanabban az időszakban született. Mindkét könyv lapjain kirajzolódik egy kelet-magyarországi faluban élő család tragikus élete az 1963-as születésű szerző gyermekkorának éveiben: az apa elveszíti a munkáját, a falu kitaszítja, családjától távol bujdokolnia kell, a testvérei sem tekintik maguk közé tartozónak. Nagy szegénységben élnek. Az anya idegösszeomlást kap. A kitaszítottság, az állandó idegenségérzet és a körülmények sivársága miatt másik faluba költöznek.^c A

^a Terry GIFFORD, „Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral”, in *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, szerk. Louise WESTLING, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 17–30, 26.

^b VALASTYÁN Tamás, „»AMIKOR VALAMINEK VÉGE«. Invenció és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben”, *Literatura* 43, 4. sz. (2017): 329–343, 333–334.

^c A referencialitás, illetve az autofikció kérdése egyelőre nincs alaposan feltárva a Borbély-recepcióban. Megfontolandó szempontokat találunk a következő két tanulmányban: SZÁZ Pál, „Mnémoszüné és Mózes. Felejtés, önéletrajziság, invenció Borbély Szilárd kései műveiben a hagyaték tükrében”, in *Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*, szerk. LAPIS József – SZÁZ Pál, Új Alföld Könyvek. Alföld Alapítvány – Debrecen Megyei Jogú Város

verseskönyvben a falu elhagyásával nem zárul le a család története. Borbély felidézi a szülei ellen elkövetett rablógyilkosságot is, melyben édesanyja életét vesztette, édesapja pedig egész hátralévő életét meghatározó testi és lelki sérüléseket szerzett; ezzel a szerző a *Halotti Pompához* és a hozzá kötődő szövegekhez is – mint az *Egy bűntény mellékszálai* – hozzákapcsolja a verseket.^a Az *Ikarosz a lakótelepen* című vers városi környezetben, az énelbeszlő fiatalkorában játszódik, a *Próteusz a pszichiátrián* narratívája a támadást túlélő apa kórházban való meglátogatásáról szól, a posztumusz kötetben nem szereplő *Prokné, anyám* című vers (megjelent: *Kalligram*, 2013/12) pedig elvezet egészen a versírás jelenébe, 2013 őszébe. A ciklus tizenhárom verséből tizenegy azonban a falu világához kötődik, csakúgy, mint a posztumusz könyv függelékében helyet kapó *Kirké, disznószíve* és *Pegazus, szárnyak*.

A *Bukolikatájban* és a *Nincstelenek* közötti nagyszámú motivikus azonosság ellenére, illetve éppen ezek miatt feltűnőek a különbségek is. Az az irodalmi táj, amelyet a *Nincstelenekből* is ismerhetünk, más színekben jelenik meg a versekben, mint a regény lapjain. A *Bukolikatájban* nem olyan monokróm,^b mint a falusi gyermekkor prózai feldolgozása. A művek perspektívája is eltér, a verseskötetben a regénnyel ellentétben nem a gyerek nézőpontjából, hanem visszaemlékező elbeszélésben látjuk a teret, az embereket és az eseményeket. A táj bukolizálásának fontos eszköze az antik költészetből vett motívumok használata, mint amilyen a következő szöveghely is, mely egy tájnyelvi alak és a Hajnal római istennője nevének összezsindítése révén ér el a hangzás szintjén is költői hatást: „Ez szép, mert arunнан / jött be minden hajnalban Auróra” (*A paraszt Párkák*, 5a). Az idézett részlet után Borbély Fazekas Mihály *Mint mikor a nap...* kezdetű rövid versének egy szakaszát írja át, a klasszikus magyar irodalomhoz fordulva, hogy megrajzolja a falusi tér és a természet (a nap) találkozásának szépségét: „Először balra tartott kicsit, majd / jobbra kanyarodva az öreg templom előtt haladt el és / az utcafronti apró ablakokra a piruló rózsa színét / leggyentette.” (uo., 5b)

Különösen feltűnő az a különbség a két mű között, amely az emberek és állatok közötti viszony ábrázolásában mutatkozik meg. A *Nincstelenek*ben ezt alapvetően ridegség és kegyetlenség jellemzi, amely nem ismeretlen a *Bukolikatájban* lapjain sem. A versekben azonban megjelennek derűsebb mozzanatok is. Így az *Árkádiai legelő, alkonyi angyal* című költeményben, melynek beszélője az állatokon belül kivételként említi a teheneket, mert ezek évekig a családdal éltek, és nem csak néhány hónapig vagy egy évig tartották őket, mint a baromfit és a

Önkormányzata, Debrecen, 2024, 97–135, itt 121–124. SCHEIN Gábor, „Az autofikció problémája Borbély Szilárd interjúiban és esszéiben”, *Jelenkor* 68, 9. sz. (2025): 912–927.

^a Ahogy értekezésében Száz Pál rámutat, az életművön belüli intenzív szövegkapcsolatok meghatározók Borbély írásművészetének utolsó évtizedében. Száz Pál, „*Haszid vérző Kisjézuska*”. *Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2020 [2021].

^b A kifejezést Kőrizs Imre használja a *Nincstelenek*ről írt kritikájában. KŐRIZS Imre, „Mit csinál a ló?”, in KŐRIZS Imre, *Tévedések fenntartása mellett*, Miskolc, Múút, 2019, 117–122, 121.

disznókat. Az említett vers címében szereplő földrajzi név, Árkádia, a kötet címe mellett a legkonkrétabb utalás a bukolikus hagyományra. A kötet legidillibb pillanata egy antropomorf tehén és a keresztény ikonográfia találkozása, mégpedig a véletlennek köszönhetően, mert a faluban csak vendégként tartózkodó „műemlékisek” nem ismerik a szokást, hogy be kell csukni a parókia kapuját, amikor hazatérőben vannak a jószágok. A Kálvária-csoport szobraival szembesülő Mancitéről olvassuk a következőket:

[...] Állt döbbenten.

*Nem értette, hogy miféle emberek lehetnek
ezek. Sose látott festett szoborszerű embereket,
akik nem szólnak, nem ütnek, nem káromkodnak,*

7

*nem kiabálnak. Állt a nagy állta megmerevedve
a szárnyas angyal szobra előtt. És nagy puha rózsaszín
orrával közelített lassan az angyali archoz. Nem
hitt a szemének. Nagy orrlyukaival fujtatva próbálta
szagolni az angyalt, aki csak nézett festett szomorú
szemével a Mancit barna szemébe. És amikor halkán
szólítottam: Mancit gyere, rám nézett, nem ijedt meg,
nem borította fel a szobrokat, hanem lassan kifordult
az udvarról. Nagy hordó hasa ringott, csapódtak két
oldalra a tőgyek. Zavart volt és mintha még csalódott.*

MÍTOSZ

A *Bukolikájában* című kötetben az antikvitás több szinten és különböző alakváltozatokban jelenik meg. A legfontosabb ezek közül az antik mítoszok jelenléte a könyv *VALAMINEK* című ciklusának tizenhárom narratív költeményében. Van olyan darabja a ciklusnak, melyben egy mitikus előkép határozza meg annak hangsúlyait, ahogy Borbély megteremti egy „halandó” alakját. Máskor csak érintőleg kapcsolódik egy mítosz a versekben elbeszélt eseményekhez, olykor egészen váratlan helyen jelennek meg mítoszutalások, és van, hogy mitikus betétet alkot a szerző, amely hangulati elemként és az emberi viszonyok és sorsok értelmezéseként vagy éppen ellenpontjaként árnyalja a szöveget.

A kötethez írt szinopszisban Borbély mítoszi keretről és kódról beszél, illetve a mítoszlól mint nyelvről, amely képes kiemelni mindennapiságukból a versek nyersanyagául szolgáló hétköznapi eseményeket, és segít általános jelentőségűvé

tenni őket. A mítoszhasználatot irodalmi játéknak nevezi, melyben ugyanakkor nagyobb távlatok lehetősége is rejlik: „A mítosz alakjai, történetei jelképek, archetípusok, közhelyek, frazémák, retorikai mintázatok stb., miáltal az élet és a szöveg, egy posztmitológiai nyelv összefonódik a mitológia lerombolására, eltörlésére, kiforgatására mindhiába vállalkozó irodalmias írásmódba.”^a A szerzői szándék illetve önreflexió, amely egy alkalmi szövegben, az NKA alkotói ösztöndíjhoz készített szinopszisban nyilatkozik meg diszkurzív módon, egyrészt a mítoszokat a hétköznapi megemelésé eszközeinek tekinti, másrészt a versekben alakuló mítoszokat a posztmitológiai nyelv ellenére lerombolhatatlannak véli. Rövid önkomentárjában tehát Borbély két irányból közelít a mítoszhoz. Az „esendő, alapvetően érdektelen, jelentéktelen történetek”-re mint nyersanyagra rávetülve a mítosz irodalmivá és magán túlmutatóvá teszi ezeket a történeteket: a mítosz pozitív tényező, melynek fontos szerep jut a költői világ építésében. Ugyanakkor a versekben szubverzív erő irányul a mítoszra, amely azonban nem tudja azt a felszámolódásig eljuttatni: a mítosz ki van téve a nyelvi formálódásnak.

A mítoszok szerepére a kötet több értelmezője is reflektál. Tompa Andrea a „szorongató tágasság” paradoxonával jellemzi a *Bukolikatájban* világát: „Ez a mindennapi cselekvésekkel, szűkölködéssel, állandó küzdéssel sújtott élet, ahol még a vágyak is szűkösek, a mítosz megtartó talapzatán áll, ezen az óriás hagyatékon.”^b Mítosz és mindennapiság kötetbéli viszonyát Kovács Edward a következőképpen írja le: „a versek javarészt egy-egy mitológéma alludálásával, egy-egy, a görög mitológia isteneire jellemző leírással indítanak, majd ezek sajátos, a mindennapiság rendjébe beíródó, ekképp de- és remitologizáló transzformációk eljárásai után jellemzően visszatérnek kiindulási pontjaikhoz”.^c Fülöp Barnabás rámutat az antikizálás határaitra: szerinte „az antik mitológiából kölcsönzött alakok annyiban működnek allegóriaként, amennyiben a falu lakóinak életvilága, a keserves önfenntartás és az ezt szolgálni hivatott erőszak ökonómiája elbeszélni engedi ezeket az európai identitást meghatározó antik történeteket.”^d

^a BORBÉLY, *Bukolikatájban*, 113–114.

^b TOMPA Andrea, „Maradék-istenek. Borbély Szilárd *Bukolikatájban* című posztumusz kötetéről”, *Pannonhalmi Szemle* 30, 4. sz. (2022): 98–102, 98.

^c KOVÁCS Edward, „A mítosz színeváltozása [Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*]”, *Szépirodalmi Figyelő* 21, 4. sz. (2022): 108–115, 113.

^d FÜLÖP Barnabás: „Dadogó istenek [Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*]”, *litera.hu*, 2022. ápr. 30. (<https://litera.hu/magazin/kritika/dadogo-istenek.html>) (Letöltve: 2025. 11. 12.) Kerti Anna Emese úgy fogalmaz, a természetfölöttit képviselő kód kiüresedik, így a mitológiai világ csak asszociációs csomópontokként van jelen a kötetben (KERTI Anna Emese, „A mítosz sikeres bukása [Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*]”, *Apokrif* 15, 3. sz. (2022): 71–75, 74). Sajátos pozíciót képvisel Bedecs László, aki a versek geneziséét a gyerekkori traumákról való beszéd vágyával kapcsolja össze: „a mitológiai utalások, a bukolikus hagyományra való hivatkozás ebben a költészetben csak terelés, paraván, maszk, amely legalább valami keveset eltakar a teljesen csupaszon elénk álló szerző valóságos történetéből”. A lényeg Bedecs szerint az élettörténet, illetve egyes részleteinek elbeszélése. „Minden más csak díszítés.” (BEDECS László, „Hangtalan vacog [Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*]”, *Műút* 67, 86. sz. (2022): 78–80, 78.

Annak, hogy Borbély a *Nincstelenek*ből is ismerős irodalmi tájat posztmitikus térré teszi, az egyik legfontosabb eszköze az *istenek* szó használata. Ha egy szóval kellene megneveznünk, hogy kik laknak Bukolikatájban, azt felelhetnénk: az *istenek*.

Az *istenek* a verseskötet alapszava. Ez a jelölő a könyvben több jelöltre is vonatkozhat: a falu felnőtt lakóira, összefoglalóan vagy egy csoportjukra; a földi hatalom képviselőire; a mítoszokból ismert istenségekre; közelebbről meg nem határozott, transzcendens erőkre. Sok szöveghelyen nem dönthető el könnyen, hogy melyik értelmezés a legtermékenyebb.^a Feltűnő, hogy a *VALAMINEK* ciklus utolsó két darabjában, mely nem a faluversek közé tartozik (*Próteusz a pszichiátrián*, *Ikarosz a lakótelepen*), nem szerepel az *istenek* kifejezés. A szó használata tehát nagyrészt a falusi környezetben játszódó szövegekre korlátozódik, ugyanakkor a *Prokné, anyám* című versben hétszer szerepel ez a szó.^b

Az *istenek* szó szempontjából sajátos az *Ekhó a verandán* című vers helyzete.^c Ebben a kifejezést nem a falu lakóival azonosíthatjuk, hanem egy közelebbről meg nem határozott isteni akarattal asszociálható. „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét.” (1) A vers egy későbbi pontján kiderül, hogy az emlékek elvétele nem büntetés, hanem kegy volt az „istenek” részéről: „Lehet, az egészet csak kitaláltam, mert / emlékeimet elvették tőlem, a kegyes isteneknek hála.” (5) A költemény középpontjában a lírai hős édesanyja áll, akit az utolsó sorokban hasonlat révén köt össze Ekhóval: „mert nincs teste valahogy, csak a hangja, ahogy ismét / néhány szót, mint Ekhó nimfa, a szép hosszú hajú lány, / kit az istenek megbüntettek, de akin mégis megkönyörültek.” (7) Ahogy látjuk, a mitikus történetben is szerepet kapnak „istenek”, bár a történet klasszikus változatában, Ovidiusnál nem általában a halhatatlanok, hanem Iuno az, aki megbünteti Ekhót.

^a Lásd erről KRUPP József, „A Tinószemű, Kirké és az »istenek«. Borbély Szilárd *Bukolikatájban* című kötetének antik vonatkozásai”, *Studia Litteraria* 61, 1–2. sz. (2022): 184–197, 188–193; KOVÁCS Edward, *i.m.*, 113–114; VALASTYÁN Tamás, *i.m.* 336–338.

^b Noha a *Bukolikatájban* világáról elmondható, hogy mitológiája nem ismeri a transzcendenciát (MARGÓCSY István, „Nincstelen istenek [Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*]”, *Élet és Irodalom*, 16. sz. (2022): 21. [ápr. 22.]), a *Prokné, anyám*-ban az *istenek* szónak transzcendens vonatkozásai is vannak.

^c A vershez lásd HARGITTAY Levente, „Emlékezet, mítosz és bukolika Borbély Szilárd *Ekhó a verandán* című versében”, *Ókor* 22, 3–4. sz. (2023): 89–93. SZÁZ Pál, *Mnémoszüné és Mózes*, 105–115.

Még nagyobb összetettséget mutat az *isten* szó használatában a *Hermész, a tolvaj isten*. Ahogy a vers címéből is látszik, ebben jelzővel ellátva szerepel az egyes számú főnév.

*Akkor már mindenki lopott, mert az istenek megtanulták,
hogy kell azt csinálni. Egyedül csak Hermész, a tolvaj
isten nézett furcsálkodva. Megfordult a világ rendje,
mondta, az lett a szabály, amit addig tilos volt. (1)*

Az istenek ebben a szövegben hierarchikus világban élnek: „A kis istenek apróságot loptak, a vezetőség meg vitte / a többi.” (Uo.) A vers a lírai hős apjáról beszél, arról, milyen nehézségekbe ütközött a téesz dolgozójaként. A zárszámadás, amelyhez a termelészövetkezet dolgozói hiú reményeket fűztek, feszült hangulatban zajlik, az ezen részt vevő, elégedetlen férfiakat, nemi hovatartozásukra utalva, így jellemzi a vers beszélője: „az ideges istenek férfijai” (3). A család nyomorúságos helyzete miatt szenvedő anya panaszában, a vers végén az *istenek* felsőbb erőkre utal körvonalazatlan módon: „Akkor voltam címeres marha, mikor ide jöttem, / meg amikor hozzád mentem, hát elvették az / eszem az istenek.” (7b)

Az *istenek* különböző használataival kifejezetten játékosan bánik A *Tinószemű*. A vers elején egy napi rutinról olvasunk:

*Az isteneknek tejáldozatot mutattak be minden
reggel és minden este. A virágmintás, zománcozott
sajtárból a frissen fejt habos tejet a hídlásdeszkák
közé lötytyintették hirtelen. Látszólag véletlenül,
valójában kényszeres mozdulat volt ez, a szokás,
amelyet mindenki betartott. (1)*

Az első mondatban szereplő, többes szám harmadik személyű állítmány beleértett alanya: a falu lakói. Ők azok, akik tejjel áldoznak az isteneknek. De még ugyanebben a versszakban őket is „isteneknek” nevezi a vers beszélője: „Sose / nyúlunk bele késsel, mondták a fáradt istenek este, / amikor anyám ölébe ejtett kézzel ült a hokedlin.” Tehát az ember-isteneknek vannak isteneik. Emlékeztet ez Ovidius *Metamorphoses*-ének arra a részletére, amikor az istenek lakhelyéről szólva a római költő ezt írja: „hac parte potentes / caelicolae clarique suos posuere

Penates”,^a vagyis „ezen a részen a hatalmas és híres égilakók helyezték el házi isteneiket” (*Met.* 1, 173–174). A *penates* szó metonimikusan ’házat’, ’lakást’ is jelent, szó szerinti értelme viszont: ’a család védőistenei’. Vagyis Ovidius mintha azzal játszana, hogy a nagy olymposi isteneknek is vannak védőisteneik. Ez logikusan következik abból az antropomorf istenábrázolásból, amely a római városi tér elemeinek segítségével ábrázolja az istenek területi elhelyezkedésben megmutatkozó hierarchiáját. Borbélynál ez mondhatni fordítva van. Ő nem isteneket ábrázol emberként, hanem az embereket nevezik isteneknek, ezek az ember-istenek közelebbről meg nem határozott isteneknek áldoznak reflektálatlan szokásukkal.

A DEUKALION TERMELŐ SZÖVETKEZET

A *Deukalion Termelő Szövetkezet* című ciklusnyitó vers^b középpontjában egy átgondolatlan gazdasági vállalkozás, a Rizstelep kudarcos története áll, amelyről a Borbély *Nincstelenek* című regényében is szó esik. A természetbe való beavatkozás többek között azzal jár, hogy az igen értékes termőtalajt legyalulják. Az ökonómiai-ökológiai átrendeződés és a család tragikus története összekapcsolódik a költeményben.

A vers a mitológia ősidejébe visszanyúló történetet idéz meg: a számos kultúrában ismert özönvíz mítosza egy korszak lezárultát és egy új korszak kezdetét jelzi. Az Ovidius *Átváltozások* című művének első könyvében olvasható elbeszélés szerint az emberiség bűnös volta miatt az istenek hatalmas esőzésekkel és áradásokkal sújtották a földet. Az első, amit a természeti katasztrófa taglalása során megemlít az elbeszélő, a mezőgazdasági területek elárasztása. Az emberiség elpusztulása után Prométheusz titán fiának, Deukaliónnak és társának, Pürrháznak jut osztályrészül, hogy egy sajátos jóslatnak megfelelően, hátuk mögé köveket dobálva, közreműködjenek az új emberiség megteremtésében.

A mitikus büntetés Borbély költeményében más logika szerint működik, mint az antik mítoszban. Versében nem az istenek döntenek úgy, az emberiség bűnös voltát megállapítva, hogy vízzel árasztják el a földet. A *Deukalion Termelő Szövetkezet*-ben egy költői megoldás révén a vétek és a büntetés egymásba játszik, még ha a versben szereplő embereknek ez nem is tűnik fel. A versben a mitikus özönvíz két síkon is megjelenik, először az emberek az ágensek, utána pedig maga a természet. A költemény felütése így hangzik: „Amikor az istenek vizet bocsátot-

^a A *Penates* nagybetűs írásmódjában Tarrant kiadását követem (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, rec. R. J. TARRANT, Oxford, Oxford University Press, 2004). A szövegkiadó tipográfiai megoldása a *penates* isten voltát hangsúlyozza.

^b A versről részletesebben ld. KRUPP József, „A gép mítosza és a posztbukolikus táj. Borbély Szilárd: A Deukalion Termelő Szövetkezet”, *Irodalmi Szemle* 66, 11. sz. (2023): 66–79.

tak a földre, / az átemelő szivattyút épp apám kezelte.” (1a) Ami az *istenek* szó referenciáját illeti, ezen a helyen két lehetőségünk van. Az egyik, hogy „az istenek” a falu lakóit, illetve a termelőszövetkezet dolgozóit jelenti, és a víz földre bocsátása a földek tudatos elárasztására vonatkozik. A másik, hogy „az istenek” nem emberi erőt képviselnek; ebben az esetben nem az öntözésről, hanem az árvízről van szó ebben a mondatban.

A költemény nemcsak a Deukalión és Pürrha-történetet idézi meg, hanem mitikus aura vonja be a falu világában korábban ismeretlen gépet, az átemelő szivattyút is.

*[...] Borzasztóak a gépek,
mert nem fáradnak soha el. Valami elátkozott
erő hajtja őket örökké. Szívták fel a hatalmas
csőbe a folyó vizeit. Roppant kígyóként
tekergett a rozsdás cső a folyótól át
a mezőre. Ráccsal meg szűrőkkal volt
a vége lezárva, hogy elszippantsa a görbe
futású mederből a vizet. (1c–2)*

Az idézett rész eleje a *Bukolikájában* számos helyén előforduló időmértékes verselés révén tűnik ki. Azon túl, hogy a kötetben általában a „bukolikusság” formai és hangulateleme is a töredezetten megjelenő hexameter, az idézett helyen a mitikus beszédmód súlyosságához is hozzájárul. A vers beszélője a gépek ábrázolása során többféle távlatot is megnyit. Az egyik az antropomorfizmus, amely egy sajátos megszemélyesítésben jelenik meg. A gépek nem fáradnak el, ami egyrészt egy olyan szempont alkalmazását jelenti a gépre, amelynek élőlények, és különösen emberek vonatkozásában van relevanciája. Másrészt viszont a mondat éppen azt állítja, hogy a gépek fáradhatatlanok, tehát egy emberi vonás, az elfáradásra való képesség hiánya jellemzi őket; ezért borzasztóak. Egyszerre ember alatti és ember feletti voltukban borzadást keltenek. A racionális tervezés eredményeként létrejövő gépek működése mögött a vers beszélője irracionális okot, egy átkot sejtet. Az idézetben szereplő kígyó-metafora, amely a rozsdás vascsőre vonatkozik, előkészíti a gépek világának az állati szférával való összekapcsolását. A „görbe futású” jelző, mely enyhíti a leírás komorságát, az antik irodalom magyar fordítástörténetét, konkrétan pedig Devecseri Gábor megoldásait idézi meg.

A kifejezés a folyó kanyargására és ezáltal szabályozatlanságára utal. Ezzel szembenáll a gépet szabályzó kapcsolók említése, melyek fekete bakelitból készülnek. Az apa ezekkel dolgozik, szemmel tartva a gép „óráit” a kapcsolótáblán.

[...] Figyelte, simogatta, megszelídíteni próbálta a borzalom gyermekeként született vasszerkezetet. A gép nem aludt, és apám szolgálta egész nap, éjjel és nappal. Csodálata tartotta lekötve. A gép megbabonázta, és nem tudott szabadulni előle. (2)

A kígyó-metaforával előkészített animális képzetkör felől közelíti meg a lírai beszélő a gépet, amikor a megszelídítésére tett kísérletről beszél. De nem a „bukolikus” táj valóságából vett állathoz hasonlítja, hanem mitikus figurát teremt. A „borzalom gyermeke” radikalizálja és narrativizálja az általában a gépek tulajdonságaként említett „borzasztó” jelzőt. A „borzalom” itt már nem egyszerű attribútum, hanem a gép eredetével összefüggő lényege. Rémisztó és veszedelmes, állati alaktani jegyeket mutató szörnyeket idéz meg ez a gép.

A gép megváltoztatja az apa tudatállapotát. Nem egyszerű csodálatról, hanem megbabonázottságról van szó, amely összefügg a férfit lenyűgöző indusztriális esztétikával. Mert bár a gép működéséhez szükséges gázolaj miatt kiég a fű, vagyis az össze nem illő, természetesnek és mesterségesnek tekinthető anyagok ellentétéről beszélhetünk, ugyanakkor a gép és a táj egymásra vetül: „A ritka rézcsövek ragyogása / olyan volt, mint az őszi lombkorona / látványa.” (3a) Amit fentebb simogatásnak nevezett a szöveg, az itt konkrét munkafolyamat, smirglizés és fényesítés, melynek látszólag pusztán esztétikai célja van: „hogy csillogjon / az öntvény”, ahogy a hexametrizáló tagmondat fogalmaz. A nagy presztízsű, értékes fémek újdonságot is jelentenek, és megidéznek az urbánus életforma rekvizitumait:

A sárga és a ritka vörösréz tiszteletet keltett. Meg az új anyag, az addig sose látott nikkelborítás. Az autók meg a vadiúj motorok luxusa volt ez a fém. És mint Kirké szigetén, itt a gépek varázsolták el az embereket. A férfiakat, akik a gépek közt laktak. (3a–b)

Borbély, miután megrajzolja a gép mitikus alakját, a családjuktól elszakítva dolgozó férfiak helyzetét úgy értelmezi, hogy egy újabb mítoszhoz nyúl, mely az *Odüsszeiából* ismerős. A gépeket övező érzéseket, illetve a gépek kiváltotta hatást

leíró kulcsszavak a következő sorozatot alkotják: borzasztó – elátkozott – borzalom – csodálat – megbabonázás – tisztelet – varázslat. A gép emberre gyakorolt hatásának, mint ebből a felsorolásból is látszik, fontos tényezője az irracionalitás. Kovács Edward a *Bukolikatájban*ról írott kritikájában Hans Blumenberg *A mítosz valóságfogalma és hatóereje* című írását idézi: a mítosz, eredetének egyik megközelítése szerint, „a démonikus megbabonázottság passzivitásának tiszta kifejeződése”.^a

Az anyagiságával összefüggő mitikusság mellett a gépet körülveszi egy másik, mitikusnak tekinthető gondolkör is, a gazdasági összefüggések megidézése: „Vigyáznia kellett / a nyomásra, a motor hűtésére, az olajozásra, / hogy a népgazdaságot kár nehegy érje soha.” (2) „Nem jöhetett haza hozzánk, mert a népgazdaság / meg a téesz vagyonát őrizte: a gépet.” (3b) Az elvont *népgazdaság* kétszeres említése jelzi, hogy ez a szó fontos része annak a diskurzusnak, mellyel a falu lakói reflektálnak a gazdasági realitásokra. Az énelbeszélő gyerekként hallhatta ezt a kifejezést, mely fogalmilag járul hozzá a gépet körülvevő tisztelethez. Az apa tehát szolgálja a gépet, amely nem hozzá tartozik, hanem a népgazdaság tulajdona: a mezőgazdaság gépesítése és a kollektív tulajdon meghatározó szerepe elválaszthatatlanok *A Deukalion Termelő Szövetkezetben*. Ez is fontos tényezője a „bukolikus” versek ciklusát nyitó vers posztbukolikusságának.^b

^a Az idézet helye: Hans BLUMENBERG, *Hajótörés nézővel*, ford. Király Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 109.

^b A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.