

Az arabeszk olvasása

Borbély Szilárd: *Ami helyet*

Reading the arabesque

Szilárd Borbély: *Ami helyet* [Which Place of]

SCHEIN GÁBOR

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

egyetemi tanár

schein.gabor@btk.elte.hu

ORCID 0000-0003-2958-9878

A B S Z T R A K T

Borbély Szilárd 1999-ben megjelent *Ami helyet* című verseskötetében a poétikai gondolkodás kulcsfogalmai a síkfelület és az arabeszk. A metaforikus mozgások kerülése végül a könyvpépítés mozzanataiba torkollik. Az egyes versekhez képest felettes szöveggént megvalósuló könyv jelentéssége pedig allegorikus mozgások és klasszikus allegóriák bevezetését teszi szükségessé. Borbély Szilárd verseinek értelmezése csak akkor lehet sikeres, ha folyamatosan visszatérünk a felülethez, a felület tapasztataihoz. Kötetében az én csupán egy mozgó pont a térben, amely mozgásával helyeket hoz létre. Feltűnő, hogy a kötet verseinek jelentős része sétákról, céltalan városi vándorlásokról szól. Aligha téved, aki az *Ami helyet* sétáló hőisében Baudelaire flâneurjének rokonát látja. Ha a flâneur létezését a térbe helyezve helynek nevezzük, hozzá kell tennünk, hogy ez a hely mindig bizonytalan, ahogyan az ő perspektívájából nézve minden hely az, és ugyanilyen bizonytalan a megnevező nyelv is. A kötet saját archívuma, emlékezete és szövegtemetője egyszerre. A térbeliség felszámolódása, a felszín abszolutizálása és absztrakt valósággént való szüntelen felidéződése ennek az archívumnak a lényegi sajátossága. Az irodalom emlékezete innen tekintve személytelen rendszernek bizonyul, az írás pedig nem eredeti jelentések és jelentéskapcsolatok termelése, hanem válogatás a személytelen emlékezeti rendszerből.

A B S T R A C T

In Szilárd Borbély's poetry collection, *Ami helyet* (1999), the key concepts of poetic thinking are the flat surface and the arabesque. His repeated efforts to avoid using metaphor accumulate, eventually coming together to construct a book. However, as the book turns into a text of a higher order than the individual poems, it becomes necessary, for the book's signification, to introduce allegorical elements and classical allegories. We can only interpret Borbély's poems successfully if we return constantly to the experience of the surface. In this collection, the self is merely a moving point in space, creating places through its movement. It is striking that most of the poems in it are about walks, aimless urban wanderings. If we were to think of the wandering person as a relative of Baudelaire's flâneur, we wouldn't be far wrong. However, if we call this flâneur's existence a place in space, we must add that this place is always uncertain, just as all places are from Borbély's perspective, and that the language that names them is equally uncertain. This collection is at once its own archive, its own memory and its own repository of texts. The essential characteristics of this archive are the dissolution of spatiality, the absolutization of the surface and its incessant evocation as abstract reality. From this point of view, literature's memory is an impersonal system, and writing is not the production of original meanings and relations of meaning, but rather a matter of selecting from this impersonal memory system.

A Borbély Szilárd korai pályaszakaszának középpontjában álló *Hosszú nap el* című versnek csak abban a tekintetben van előzménye a magyar líra történetében, hogy egy zenei szerkezet és műfaj, a fuga nyelvi megfelelőjét hozza létre, mégpedig kétszeresen. Ezt figyelembe véve Weöres Sándor szimfóniáira mutathatunk előzményként. A *Hosszú nap el* minden más tekintetben szigetszerű, egyszerű alkotásnak tűnik. Imitálhatósága, mintaképző jellege is kétséges, legalábbis, ha például Turczy István *Üresség* című hosszúversére gondolunk, amely tipográfiájában (jobbra zárt szedés, betűtípus, mondatvégi pontok hiánya stb.) ugyan megfelel a *Hosszú nap el* nyomdai képeinek, de tényleges párbeszéd nem jön létre a két mű között.

Amikor a *Hosszú nap el* a *Kol nidré* szövegéhez és annak működéséhez kapcsolja saját idézeti és utalási rendszerét, a kollektív, a szubjektum önbemutatására centrált modern költészeti hagyományok felől tekintve személytelen nyelvi térben alapozza meg magát.¹ Nagyon érdekes a különbség a *Hosszú nap el* és Allen Ginsberg édesanyja emlékére írott *Kaddisha* között. Ginsberg költeményének címe ugyan felidézi a zsidó gyászimát, de szövegszerű kapcsolódást csak a beszédmű végén mutat. Jóllehet az Örökkévaló jelzőinek sorolása („Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, endless, / Father in death.”) kerüli a közvetlen magasztalást, a retorikai szerkezet a konvencionális imára utal. E sorokkal Ginsberg szembeállítja önmaga bemutatását („I am unmarried, I’m Hymnless, I’m Heavenless, headless in blisshood”). A részlet azután következik a versben, hogy a nyelvi térben felidézte a mentális betegségben 1956-ban elhunyt édesanya alakját és sorsát a maga tragikus egyediségében és megismételhetetlenségében. Nem mellékes a vers megszületésének közvetlen élettörténeti háttére sem. Ginsberg nem ment el az anyja temetésére. A fivére táviratából tudta meg, hogy a temetésen tíznél kevesebb férfi vett részt, vagyis nem volt meg a minjan, és így nem tudták elmondani az édesanyjukért a kaddist.²

Magnificent, mourned no more, marred of heart, mind behind,
 married dreamed, mortal changed – Ass and face done with murder.
 In the world, given, flower maddened, made no Utopia, shut under
 pine, almed in Earth, balmed in Lone, Jehovah, accept.
 Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, endless,
 Father in death. Tho I am not there for this Prophecy, I am unmarried, I’m
 Hymnless, I’m Heavenless, headless in blisshood I would still adore
 Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness, not
 light or darkness, Dayless Eternity –
 Take this, this Psalm, from me, burst from my hand in a day, some
 of my Time, now given to Nothing – to praise Thee – But Death
 This is the end, the redemption from Wilderness, way for the Wonderer,

¹ Maera Y. SHREIBER, *Kaddish. Jewish American Elegy Post-1945 = The Oxford Handbook of the Elegy*, szerk. Karen WEISMAN, Oxford University Press, Oxford, 2010, 402-403.

² Uo., 404.

House sought for All, black handkerchief washed clean by weeping
 – page beyond Psalm – Last change of mine and Naomi – to God's perfect
 Darkness – Death, stay thy phantoms!³

Ginsberg számára a létezés szintjeit, a hétköznapi életvilágét csakúgy, mint a metafizika és a transzcendencia létsíkját az tartja össze, hogy maradéktalanul betölti őket a test történetét is magába foglaló emberi individualitás meghaladhatatlan igazsága, szenvedésre való nyitottsága és a halál abszolút tragédiája. Paradox módon ez akkor is így van, ha a transzcendentalitást betöltő szubjektum személyes emberi perspektívából nézve a semmi formáját ölti. A költői beszéd maradéktalanul képesnek bizonyul arra, hogy a nyelv retorikai potenciálját felhasználva össze tudja kapcsolni ezeket a létszinteket. Turczi István négy évtizeddel későbbi verse ugyanezekre a feltételekre támaszkodik, csak összehasonlíthatatlanul kisebb költői erővel. Kétséges, hogy a nyugati civilizáció uralkodó élettapasztalatainak tükrében megőrizhető az az ideológia, amely a nyelv, a gazdaság és a klímaváltozás személytelen működésmódjának horizontján a személyesség esszenciális, tovább nem bontható egységéből indul ki.

Borbély tapasztalata szerint paradigmátikus változás zajlott le a magyar költészetben is, amit ő semmiképp sem veszteségként, ellenkezőleg, nyereségként élt meg, benne látva az irodalmi emlékezet visszaszerzésének lehetőségét. „Ahogy a póz, a költői szerep jelentést felügyelő erejébe vetett hit, a sors mint politikum, a föltétlen eredetiség elvárása, a lírát a költői képpel azonosító poétikai gyakorlat is háttérbe szorult, úgy növekedett meg az érdeklődés a szövegek sokféle világa iránt, és úgy tért vissza az irodalom emlékezete” – írja a *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* című esszéjében, amely Kertész Imre Nobel-díja után méri fel a magyar irodalomban zajló folyamatokat.⁴ Bár hajlok arra, hogy osszam Borbély Szilárd történeti szemléletét, a határozott korszakolástól visszatart, hogy Borbélyal egy időben Térey János például egyáltalán nem kételkedik a költői szerep jelentést felügyelő erejébe vetett hit érvényességében, sőt más módon Tóth Krisztina költészete sem, és mindezen túl az is szembeötlő, hogy a 2020-as évek fiatal költészete úgy alapozza magát ugyanerre az elvre, hogy a poétikai emlékezete Téreyéhez és Tóth Krisztinához képest megöklentően szűkös.

³ Eörsi István fordításában: „Magasztos, már nem gyászoljuk, szíve roncs, agya / konc, férjesen álmodott, halálosan / változott – Segg és arc a gyiloké már. / Örült virág a világban, légvárát nem épített, fenyő / bezárta, föld táplálja, Magány balzsamozza, / Jehova fogadd be őt. / Névtelen, Egy-arcú, Örökké felfoghatatlan, kezdetlen, / végtelen, Atya a halálban. Bár nem e Prófécia / születtem, nőlen vagyok, himnuszatlan, / menny-nélküli, az üdvösségben nincs kalauzom, / mégis imádnálak / Téged, Ég, Halál-utáni, Semmiben üdvözülő / Egyetlenegy, se fény se homály, / Naptalan Örökkévalóság – / Vedd ezt a Zsoltárt tőlem, kiobbant egykor a / kezemből, Időm része, most a Semminek adom / át – hogy magasztaljalak – Csak a Halált nem / ez itt a vég, megvált a Pusztaságból, út az / Álmélkodónak, Mindenki Háza, sírással / tisztára mosott fekete zsebkendő – Zsoltáron / túli lap – Allen és Naomi utolsó átváltozása / – Isten tökéletes sötétségévé – Halál, türtőztess / rémképeidet!”

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* = Uő., *Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012, 7.

A zenei forma nyelvi imitációja a *Hosszú nap el* és Weöres Sándor szimfóniáinak esetében egyaránt a motívumok, a képek, a kulcsszavak hangsúlyozottan szövegyszerű összeszövését eredményezte. Vagyis azt, hogy a vers szó szerint textúráként működjék. A *Hosszú nap el* nyelvi megvalósítása mindvégig azon a határon billeg, amelyet átlépve könnyen válhatna önmaga paródiájává. Így nemcsak az érthető, hogy Borbély Szilárd nem próbálta megismételni a költemény nyelvi teljesítményét, de az is, hogy nyelvi-stiláris sajátosságait sem próbálta átemelni más szövegterekbe. Szerkezeti, nyelvi működésének következtetéseit azonban levonta, és ezek megerősítették a vers textuális szerveződésének Borbélynál kezdettől fogva érvényesülő elveit. Az *Ami helyet* című kötet felől tekintve mindenekelőtt a tér hangsúlyozottan nyelvi természetű poetizálásának kérdései érdemelnek figyelmet. Ahhoz, hogy a szövegeket megközelíthessük, abból a belátásból érdemes kiindulnunk, hogy maga a vers is térszerű képződmény, amelyet a nyelv és a mondás anyagszerűen kezelt egységei, és ami még fontosabb, kapcsolatai hoznak létre. A szövegek ebben az esetben szó szerinti értelemben textusnak, szövedéknek bizonyulnak, ugyanakkor reprezentatív erővel is rendelkeznek. Borbély Szilárd verseinek térszerűsége kezdettől fogva jellemzően az ismétlődés és a törés, a töredezettség formáiban mutatkozott meg.⁵ Az *Ami helyet* azonban a térszervezés új minőségét valósítja meg, amit a kötet fűlészövegében, tehát kiemelt fontosságú, az olvasót orientáló paratextuális helyen az arabeszk fogalmával hoz összefüggésbe: „Egy megmunkált felszínt szerettem volna, egy eldolgozott felületet, miközben az írás grafikai jeleit átrajzoló mintázatot kerestem. Minduntalan töréseket, <repedéseket, szakadásokat> találtam, amelyeket próbáltam eltüntetni. Ez az igyekezet újabb változatát eredményezte azoknak a mozgásoknak, amelyek az egyenes vonaltól elváló, azt körülfonó, indázó rajzolatot hoztak létre, amolyan arabeszket.”

Az arabeszk művészetelméleti fogalomként Friedrich Schlegel írásában jelent meg. A romantikus művész alkotásmódját Schlegel szerint egyszerre jellemzi a tudatosság és a kaotikusság, de az utóbbi semmiképp sem azonos az alkotó elme kaotikusságával, mert a műnek nem az alkotó elmét kell ábrázolnia, hanem a világ totalitását, amelynek az alkotó elme is része. Schlegel számára az arabeszk nem műalkotás, hanem „természeti produktum”. Ennek értelmében nevezi Sterne *Tristram Shandy*-jét természetellenes arabeszknek, amely egyszerre ábrázolja a produktummal a létrehozót is (talán már a produktum rovására), eredetiségével és csapongó fantáziájával zseniális parabázisokat teremtve.⁶ Ez a fogalomhasználat és annak kiterjedt művészetfilozófiai kerete⁷ nem vonatkoztatható Borbély Szilárd költészetére. Érdemes a kifejezés eredeti jelentéséhez fordulnunk. Az arabeszk az arab kultúrához kapcsolódó díszítő

⁵ Vö. SCHEIN Gábor, *A halott angyal*, Jelenkor 1999/11., 1180. Tanulmányomban erősen támaszkodom saját, korábban írott könyvkritikámra.

⁶ Friedrich SCHLEGEL, *Levél a regényről* = Uő., *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 374–375.

⁷ Lásd ANTAL Éva, *Irónia és arabeszk. Schlegel, Diderot és Sterne: a káosz műértői/a káosz mű-értői*, Nagy-erdei Almanach 2016/2., 1–14.

eljárás, egymásba fonódó vonalak bonyolult, ismétlődő és szimmetrikus mintáinak művészete. „Jellemző rá a folytonos vonalvezetés, amely egy növény szárát utánozva újra meg újra kettéválk, és egy sor ellenpontozott, levelekkel ékesített, másodlagos vonalat (szárát) hoz létre, amelyek ismét kettéválhatnak, vagy visszatérhetnek, hogy beépüljenek a fővonalba. A mozgásnak ez a határtalan, ritmikus változása, amelyet az íves vonalak ismétlődése közvetít, kiegyensúlyozott, geometrikus mintázatot eredményez.”⁸

Arabeszkyszerű díszítő mintát az iszlám művészek kalligráfiaként is megjelenítettek. Az Alhambra falát például tízezernél is több felirat, Korán-részletek, kommentárok és versek díszítik. Az utóbbi kifejezés azonban túlságosan korlátozó. Az arabeszk nem csupán a díszítést szolgálja, hanem az elmélyedést is. Éppen az Alhambra falán, a Két nővér termében olvasható egyik vers e sorokkal kezdődik: „Én vagyok a kert, mely minden reggel újra meg újra megjelenik díszben és pompában. / Szemléld szépségemet, és át fog járni a megértés.”⁹ Az arabeszk ebben az értelemben a síkfelület művészete, amely nem tesz különbséget képiség és írás között. Az írás ornamentális képként vonja magára a figyelmet, a kép pedig írásként tárul fel a szemlélő előtt. A kép és az írás lényege ebben az esetben ugyanaz, az indázó vonal. A vonal legáltalánosabb értelmében egy pont mozgásából kifejlődő alakzat, lényegében nem más, mint a pont mozgása a síkban. Ebben az értelemben a vonal semmi más, csakis önmaga. Ugyanakkor az is elmondható a vonalról, hogy bármilyen tárgy ábrázolható általa a síkfelületen, de anélkül, hogy a vonal átváltozna az adott tárggyá. Az egyébként távolról sem definitív, tételmondatokat csak ritkán tartalmazó Borbély Szilárd-i versnyelv *A kinyílt mondatok esete* kezdetű darabban újra meghatározza az arabeszk fogalmát. Ez a meghatározás közvetlenül utal a rilkei poétika eszményére: „A látás / ornamentikája, ahogy a mondatokban / szerkezeté alakul. A virágok felé / mutató kép, amely a látványt arabeszkké / változtatja. Olyan zárt alakzattá, / amely önmagából fejlődik ki.”¹⁰ Az önmagából való kifejlődés a rilkei poétika kulcsfogalmára, a Dingwerdungra utalhat. Itt azonban inkább a különbségekre érdemes figyelni. A dolog keletkezése a rilkei hagyományban önmagából kifejlő folyamat. E folyamat során maga a dolog szükségszerűen metaforikussá válik, mert a neve által meghatározott térben mássá változik. Ez az átváltozás *A torony* című vers példáját idézve kiemelkedésként gondolható el, olyan eseményként, amelynek során a dolog önmaga fölé (*über*) nő. A torony a keletkezés folyamatában tapasztalható egyensúly képi megfelelője, és az oszloppal együtt a rilkei költészet egyik visszatérő képe, amely mindenhol vertikális folyamatokra utal.¹¹ A térérzés, amit az oszlop képe magában foglal, abból fakad, hogy az oszlopot nem egy létesítő kéz emeli az ég felé, hanem az

⁸ *Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*, szerk. Ernst J. GRUBE et al., Thames and Hudson, Dallas, 1978, 170.

⁹ *The Arts of Intimacy. Christians, Jews, Muslims in the Making of Castilian Culture*, szerk. Jerrylin D. DODDS et al., Yale University Press, New Haven – London 2008, 250.

¹⁰ BORBÉLY Szilárd, *Ami helyet*, Jelenkor, Pécs, 1999, 21.

¹¹ Ben HUTCHINSON, *Rilke's Poetics of Becoming*, Legenda, New York, 2006, 103.

oszlop teszi ezt, önmaga lényegéből fakadóan.¹² Az, hogy az oszlop az ég felé tör, nem akcidentális tulajdonsága az oszlopnak, hanem az oszlopság lényege. Itt válhat érthetővé, hogy a rilkei költészet és a rilkei költészet hagyományvonala alapvetően nem a platóni, hanem az arisztotelészi metafizikából indult ki, és a látás problémáját is innen közelítette meg. Így kerülhetett a rilkei költészet középpontjába a látás problémája helyett a térérzékelés komplex problémája, ami egyszerre percepció és érzés.

Borbély Szilárdnál sem a látvány fontos önmagában, hanem a szerkezet. A szerkezet pedig, amit mintaszerűnek és megvalósítandónak tekint, a zárt arabeszk, vagyis egy pont bonyolult útja, visszatérése önmagához. Márpedig a vonal önmagával való azonossága szöges ellentétben áll a rilkei dolgok átváltozásra való képességével. A *bábu arca* / *Történet* megjelenése óta eltelt hét év egyik legfontosabb változása az volt Borbély Szilárd költészetében, hogy versei egyre erőteljesebben álltak ellent a dolgok metaforizációjának. Így válhatott az *Ami helyet* poétikájának egyik kulcsfogalmává a síkfelület. De amint később látni fogjuk, a kiemelkedések letörése, a metaforikus mozgások kerülése, ami maga is sajátos poétikai mozgás, végül a könyvpépítés mozzanataiba torkollik. Az egyes versekhez képest felettes szöveggént megvalósuló könyv jelentéssége pedig ebben az esetben allegorikus mozgások és klasszikus allegóriák bevezetését teszi szükségessé. A metaforikus-szimbolikus nyelvi struktúrákban a jelenlévő és a távollévő különbözik egymástól, és köztük a vágy, illetve a vágy nyelvi megvalósulása, a költészet teremthet kapcsolatot (az van, ami nincs). A vágy mélységet jelent. A mélység nélküli síkfelület tapasztalatában, ami az írás esztétikai tapasztalatának is az alapja, a jelenlévő és a távollevő egyben van, egyetlen pontban oszcillál. Ez az allegória működésmódja (az van, ami előttünk van). Az *Ami helyet* nem feltételez önnön nyelve „mögött” semmiféle más, esetleg valóságosabb nyelvet, vagy végtelen beszédet. Pontosabban, amit korábban a beszéd mögöttes, ki nem mondott tartományába helyezett, az most a felületre kerül. Ennek a fordultnak médiuma az én:

A beszéd kiterjesztése, hogy ami
 körülfog, amibe beleolvad, ami rajtam
 < keresztül, mögülem > szól, mindaz,
 ami több, mint amit el lehet hallgatni.
 Valami beszéd, amely túl van a nyelven,
 mondatok, amelyek átszüremkednek
 rajtam. Hogy igen, így gondolom,
 vagy valahogy így, ehhez közel <ha lehet>
 kicsit közelebb. [...] ¹³

Álljon itt két különösen szép részlet a kötetből, amelyek jól példázzák a metaforikus mozgásoknak való ellenállás és a metafizikus gondolkodás feszültségét, amely

¹² Vö. Theodor LIPPS, *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* = Uő., *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, II., Leopold Voss, Leipzig, 1920, 189.

¹³ BORBÉLY, *Ami helyet*, 5.

rendkívül termékenyen és izgalmasan hatja át az egész kötetet. Az első magáról az érzékelésről szól. Aligha véletlen, hogy Borbély Szilárd retorikája itt közel kerül Kukorelly Endrééhez, aki legjelentősebb verseiben a metafizikus gondolkodás terhelt metaforáit (fény, szív, ősz stb.) vezeti vissza önnön esetlegességükbe és szingularitásukba. A következő versrészlet a „kék virág” romantikus képzetével teszi ugyanezt, mégpedig úgy, hogy a metafizikus gondolkodáshoz szorosan hozzátartozó mögöttes tudás, vagyis a metaforikus mozgások ismerete helyett a nemtudást teszi meg alkotó erejévé. A depoetizált beszédmódért leglátványosabban az élőbeszédben sűrűn előforduló segédszavak (*mondjuk, úgynevezett, igazából, sajnos, persze*) felelősek. Nem lévén önálló fogalmi jelentésük, a sűrített modern költői beszéd csak ritkán folyamodik segédszavak használatához.

Az erdei utak izgalmai összefüggnek a fényekkel,
a fényviszonyokkal, <mondjuk> erre jöttem rá ma, amikor
visszafelé átvágtam az egyik ösvényről a másikra. Igazából
ez már régóta izgat: miért jó erdőkben, <úgynevezett>
parkerdőkben sétálni. Ahol csak fák vannak, nem túl
izgalmas fák, meg bokrok, ez-az, semmi figyelemre
méltó. A séta kényelmes, mert az utak meg vannak
tisztítva. Itt-ott néhány virág, ilyen erdei kékek, mert
leginkább kékek, vagy lilásak, a nevüket <sajnos> nem
tudom. Úgy látszik, ilyen helyeken ez terem meg, ez a szín.
Egyet ismerek, a harangvirágot, az is kék <persze>,
kis kék virág.¹⁴

A segédszavak használata, az ismétlésekre, pontosításokra épülő, bizonytalankodó retorika mellett azonban van egy alapvetőbb sajátja is a vers nyelvének és hagyományiszemléletének. Erre tulajdonképpen már utaltam a kék virág említésekor. Se szeri, se száma az olyan romantikus költeményeknek, amelyek magányos erdei sétáról szólnak. A természet a romantikus költészet hagyományában sokszor a magányos, boldogságra vágyó, de a boldogságot nem lelő, otthontalan lélek otthonaként jelenik meg. Másfelől viszont a boldogtalanság megalapozza az individualitást, mert elszigetel. Az *Ami helyet* verseiben körvonalazódó személyességet Sipos Balázs indokoltan érzi rokonnak a romantikus költői szubjektivitás önérzékelésével. „Valószínűtlen – írja –, hogy aki végigolvassa az *Ami helyet*et, érintetlen maradhat a versekbe írt bizonytalansággal, idegenséggel, elidegenedettséggel, fájdalommal, magánnyal szemben; nem valószínű, hogy lenne olyan olvasó, akit ne indítana meg, hogy ez a beszélő sosem otthonos a világban, sosincs a helyén, sosem nyugszik, sosem ott van, ahol lenni akar.”¹⁵ Az idegenség és a magány a természettel összekapcsolódva

¹⁴ Uo., 41.

¹⁵ SÍPOS Balázs, *A performatív archívum*, Alföld 2018/11., 61.

a romantikus hagyományban a vágy nyelvét alapozza meg, azét a vágyét, amely mindig a jelen nem lévőre, a távolira, az elérhetetlen másikra mutat, és így válik a metafizikus tapasztalat érzelmi fedezetévé. A kék virág mítoszát Novalis 1802-ben kiadott *Heinrich von Ofterdingen* című regénye alapozta meg, amely már tartalmazta az összes olyan képzetet, amely később is a virághoz kapcsolódott.¹⁶ Az ifjú Heinrich egy idegennel való találkozás után azt álmodja, hogy egy különös helyen járva belép egy barlangba, ahol különféle színű virágoktól övezve megpillant egy önmaga fényében úszó kék virágot, ami számára a természet, önmaga és a transzcendens valóság megismerését szimbolizálja egyetlen eleven lényben. A „kék virág”-irodalom másik emblematikus darabja Joseph von Eichendorff *Die blaue Blume* (A kék virág) című költeménye. A vers egyszerre szól a kék virág kereséséről és a megtalálás lehetetlenségéről. Walter Benjamin azonban indokoltan nevezte a kék virágot már 1925-ben is álomgiccsnek:

Igazából ma már senki sem álmodik a kék virágról. Aki ma Heinrich von Ofterdingenként ébred föl, valószínűleg elaludt. Már csak az maradt hátra, hogy megírjuk az álom történetét. Ennek a történetnek a mélyére látni azt jelentené, hogy a történelmi megvilágosodás döntő csapást mér a természet iránti elfogultság babonájára. Az álom statisztikája az anekdotikus táj kedvességén túl egy csatamező pusztaságára bukkanna. [...] Az álom már nem nyit kék távolságot. A távolság elszűrült.¹⁷

Később Benjamin arra a következtésre jut, hogy az álom történetének megírása már el is kezdődött. Az álommunka sematizmusának feltárását a pszichoanalízis végezte el. Ebben a bizonyosságban „a szürrealisták nem annyira a lélek, sokkal inkább a dolgok nyomába erednek. A tárgyak totemfáját keresik az őstörténet sűrűjében. A totemfán a legfelső, legvégső maszk a giccs. A banalitás végső maszkja ez, amelyet álmainkban és beszélgetéseinkben felöltünk, hogy magunkba szívjuk a dolgok kihalt világának erejét.”¹⁸ Benjamin nyomán nem az érdemel különös figyelmet, hogy Borbély Szilárd verse depoetizálja a vágy romantikus nyelvét, és nem él a puszta giccsé devalválódott képkinálat elemeivel, hanem az, hogy utal rá, vagyis karnyújtásnyi távolságon belül marad. A romantikával szembeni távolság vagy közelség felmérése Benjamin szövegében

¹⁶ „Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben«, sagte er zu sich selbst; »fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätte ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam? Keiner von uns hat je einen ähnlichen Menschen gesehn; doch weiß ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin; die andern haben ja das nämliche gehört, und keinem ist so etwas begegnet.“ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 7.

¹⁷ Walter BENJAMIN, *Traumkitsch*, Neue Rundschau 2012/4., 123.

¹⁸ Uo., 124.

is fontos szerepet játszik, emellett hozzásegíti az értelmezést ahhoz is, hogy jobban értsük a folyamatot. A rövid esszé utolsó bekezdése így kezdődik: „Amit művészetnek neveztünk, a testtől két méternyi távolságban kezdődött. Most viszont a giccsben a dolgok világa az ember közvetlen közelébe kerül; a dolgok világa átadja magát az ember tapogatózó kézmozdulatának, és szorításában jönnek létre alakjai.”¹⁹

Benjamin megjegyzései új és izgalmasan ambivalens jelentést kölcsönöznek a giccsnek. A romantikus művészet álmnyelve távol tartotta magát a testtől, és a giccs lényegülő banalitása is elkezd lebonítani ezt a távolságot. A testtől, a felülettől, a dolgok világától elválasztó távolság legyőzésének első mozzanata ennek a banalitásnak az elfogadása. Borbély Szilárd versében éppen ennek vagyunk tanúi. Az erdei séta, a kék virág és a fényviszonyok banalitása nem a romantika érzékenység-ideológiájának éntapasztalatát szólaltatja meg, hanem egy testi tapasztalatot állít a vers középpontjába (miért jó megtisztított erdei utakon sétálni) anélkül, hogy ebből bármiféle ideológia fejlődhetne ki. A vers nem válaszol a kérdésre, és távol tartja magát a megnevezéstől.

A metaforikus mozgásoknak való ellenállás és a metafizikus feltételezések dekonstrukciójának másik példája még nyilvánvalóbban mutatja, hogy az ellenállás visszavezet a test, a testi folyamatok, a felület közelségébe. A *Hirtelen a fogalmazás dinamikája*, ahogy kezdetű vers a képzelet munkájáról szól. A nemtudás terében metaforikusan állítja elő a tárgyát. A metaforikusság a folyamatos pontosítások során szétíródik a fogalmi és a tárgyi képzetek között, hogy ezt követően egy tagadó szerkezetben (kifejezéstelen figyelem) felszámolja magát, és az orr animális jellegének felmutatása után a szem, a metaforikus beszédmódok hagyományában talán leginkább túlhasznált biológiai szervként ott maradjon a maga közvetlenségében, minden általa mozgásba hozható jelentés nélkül (kifejezéstelenül). A versrészlet az érzékelés és az emlékezés viszonyára kérdez rá, arra, hogy lehetséges-e konkrét, tárgyasult emlékezés az érzékileg meghatározatlanra. A szempontunkból az érdemel figyelmet, hogy a kérdésre nem kísérel meg a metaforizáció által választ adni, a költői képeket nem használja fel arra, hogy a nem tudottat a retorika segítségével tudásként tüntesse fel. A figyelmet ehelyett a képzeletre irányítja. A képzelet állítja elő az elképzeltet, ami az érzékileg meghatározatlan („valami zörejt”) helyére érzékileg meghatározottat („egy kicsi állat, amely majdnem olyan, mint az egér”) állít. Képzelet nélkül viszont nincsen költészet, nincsen irodalom. Így a kérdés magára az irodalomra is irányul. Az irodalom volna az, ami előállítja annak az emlékezetét, ami nem volt soha? Ami tehát mentális valósággá teszi azt, aminek nincs előzetes valósága a tárgyi világban? Amikor tehát a vers a test közvetlenségéhez tér vissza, az irodalom mibenlétére is rákérdez, és általa beláthatóvá válik, hogy a valóság fogalmának megrendülése, ami a digitális világok, a tömegmédia és a kortársi politikai gyakorlat egészét jellemzi, régóta velünk van az irodalomban:

¹⁹ Uo.

[...] Emlékezés olyasmire,
ami nem volt soha. Valami zőrej, kaparászás
a falban, hallgatóság, a képzelet munkája.
Egy kicsi állat, amely majdnem olyan, mint
az egér, a házba betévedt mezei egér.
Nagyon gyors mozdulatok, ahogy bele-
beleszimatol a levegőbe. Az orr, amely valami
hihetetlenül bonyolult, finom valami. Ideges
rángatózás tájéka, a válogatás képessége
a szagok között. A tájékozódás dinamikája,
amely maga után vonja az emlékezést. Az
emlékezést valami olyanra, ami sohase volt.
Távolságtartás az elképzelt és a lehetséges
között. A szem kifejezéstelen figyelme.²⁰

Borbély Szilárd verseinek értelmezése csak akkor lehet sikeres, ha folyamatosan visszatérünk a felülethez, a felület tapasztataihoz. Ez persze általában is igaz minden irodalmi szöveg megértésére. Borbély azonban kétségtelenül egyike azoknak a költőknek, akik különös gondot fordítottak a szövegfelület kialakítására, szervezésére. Ebben is talán Paul Celanra hasonlít, aki egy beszélgetésben kifejtette, felelősnek véli magát azért a körülményért, hogy verseiben

[...] minden dolgon olyan csiszolati felületet figyelhessünk meg, amely a dolgot egyszerre több nézőpontból mutatja, több »törésben«, »bontásban«, amelyek semmi esetre sem csak látszatszerűek. Arra törekszem, hogy a dolgok színképelemzéséből legalább részleteket vissza tudjak adni nyelvileg, és egyidejűleg több nézőpontból, más dolgokkal való átszövődésükben mutassam meg őket: szomszédosakkal, a később következőkkel és azzal együtt, ami ellentétes velük. Mert sajnos nem vagyok képes arra, hogy a dolgokat *minden oldalról* megmutassam.²¹

Aligha véletlen, hogy Celan tulajdonképpen szoborként, térbeli kiterjedéssel rendelkező objektumként beszélt a versről, a költőről pedig úgy, mintha szobrász lenne. A beszélgetésrészlet utolsó mondata viszont azt kénytelen konstatálni, hogy a vers nem szobor, nem háromdimenziós a kiterjedése. A multiperspektivikusság a versben ennek ellenére sem pusztán látszat. Az iménti mondatot Gadamer is idézi a *Fenomenológiai és szemantikai közelítés Paul Celan költészetéhez* című tanulmányában, és kommentárjában kifejti, mi jellemzi szerinte Celan költészetét, és mit tesz az ideális olvasó, amikor találkozik a versekkel:

²⁰ BORBÉLY, *Ami helyet*, 6.

²¹ Az idézetet Hugo HUPPERT közli: „Spirituell”. *Ein Gespräch mit Paul Celan* = *Paul Celan*, szerk. W. HAMACHER – W. MENNINGHAUS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 321. (Kiemelés tőlem – S. G.)

[Celan] arra törekszik, hogy maga mögött hagyja az elhasznált mindennapi beszéd egyértelműsítő pragmatizmusát, és – a sűrítés kedvéért – feladjon mindenfajta retorikát. Ez jellemzi a költészet új módját, ahogyan azzal a *Lélekzetkristályban* találkozunk. Arról az igyekezetről van szó, hogy a vers [Gedicht] ne tagadás [Genicht] legyen. Nem nagyon van értelme fenomenológiai módszert tulajdonítani az olvasónak vagy az értelmezőnek, aki megérti a művet. Amit így nevezünk, valójában nem más, mint hogy olvasóként a nyelvet követjük, amely a műben beszél, és megjelenít valamit. Éppen azt kell felépítenünk magunkban, amit megmutat és látni enged, a „fenoméneket”. Értelmezőként azokat a szemantikai eszközöket kell tudatosan elhatárolnunk, amelyekkel a dolgok megmutatkoznak, de csak azért, hogy azután a beszéd egységébe visszahelyezzük őket.²²

Gadamer a verset hangzó szöveggént gondolja el. Borbély Szilárd versei azonban legalább olyan mértékben tételezik magukat nyomtatott képnek, mint a beszéd vagy egy hang közvetítőjének. Amit felületnek neveztünk, az mindkettőt magában foglalja.

A nyelv felületszerűsége végső soron csak úgy állhatna maradéktalanul ellen a metaforikus mozgásoknak, ha a nyelv anyagszerűsége magában foglalhatná azokat a tárgyakat is, amelyeknek a nevét mozgásba hozza: „Reggel felveszed a ruhád, amelyet átvit / a csend, az éjszakai szoba. Annak tudata, / hogy a test nem vezet túl rajtam. / A boltban szavaim kenyeret és zsömlét / mondanak majd, / és a tárgyak átjutnak / a beszédre, ahogy a test a halálra.”²³ Ez az átjutás azonban ebben a poétikai hagyományban lehetetlen, mert nem csupán a metaforizáció nem rögzít semmilyen azonosságot, legkevesbé a tárgy és a név azonosságát, erre a nyelv általában véve is képtelen. A felület éppen ezért válik hasonlóvá az arabeszkhez, azaz a folytonos mozgás, átszövődés, átrendeződés képi mintázatahoz, amelynek rendezettség az ismétlődés és az eltolás elemi szabályaiból alakul ki. Nagy különbség azonban az írás és a rajzolás között, hogy amíg a pusztá vonal csak a környező térhez vagy más vonalakhoz képest válhat jelentéssé, és a jelentésség lehetőségét nem maga a vonal, hanem a vonatkoztatás szükségszerűsége hordozza magában, addig a név önmagában is rendelkezik jelentéspotenciállal, még ha e potenciál a nyelv esetében is csak kapcsolatokban valósulhat meg. Ezért azok a mozgások, amelyek a beszéd felszínét arabeszkszerűen alakítják, az írás esetében metaforikussá teszik az ismétlődő, átrendeződő neveket: „A mozgó vonalakban a törés. Rajta / graffiti. Arabeszké stilizált szavak / más mondatok felé vezetnek. Jelek / a jelek felé.” (*És néha egy tér. A beszéd alakzatai...*). Így a metaforikusság teljes felszámolása lehetetlennek bizonyul, csupán poétikai tendenciáról beszélhetünk.

A metaforizáció felszámolásának lehetetlensége a rilkei hagyomány felől tekintve paradox módon egyszersmind a dolgok átváltozásra való képtelenségét, azaz a keletkezés (a realizáció) lehetetlenségét is kifejezi. Hiszen a keletkezés feltétele ebben

²² Hans Georg GADAMER, *Phenomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?* = Uő., *Gesammelte Werke*, IX., J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993, 461–462.

²³ BORBÉLY, *Ami helyet*, 16.

az esetben az, hogy miközben a nevek jelentéssége folyamatosan mozgásban van, a hozzájuk tartozó tárgyak megőrzik anyagszerű azonosságukat. Borbély Szilárd kötetében a metaforizációnak való ellenállás ára a tárgyak elbizonytalanodása és az individuum értelmében vett én megalkotásának lehetetlensége. Az én maga is csupán egy mozgó pont a térben, amely mozgásával helyeket hoz létre. Feltűnő, hogy a kötet verseinek jelentős része sétákról, céltalan városi vándorlásokról szól. Aligha téved, aki az *Ami helyet* sétáló hőseiben Baudelaire flâneurjének rokonát látja. Walter Benjamin a flâneurben ismerte fel azt a szüntelen átmenetekben létező, magányos megfigyelőt, aki mintegy ellenpontja a nagyvárosi tömegtársadalomnak. A modern tömeg Baudelaire számára az eltárgyasult létezést testesti meg. Egész lényével az eltárgyasult léttel áll szemben a modern város kaleidoszkopikus megnyilvánulásait szenvedélyesen megfigyelő flâneur. Létmódja és szemlélete tisztán esztétikai. A benjamini flâneur anakroniát visz a modernitás terébe, az időhöz fűződő viszonya ambivalens. Miközben a városi térben, a modernitás terében mozog, egy eltűnt idő tartja fogva a tekintetét.²⁴ Kirsten Steale egyenesen a történelem benjamini angyalához hasonlítja, akit az idő vihara folyton a jövő felé sodor, míg ő maga *A történelem fogalmáról* című szövegben található képleírás szerint a múlt felé fordul.²⁵ Ezt követően az 1920-as évek fényképészével rokonítja, aki elkötelezi magát az új technológiával, átvitt értelemben a technikai haladással, de mivel a fényképészet tekintélyét annak terméke, a fénykép adja, meg is kérdőjelezi a jövő szemléleti elsőbbségét, mert a fénykép csak a jövőtől elfordulva, visszamenőlegesen olvasva érthető meg.²⁶ Ha a benjamini flâneur a történelem angyalához hasonlít, akkor felidézésének módja, az tehát, ahogyan Benjamin Baudelaire-t olvassa, a fotográfus jelenhez fűződő viszonyának feleltethető meg. Amikor Benjamin Baudelaire-t olvasva a flâneur-ről beszélt, valójában búcsúztatta és gyászolta ezt az embertípust, mert eltűnt, és eltűnésében nem volt egyéb, mint a kapitalizmus nagyvárosi életre gyakorolt pusztításának allegóriája. Hogy ez nem csupán az ő érzése volt, jól jelzi, hogy Edmond Jaloux 1936 májusában, néhány héttel azelőtt, hogy elfoglalta Voltaire korábbi székét a Francia Akadémián, beszédes címmel írt újságcikket a *Le Temps* május 22-i számába: *Le dernier flâneur* (Az utolsó flâneur). Jaloux cikkét Benjamin is idézi a *Passagen-Werk* jegyzeteiben.²⁷

²⁴ „Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist.” Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* = ÜÖ., *Gesammelte Schriften*, V.1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 524.

²⁵ „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet.” Walter BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte* = ÜÖ., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 697.

²⁶ Kirsten SEALE, *Eye-swiping London. Iain Sinclair, Photography and the Flâneur*, Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London 2005/2. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html> (Hozzáférés: 2025. április 14.)

²⁷ BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, 547.

Egy sétálni induló embernek nem kellene foglalkoznia a veszélyekkel, amelyekbe esetleg belebotlik, vagy a város szabályaival. [...] De ma már nem teheti ezt százféle óvintézkedés nélkül, anélkül, hogy kikérné a rendőrség tanácsát, anélkül, hogy elvegyülne egy kábult és lélegzetviasszafojtott csordában, amely számára az utat fényes fémdarabok jelzik előre. Ha megpróbálja összeszedni a szeszélyes gondolatokat, amelyek az utcán látottak miatt esetleg eszébe jutottak, az autók dudái megsüketítik, [és] a hangoskodók elkábítják.

Borbély kötetét olvasva azonban úgy érezhetjük, nem tűnt el a flâneur figurája, ez a nagyvárosi nomád, de azt sem állíthatjuk róla, hogy túlélte az életmódjával ellentétes tömegtársadalom szubjektumra gyakorolt pusztító hatását. Eltűnése folytonos. Ha létezését a térbe helyezve helynek nevezzük, hozzá kell tennünk, hogy ez a hely mindig bizonytalan, ahogyan az ő perspektívájából nézve minden hely az, és ugyanilyen bizonytalan a megnevező nyelv is. A kötet első verse világosan kifejezi ezt a hatást:

Kávézni egy étteremben. Itt minden étterem
túlságosan bizalmaskodó. Nem ment meg a szégyentől.
Az ilyen mondatok miatti szégyenkezéstől,
például: Azt hiszem a bátorság hiányzott
belőlem, ezért szerettem volna másokhoz
hasonlítani. Aztán majd a meleg kávé, meg
tej. A kávé után egy fél pohár víz. Az utcán
az emberek közelsége. A buszmegálló
zsúfolásig tele. Milyen bizonytalan hely is a
buszmegálló. Egy ilyen név, van hogy kiárad, majd
meg visszahúzódik. Igen, itt meg lehet állni.²⁸

A kötetben néhány lappal arrébb megtalálható ugyanennek a vershelyzetnek egy másik kibontása:

Az ég pereme fölszakad, minden lebegő
egy kicsit, határozatlan. Nem tudja eldönteni.
Sokáig sétál az utcákon, a parkban elhagyott ösvényekre tér,
majd kispresszókba ül be. Kávét iszik és édes,
meleg teát. Az este tele van ízekkel, szagokkal,
felvillanó színekkel, az utcalámpák aláhulló fényében
a kirakatok. Az eszpresszókban beszélgető emberek,
hallgatom őket, ahogy sétálok köztük. Ebben az évszakban,
amikor hamar sötétedik <amikor> valami nem kezdődik el.²⁹

²⁸ BORBÉLY, *Ami helyet*, 5.

²⁹ *Uo.*, 11.

Számtalan olyan szövegrészletet idézhetnék a kötetből, amelyek emlékeznek és emlékeztetnek egymásra, újraírják a másikat, változatokat hoznak létre. Olyan szövegeket tehát, amelyek eltüntetnek az egyszerűség, az egyediség illúzióját, és amelyek elsősorban mint szövegre, újraalkotható tárgyra utalnak önmagukra. A kötet saját archívuma, emlékezete és szövegtemetője egyszerre. A térbeliség felszámolódása, a felszín abszolutizálása és absztrakt valósággént való szüntelen felidéződése ennek az archívumnak a lényegi sajátossága. Olyan stádiumot tükröznek a versek, amelyben megszűnt a benjamini flâneur vagy éppen az angyal kívülrállása, kitüremkedése. Idézetté váltak, utalássá, miközben az őket övező térben a popkultúra régen kisa-játította a jellemvonásait, és nemcsak sokszorosíthatóvá tette őket a rájuk utaló jelekkel együtt, hanem reklámhordozóvá is. Ennek a tapasztalatnak az allegóriája a kötetben a Coca-Cola. Tanulságos felidézünk a következő versrészletet:

<Járnak itt angyalok?> Az aszfaltjárdán elmosódik minden. Egész nyáron locsolták a betonkockákat a zöldséges körül. A szagok az év minden napján ugyanolyanok, mint a kínálat. Közben változik az évszak. De ki jár itt <az angyalok helyett?> és mikor? <Kinyílnak a virágok, jön az allergia, majd> gyors nyári záporok. Nyár végén darazsak. De mindig van narancs, például. Ki is van írva: ZÖLDSÉG-GYÜMÖLCS. Egyébként se nehéz kitalálni, nem is azért van kiírva. A fantázianeve: ÉDEN-KERT. Nem nagy fantázia. <Persze> annyi más nevet lehetne adni egy ilyen nonstop helynek. De ki jár itt éjjel-nappal? <Ha az angyalok se?> Egy Nonstopédenkertben van kígyó? A kiírás valójában reklámhordozó COCA-COLA COKE. <Ez nagyon sokszor van kiírva>. A napernyők szélére, körben mindenütt vörös és fekete szín váltakozik. <Egy anarchista angyal járna erre? Az ő neve a COCA-COLA COKE?> S e furcsa ember olyan ismerős, baseballsapkáján egy nagy K. betű, vajon mit jelent, ahogy rámkérdez: Mit parancol? esetleg egy almát. Látja itt oldalt már bele isz haraptam.³⁰

A szövegrész jól példázza, hogy a kötet nem csupán önmaga archívuma, de külső irodalmi idézetek emlékeztetének, reciklálásának és eltűnésének is a helye. Egyfajta digitális archívum, ami a Gutenberg-galaxison belüli lenyomatot hoz létre. A digitalitás jelenlétére utal a baseballsapkáján K. (Josef K.?, Kafka?, kígyó?) betűt hordozó

³⁰ Uo., 23.

pincér, aki almával kínálja a vendéget, amelybe oldalt már bele is harapott. A szöveg az Apple jól ismert szimbólumát ütközteti a bibliai elbeszéléssel, szürrealista tréfa gyanánt, ami talán nem is tréfa.

A vers első sora önmagában is az irodalmi emlékezet felhívójeleként működik. Felidézi többek közt Vajda János *Angyal jár a földön*, Kányádi Sándor *Valaki jár a fák hegyén*, Nemes Nagy Ágnes *A lovak és az angyalok* című költeményét, továbbá Pilinszky és főképp Rilke angyalos verseit, és persze Hölderlin *Germánia* című költeményét is, amely nélkül mindezeket nehéz volna elképzelni. A kötetet sűrűn átszövik a hasonló allúziók és idézetek, amelyeket részben a befogadó teremti, ezek együtt hálózatosítják alkotnak a szövegekben. Példaként néhány sort idézek *Az utca néha, mint a méreg kezdetű versből*.

A penge a hetedik és a nyolcadik csigolya
közt siklik. Nincs bennem szeretet. Mondja.
Mint egy halott szem, olyan vagyok. Tört
fény. A szív sötétje. A hideg kék halál.
Az angyal. Az iszonyat helyén készült arc.
Ne nézz oda. Indulj el a szív felé.
Törd át az érzelem falát. Az üres világ
mozdulatlansága éles kontúrokat hagy.
A szeretet helyén a látást.³¹

A „nincs bennem szeretet” Kertész Imre *Jegyzőkönyvének* egyik kulcsmondata. A Kertész-idézést erősíti meg a *mondja* külön mondatba helyezése, ami magának az idézésnek az indexe. A nyelv retorikai emlékezete ebben az esetben különösen fontos. A következő sor hasonlatszerkezete („Mint egy halott szem, olyan vagyok”) Pilinszky nyelvére utal, aki nyomatékos helyeken vonja hasonlatokba az én-t, és hasonlítja holt dologokhoz. Ennek lehetünk tanúi az *Apokrif* emlékezetes helyén: „Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza,”. Ugyancsak az *Apokrif* emlékeztétét kapcsolja a szövegvilágba az „üres világ” jelzős szerkezet, a kontúrok említésével együtt. Pilinszky-nél a világ elhagyottsága (a másik távozott belőle), üressége képileg is megjelenik: az árnyékot vető én testileg már nincsen jelen, de az árnyéka még kirajzolódik, és a nyelv is rá tud mutatni, tud én-t mondani:

Sehol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.

Az idézeshálózat harmadik fontos csomópontja természetesen Rilke (és Nemes Nagy Ágnes) szövegvilágához köthető. Az *angyal* és az *iszonyat* egymás közelségében

³¹ Uo., 19.

Rilke *Második duinói elégiájának* kezdősorát evokálja: „Iszonyú minden angyal” (Rónay György fordítása). Rilke emblematisz mondatát Nemes Nagy Ágnes a *Téli angyal* című versben már a Jézust szülő Mária drámai tudásaként idézi: „Ül a vékony Mária / És ölében a fiú // Szélfúvásnyi gyenge zajt hall / Összerezzen: itt az angyal / S ő is tudja: minden angyal / Iszonyú.”

Az irodalom emlékezete innen tekintve személytelen rendszernek bizonyul, az írás pedig nem eredeti jelentések és jelentéskapcsolatok termelése, hanem válogatás a személytelen emlékezeti rendszerből. A jelentésképzésben a válogatásnak meghatározó szerepe van. Sipos Balázs fogalmazta meg azt a feltevést, hogy az *Ami helyet* poétikája a nyelv esetleges, de rendszerbe tagozódó, személytelen rendszerei felé vezető útként értelmezhető.³² Az idézett szövegrész alapján a feltevést módosítanunk kell. Az irodalom és hangsúlyozottan a költészet emlékezeti rendszeréből a keletkező szövegek nem esetlegesen válogatnak. Kertész és Pilinszky kapcsolata nyilvánvaló. Aligha véletlen, hogy Kertész a Nobel-díj átvétele alkalmából elmondott *Stockholmi beszédében* egyetlen magyar szerzőre hivatkozott hangsúlyosan, Pilinszkyre. Pilinszky kapcsolódása Rilke és Nemes Nagy költészetéhez hasonlóképpen feltárt. Borbély Szilárd válogatása a wittgensteini értelemben vett irodalmi rokonság alapján zajlik, és a hálózat feltárása segítséget nyújt a jelentésadás műveleteiben is.

Az iménti idézet háttérben megmutatkozó hálózat szervezésében meghatározó erővel van jelen Pilinszky nyelvének emlékezete. Pilinszky angyalos verseire külön is érdemes kitérnünk, mert az idézés problematikáját összekapcsolják általános nyelvszemléleti kérdésekkel. Eisemann György kiváló tanulmányában Pilinszky angyalaival kapcsolatban megjegyzi: „Az angyalok a Pilinszky-lírában a szöveg evidenciájaként vannak jelen. Nem rendelkeznek itt létesülő sajátos jelentéstöbblettel; a vers nem magyarázza, nem sejteti, hogy a poézisnek milyen különleges módján látja őket a lírai alany.”³³ Eisemann értelmezői kérdése arra vonatkozik, hogy milyen hermeneutikai térben feltételezi a szöveg az angyalt mint jelölőt előzetesen értettnek. A válasz első olvasásra meglepő lehet: „Azáltal, hogy a versek nem beszélnek Isten, vagy az angyalok mibenlétéről, »tulajdonságairól«, olyan érdekes helyzet áll elő, hogy a metafizikumot feltételező szemléletmód következetesen kerüli a metafizikára vonatkoztatott nyelvet, mintegy tagadja annak lehetőségét.”³⁴ A metafizikára vonatkoztatott nyelv lehetetlensége és a metafizika emlékezetének odaértettsége olyan kettősség, amely meglátásom szerint nem csupán Pilinszky nyelvének sajátossága, hanem a modern európai költészet általános jellemzője. A metafizikus horizont odaérése ráadásul nemcsak a költői nyelv működésének, hanem a befogadói gyakorlatoknak az eredménye is lehet. Metafizikus implikátuma ugyanis nemcsak az olyan jelölőknek lehet, mint az angyal vagy Isten, hanem gyakorlatilag bárminek, ugyanakkor egyetlen jelölőből sem termelődik kényszerítően ilyen jelentés. Azonban az egyes költészetek viszonya ehhez a problémához gyökeresen különböző lehet.

³² SIPOS, I. m., 58.

³³ EISEMANN György, *Angyalok a Pilinszky-lírában*, Pannonhalmi Szemle 1995/4., 102.

³⁴ Uo., 103.

A metaforizációnak való ellenállás és a metafizika nyelvének megnyílása az *Ami helyet felépülésének* folyamatában együttesen teszi szükségessé, hogy a könyvben megalkotott nyelvi tér hierarchizált allegóriák köré szerveződjék. Az allegóriák hierarchikus rendszerében legfelül elhelyezkedő allegóriákat a könyv kiskapitálissal szedve tipográfiaiailag is kiemeli. Típusukat tekintve két csoportba oszthatjuk őket, és mindez egymáshoz való viszonyukat is jellemzi. A SÁRGACÁSÁSZÁR és a REBBELÉBEN közeli rokonai egymásnak. Mindkettő egy-egy személyt jelöl, akiről megtudjuk, mit gondolnak, hogyan viselkednek, mit álmodnak, környezetük azonban nincs, és időbeliséggel sem rendelkeznek. Mindkettő egy-egy legendát idéz fel, a legendában pedig a nyelv és a dologi világ egységének mítoszát. Szempontunkból kevésbé lényeges, hogy az egyik allegória a taoizmus elemeiből építkezik, a másik ennél lazábban kapcsolódik a haszidizmus hagyományához. Fontosabb, hogy mindkét név az európai hagyományok fővonalaihoz képest peremen lévőnek tekinthető és idézetszerű, egy távoli kultúra, illetve egy mára kiveszett hagyomány idézete. A kötetet átható metaforizáció e két allegóriában leli meg metafizikus kiterjedését, amiről e nyelvi mozgás minden ellenállás ellenére sem tud leválni. De meg is fordíthatjuk állításunkat: úgy látszik, a metaforizációnak való ellenállás is allegóriákból él.

A SÁRGACÁSÁSZÁR az egyetemes figyelem közvetítőjeként tűnik elénk. Olyan személyként, aki nem a dolgok keletkezését segítő erőket juttatja érvényre, hanem a nemtudás terében a dolgok és mozgások érzékelésének lényegét, a rájuk irányuló tiszta szemléletet engedi megnyilvánulni:

Vajon képes volna-e megérteni egyetlen virágot,
kérdezte magától, egyet az itt virító tízezerszer
tízezer közül. Vagy csak egyet a falakat befutó
borostyán sok-sok levele közül. Vajon meg tudná-e
érteni az emberek mesterségét, ezt a sok értelmetlen
tevékenységet. Az ökörhajcsárét, például, vagy a víz-
hordóét, az aranyművesét, az örömlányokét. És mind
a többi. Figyelte a mesteremberek kezét, valamennyi
egy-egy műremek. Pedig öreg, aszott kezek ezek,
a betegségek nyomaival tele, himlők, sebhelyek,
a fagyoskodás télen. Hervadó titkukat feloldja
majd a föld, a vizek, az ujjpercek elperegnek,
fehér csontjaikat néha kiveti még a föld. Milyen
pompázatos is ez a virág, gondolta a SÁRGA-
CÁSÁSZÁR. Igen, ha értene a csontfaragáshoz.

Habár a SÁRGACÁSÁSZÁR figurája a kínai kultúrára, a taoizmus bölcsességi hagyományára utal, kétséges, mennyiben van hozzá tényleges köze. Olvasóként valószínűleg akkor járunk el helyesen, ha nem a kínai kulturális háttér jobb vagy rosszabb megértésének teljesítményeit igyekszünk rávetíteni a figurára, hanem ha a kötetben

próbáljuk megérteni a SÁRGACSÁSZÁR szerepét, és azt, amennyiben lehet, a pontosabb megértés érdekében kapcsolatba hozzuk a kínai bölcséleti háttérrel. A figurához elsősorban a figyelemnek egy sajátos változata kapcsolódik. A Sárgacsászár figyelme úgy irányul a külső dolgokra, a táj elemeire és történéseire, hogy létrehozza azok belső mását a gondolati térben. A háromdimenziós külső tér kétdimenziós mása jön így létre, a rendezetlen külső világ tökéletesen rendezett belső szimulákruma. Ha így írjuk le a percepció és a műalkotás viszonyát, ez a síkfelület és az arabeszk mibenlétének másfajta megközelítését is lehetővé teszi. Miként lehetséges az észlelés tárgyát elkülöníteni, rögzíteni és stabil, végleges formában absztrahálni? A kérdés megfogalmazásából következik, hogy minden ábrázolás absztrakció. A probléma így jelenik meg a *Meg kéne halnom, azt hiszem* kezdetű versben:

Meg kéne halnom, azt hiszem, ezt álmodtam az éjjel,
mondta a Sárgacsászár. Meg kéne halnom. Hallgattam
hajnalban a madarakat, láttam az első elsárgult
levelet, ahogy lehull. A levegő tele van láthatatlan
kezekkel. Közeledik az ősz. A hegyekből a völgyekbe
ereszkednek le a vadmacskák. A szívem tele van félelemmel
a holnaptól, és az életem lassan magamra hagy engem.
Ideje volna elindulnom, ideje volna felállni ülőhelyemről,
ideje volna áthajolni a szakadék köpárkánya fölött.
Vajon mi lehet a mélyben? mi lehet, ami magához
ránt? Karok lehetnek azok vagy a mennyből aláfüggő
láthatatlan körelek? A vihar a faliszőnyegen, azokkal
a görbe vonalakkal, a kiugró sziklák, a meredek hegyi utak,
ahol a bivalyt alig tudja visszatartani a földműves.
Vajon ő kapaszkodik a bivaly ázott fekete testébe
vagy az állat félelme hordozza magán ezt az elhomályosult,
megzavart értelmet. Az állat félelme hogy képes elviselni
az ember kétségbeesését?³⁵

A versrészlet egy falikárpiton látható kép ekfrázisát tartalmazza. Vihar tör a hegyi tájra, egy földműves a szűk ösvényen egy rémült bivalyt vezet át. A vihar ábrázolása visszatérő témája a kínai festészet azon változatának, amelyet François Jullien, a kínai festészeti hagyományok egyik legavatottabb európai ismerője, „nehéznek” nevez. Ahogy a vihar eltünteti a hegygerincet, „és az egész táj félhomályba süllyed, a formák megkülönböztethetetlené válnak, és arra hívják a kép nézőjét, hogy lépjen túl az átmeneti elkülönülésükön, és térjen vissza a dolgok megkülönböztethetetlen forrásához. Ha egy ilyen festményt mélyebbnek ítélnék meg, [...] azért van, mert a valóságot egy olyan fázisban festi meg, amelyben feltárja minden különállás

³⁵ BORBÉLY, *Ami helyet*, 30.

alapját.”³⁶ A versrészlet felidézi a festőt és az általa festett lényt, az állatot és az embert, a természetit és az emberit, a jelenlévő tájat és a hozzá képest jelen nem lévő képet. Felidézi tehát a metafizikus különállást. A viharban, az átmenet idejében elmosódnak ezek a különbségek. A jelenet, amelyet a festő ábrázol, a vihar zűrzavarából emelkedik ki, majd ugyanoda süllyed vissza. Nem törekszik arra, hogy a földművest emberi lényként, a bivalyt pedig állatként rögzítse. Nem lehet tudni, melyik hordozza a másik lelkiállapotát. Mindkettőt a van és a nincs között ábrázolja, de a van és a nincs ugyanúgy nem ellentétesek egymással, ahogyan az állati és az emberi, a természeti és az emberi sem. A van és annak tagadása többé nem állnak tragikus ellentétben: alapvetően megegyeznek és kommunikálnak egymással. A jelen lévő feloldódik a távollétben. A festő úgy ragadja meg a formákat és a dolgokat, hogy egyszerre törjenek fel és halványuljanak el.”³⁷ A közöttiség, a különbözőségek megőrzése és eltörlése, a vonal- és folyamatszerűség, a térbelinek a síkba való áthelyeződése, a tragikus felszámolódása: ez nem csupán az arabeszk teljesítménye, hanem e költészet szempontjából a vágyott és elérhetetlen idill, árkadikus ősalapot, amire bizonyos értelemben a halál áll a legközelebb, bár éppen a halál tragikumának a felszámolását jelenti.

A REBBELÉBEN a SÁRGACSÁSZÁRHOZ hasonlóan kívül áll a nyelvi mozgásokon, átmeneteken. Allegóriája ugyancsak a nyelv önreflexiójához tartozik, a kérdésességet és a kérdést avatja a dolgok nyelvi korrelátumává. E két alakban, akik semmiféle kísérletet nem tesznek arra, hogy felülkerekedjenek a világ megtapasztalásának alapvető kérdésjellegén, e költészet önnön eszményéhez jut el. A REBBELÉBEN ehhez a tapasztalathoz általában véve a judaizmus, közelebbről a haszidizmus hagyományán keresztül nyújt hozzáférést. A rabbinak mint közösségi vezetőnek nem feltétlenül van meghatározó szerepe a judaizmus hagyományaiban. Legendákkal övezett bölcs vezetővé az askenázi kulturális térben a haszidizmus avatja. Borbély Szilárd életművében a haszid hagyomány utalásrendszere később fontos szerephez jut. Amint azonban Száz Pál megjegyzi, az *Ami helyet* verseiben a haszidizmus nem képvisel „referenciaként adott hagyományt, így aztán nem is beszélhetünk haszid reminiscenciákról, még akkor sem, ha a név jiddis megszólítást takar (Rebbe leben = kedves rabbi), vagy a szombat misztikáját asszociálja”.³⁸ Nem vitatva Száz Pál megállapítását hozzá kell ehhez tennem, hogy a szombat allegóriája a Rebbelében alakját és általában véve a judaizmus hagyományával összefüggésbe hozható motívumokat szorosan összekapcsolja a nyelv problémájával. A szombat a nyelv elérhető materialitása és a mindenkor jövőbe helyezett, önmagát ebben az elérhetetlen jövőben betöltő jelentés közötti különbséget és távolságot is jelöli. Ezzel kapcsolatban érdemes egészében idéznem A gondolat körül gyűlnek össze kezdetű verset:

³⁶ François JULLIEN, *The Great Image Has No Form. On the Nonobject through Painting*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, 2. DOI: 10.7208/chicago/9780226415291.001.0001

³⁷ Uo., 3.

³⁸ Száz Pál, *A tizedik kapu. A haszidizmus hatása a magyar irodalomra*, Kalligram, Budapest, 2022, 247.

A gondolat körül gyűlnek össze,
mindig egy gondolat körül. Az estre
várnak, az első csillag fényére. Várják
a gyertyafényt, a beszélgetést
a szombat királynőjéről. A SZÍVKIRÁLYNŐRŐL,
aki nem a betűkben, a szó házában lakik.
Csak ilyen bizonytalanul lehet elmondani,
hogyan összegyűlnek a születés helyén,
mint egy asztal körül, helyet foglalnak.
Mindenki vendég, méregetik egymást,
a ház szavaival beszélgetnek. Majd ha
elmesélik ezt a találkozást, mindenki
másképp emlékszik a helyre, ahol
ült. Idővel a megszólalás rendje is
bizonytalan lesz. Az is, amiről folyt a szó
az asztal körül. Hogy hirtelen reggel lett,
és nem fáradt el a szívük. De most se jött.³⁹

A szombati várakozás misztikája által övezett gondolat, ami körül a szombatra várakozók összegyűlnek, nem azonos a nyelv materialításával, a betűkkel és a szavak házával, sőt, úgy tűnik, a betűk elsősorban éppen a különbséget, a távolságot és a távolságot kitöltő várakozást materializálják. A „szó háza” vagy a „ház szavai” kétségtelenül héber szó szerkezetekre utal (bét ha d’var, dvarim ha bét), de a bennük foglalt nyelvszemléleti irányultság közvetlenül nem feleltethető meg az alapvető zsidó hagyományoknak. A szó, a betűk meghatározott rendje a különféle zsidó hagyományokban nem távoli jelölője az isteni jelenlétnek és Isten személyének, hanem azonos vele. A Név (Shém) Isten egyik neve. A legmesszebb kétségtelenül a kabbalisztika ment ebben az azonosításban, amely a betűk numerikus értékét (gematria) is bevonta az értelmezésbe, szorosan véve kódoknak tekintve őket.⁴⁰ A vers lehetséges értelmezési körét aligha érdemes bármilyen, a hagyományban fellelhető misztikára vagy a filozófiára egyszerűsíteni, visszavezetni. A gondolati rokonság irányai Derrida nyelvelméletében fedezhetők fel, de nem hinném, hogy a versek érthetőségét érdemes volna függővé tennünk a disszemináció vagy más derridai elméletek ismeretéről. Inkább párhuzamként, valódi rokonságként érdemes felidézni azt, amit a *Grammatológia* az írásról mint kezdetről mond. Derrida függetlenítette az írást a technikai jelölés fogalmától, és így, csakis így jelenthette ki, hogy „nincs nyelvi jel az írás előtt”.⁴¹ Fontos kiegészítése ennek a gondolatnak, hogy az írás mint nyom az

³⁹ BORBÉLY, *Ami helyet*, 8.

⁴⁰ A zsidó, a keresztény és az iszlám hagyományok szintetizálására törekvő Abraham Abulafia, 13. századi kasztíliai zsidó misztikus ezzel kapcsolatban így fogalmazott: „A betűk minősége egy név fele volt, és a betűk minősége egy név másik fele volt, és bennük volt a sorrend, amely legyőzte a Sátánt.” Abraham ABULAFIA, *Sefer Ha-Ot The Book of the Sign*, Providence University, 2006, 44.

⁴¹ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2021, 23.

eredet, a természetes jelenlét eltűnése.⁴² Azért emelem ki a derridai írásfogalomban feltűnő eltűnés eseményét, mert ez az, ami hozzásegíthet annak megértéséhez, hogy a szombat várakozása, amiről az idézett versben olvasunk, és az eljövétel elmaradása nem csupán azt tudatosítja, hogy Borbély Szilárd költészete igen korán összekapcsolja a szombat teológiáját a messiásvárás állapotával. A ház szavai nem azért felejtődnek el a születés helyén, mert valamilyen méreg (vö. „méregetik egymást”) felejtést idéz elő, és nem azért nem jön el a szombat, mert valamilyen zavar támadt az időben, hanem mert a szó és a szombat is képtelen nem önnön feltűnésében tűnni fel. Itt azonban egészében idéznünk kell a derridai gondolatot: „Megnevezni, olyan neveket adni, melyeket alkalmilag tilos lesz kimondani, nos ez a nyelv eredendő erőszaka, amely abból áll, hogy egy különbségbe írja – hogy osztályozza és felfüggeszse – az abszolút megszólítást. Az egyedinek a rendszeren belüli elgondolása és rendszerbe írása az ő-írás gesztusa: ő-erőszak, a »saját«, az abszolút közelség, az önmagának-való-jelenlét elvesztése, vagyis elvesztése mindannak, amire soha nem került sor: egy olyan önmagának-való-jelenlét, amely soha nem lehetett adott, hanem csak megálmodott és már mindig megkettőzött, elismételt, valami, ami képtelen másként, mint önnön eltűnésében tűnni fel. Ebből az ő-erőszakból kiindulva, amelyet egy második, javító szándékú, védelmező, a »morált« megalapozó, az írás rejtegetésére felszólító, a mondva-csinált tulajdonnév – amely már megosztotta a tulajdonképpent – eltörlésére és elhomályosítására buzdító erőszak tilt, és egyúttal jóváhagy, esetlegesen és empirikus lehetőség gyanánt egy harmadik erőszak fellépése vagy elmaradása válik lehetővé. Mégpedig abban, amit általában rossznak, háborúnak, indiszkréciónak, erőszaknak nevezünk.”⁴³

Azért idéztem ezt a részt, mert világossá teszi, hogy amit Derrida írásnak nevez, egy megelőző erőszakot kénytelen jóváhagyni. Borbély Szilárd költészetét kezdetől áthatja a lét egészére irányuló pesszimizmus, az erőszaknak való teljes kiszolgáltatottság tudata. Az erőszak elsődleges forrása pedig nála is a nyelv (ő soha nem az írásról, hanem a nyelvről és a beszédről beszél). A nyelv nála sem emberi képződmény, a megnevezés az ahumán erőszak folytonos betörését jelenti az ember belső és külső világába. A teljességet, a jelenlétet, a természetet kisajátító metafizikai előítélet dekonstruktív megfordításával Derrida megmutatja, hogy a lényeket lélegezni és élni a hiány, a töredékesség, a végesség, a leválás segíti. „Elfogadva Adorno kihívását – írja Agata Bielik-Robson nagyszerű könyvében, amely Derrida gondolkodásának marrano kapcsolódásait kutatja –, Derrida olyan új metafizikát keres, amely nem »puszta gúny a soá áldozataival és kínjaik végtelenségével szemben«, és Hans Jonast követve a tzimtzum⁴⁴ modelljét választja, amely egyedül illik »az Auschwitz

⁴² Uo., 74.

⁴³ Uo., 132–133.

⁴⁴ Luria kabbalájának kulcsfogalma. Isten teremtés általi visszahúzódása. A teremtés aktusában Isten visszahúzódtott a maga istenségéből, hogy ebben az ürességben, távolságban és várakozásban valami más is létezni tudjon, mint ő. Tehát a teremtés önkéntes belegyezés Isten részéről abba, hogy ne ő legyen a minden a mindenben.

utáni Istenhez». Derrida erősen félreérti Heidegger Seinlassenről szóló gondolatát, szándékosan »marranizálja«, így fejleszti tovább. Ugyanis csak akkor válhat igazán hatékony a Seinlassen heideggeri gondolata, ha egy másik modellbe – a létezők szétszóródásának, szétterjedésének és egyetemes diaszpórájának modelljébe – helyeződik át.⁴⁵ Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az idézett vers zárlatában nem veszteség és nem vereség, hogy a vendégek nem emlékeznek, ki hol ült az asztal mellett, elfelejtik, miről beszélgettek, és hogy nem érkezett meg a szombat királynője. Vereség és veszteség az lett volna, ha elfárad a szívük, ha nem képesek kitartani a várakozásban. Mindez így részesedés a végesség ajándékából és a létezni hagyás (Seinlassen) szabadságából, ugyanakkor kiszolgáltatottság is.

A kiszolgáltatottság forrása a nyelv. A nyelv és az angyal figurája Borbély Szilárd kötetében bonyolult metaforikus viszonyba kerül. Három jellemző definitív kijelentést idézek a kötetből: „A nyelv halott angyal.”; „A halott angyal a visszatérés.”; „Az angyal a nyelv követe, / egy szó, amit maga előtt görget, / egy névtelen nyelv”. Korántsem biztos, hogy a halott angyal allegóriájának talánya feloldható. Az angyal képze, többek közt éppen a Pilinszkynél tapasztalt üressége miatt, az európai kultúra egyik nagy banalitása, amely könnyen válhat giccsé, festett porcelánfigurává. A banalitás Borbély Szilárd költészetétől is karnyújtásnyi távolságra van. Nála azonban az angyal jelölője bizonyosan rendelkezik sajátos jelentéstöbblettel, és ez éppen a nyelvi vonatkozás, valamint a halál betörése által jön létre.

A nyelv halott angyal. Olyan, mint az angyal.
Olyan lenne, mint egy hasonlat, amely halott.
[...]

Az elporladt angyal a múltból, melyet
a paradicsom kíméletlen szele hajt keresztül
a képzeleten. A jövőből visszaérkező angyal,
aki majd a test halálán keresztül beszél.
Nem a lélek, hanem az, aki a beszéd felé halad,
amíg az angyal szívébe jut. A hasonlata lesz
a beszéd, miközben háta az angyal hátához ér.⁴⁶

Borbély Szilárd angyala egyszerre érkezik az Édenkert múltjából és a halál jövőjéből. Mint ilyen, egyszerre élő és halott. Az angyal továbbá hasonlata a nyelvnek, vagy azonos vele, a beszéd viszont az angyal hasonlata. Az angyal és a nyelv itt létrejövő viszonya diszkurzívan aligha tárható fel. Az angyal a múlt és a jelen, a test és a lélek, a különbség és az azonosság, a jelenlét és a visszatérés, egyszóval a metafizika alapvető rendszerének összezavarodása, eltűnése és szétszóródása, megőrzött nyoma

⁴⁵ Agata BIELIK-ROBSON, *Derrida's Marrano Passover. Exile, Survival, Betrayal and the Metaphysics of Non-Identity*, Bloomsbury Academic, New York, 2023, 145. DOI: 10.5040/9781501392641

⁴⁶ BORBÉLY, *Ami helyet*, 8.

egyszerre. Az értelem visszahúzódásának allegóriája, és persze a váraozás. Az arabeszkben, a síkfelületet kitöltő írásban, ebben az önmagát folytonosan ismétlő és önmagába visszakapcsolódó mintázatban eltűnik az önmagát kijelentő név. Eltűnése, elhalasztódása azonban bevezeti az értelemre való váraozás idejét. Itt érdemes lehet újra felidézni az Alhambra falán olvasható versrészletet: „Szemléld szépségemet, és át fog járni a megértés.” A megértésnek ez a fogalma nem az intellektualitás útját vetíti a befogadó elé, hanem a meditatív elmélyedését, a néma váraozását az írás előtti értelem visszatérésére, a kép és az írás egységében.

B I B L I O G R Á F I A

- Abraham ABULAFIA, *Sefer Ha-Ot The Book of the Sign*, Providence University, 2006.
- ANTAL Éva, *Irónia és arabeszk. Schlegel, Diderot és Sterne: a káosz műértői/a káosz mű-értői*, Nagyerdei Almanach 2016/2., 1–14.
- Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*, szerk. Ernst J. GRUBE et al., Thames and Hudson, Dallas, 1978.
- Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- Walter BENJAMIN, *Traumkitsch*, Neue Rundschau 2012/4.
- Agata BIELIK-ROBSON, *Derrida's Marrano Passover. Exile, Survival, Betrayal and the Metaphysics of Non-Identity*, Bloomsbury Academic, New York, 2023. DOI: 10.5040/9781501392641
- BORBÉLY Szilárd, *Ami helyet, Jelenkor*, Pécs, 1999.
- BORBÉLY Szilárd, *Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012.
- Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2021.
- EISEMANN György, *Angyalok a Pilinszky-lírában*, Pannonhalmi Szemle 1995/4., 102–107.
- Hans Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, IX., J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993.
- Hugo HUPPERT, „Spirituell”. *Ein Gespräch mit Paul Celan = Paul Celan*, szerk. W. HAMACHER – W. MENNINGHAUS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 319–324.
- Ben HUTCHINSON, *Rilke's Poetics of Becoming*, Legenda, New York, 2006.
- François JULLIEN, *The Great Image Has No Form. On the Nonobject through Painting*, University of Chicago Press, Chicago, 2009. DOI: 10.7208/chicago/9780226415291.001.0001
- Theodor LIPPS, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leopold Voss, Leipzig, 1920.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007.
- SCHEIN Gábor, *A halott angyal*, Jelenkor 1999/11., 1180–1185.
- Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDI Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980.
- Kirsten SEALE, *Eye-swiping London. Iain Sinclair, Photography and the Flâneur*, Literary Interdisciplinary Studies in the Representation of London 2005/2. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html>
- Maera Y. SHREIBER, *Kaddish. Jewish American Elegy Post-1945 = The Oxford Handbook of the Elegy*, szerk. Karen WEISMAN, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- SIPOS Balázs, *A performatív archívum*, Alföld 2018/11., 54–64.
- SZÁZ Pál, *A tizedik kapu. A haszidizmus hatása a magyar irodalomra*, Kalligram, Budapest, 2022.
- The Arts of Intimacy. Christians, Jews, Muslims in the Making of Castilian Culture*, szerk. Jerrylin D. DODDS et al., Yale University Press, New Haven – London 2008.