

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Kafka fia

Borbély Szilárd a világirodalomban

„Az irodalom tudata nem azonosítható a nemzet tudatával”, jelenti ki Borbély Szilárd a magyar költészetéről írott „elfogult fejezeteinek” bevezetőjében, arra a „megdöbbenésre, zavartságra, értetlenségre” is utalva, amely szerinte Kertész Imre Nobel-díjjal való kitüntetését, vagyis a magyar irodalom első Nobel-díját követően volt megfigyelhető a magyar irodalmi nyilvánosságban.¹ Az esszé (el kell ismerni: nem teljesen koherens)² okfejtése szerint a modern magyar irodalom „intézményesülése”, amelyet inkább a (nemzeti) „sors” és kevésbé „metafizika” szempontjai határoztak meg, Kertész elismerése révén saját határaiba, fennhatóságának korlátaiba ütközött: az „intézményen” kívül elhelyezkedő alkotók (ilyen volna Kertész) bizonyos értelemben kétségbe vonják a magyar irodalom önszemléletét (ez időnként abban a vádban nyilvánul meg, hogy „ők nem a magyar irodalom részei”), amely – így Borbély – sokáig a lírában vélte azonosíthatónak azt, ami specifikusan *magyarrá* teszi. A (magyar) líra „hungarikum” (s mint ilyen, „védelmet igényel Európában”), „világirodalmi” vonatkozásban viszont a jelenkori próza az, ami a magyar irodalmat reprezentálja. A „líra nemzeti méretű bukása”³ arra világít rá, hogy a magyar irodalom „intézményének” önleírása nem alapulhat azon a nyelven, amely ezt az önleírást a nemzet (és a nemzetpolitikák) fogalmi keretei közé tereli. „A magyar líra – fűzi ehhez hozzá Borbély, majdnem tíz évvel később újraolvasva saját esszéjét – ebben az összefüggésben az 1820-as években körvonalazódó, majd modern nemzetállamként újjászülető, de egészen 1919-ig az osztrák birodalomban alávettként létező, a függetlenséget csak vágyként ismerő ország sajátos beszédmódját jelentette.”⁴ Ennek azonban vége van, a líra nem nemzeti beszédmód, következésképpen nem is „hungarikum” többé. Ez volna a diagnózis annak a lírikusnak, akinek számára a hazai hírnevet egy olyan költeménye hozta el, amelyet a magyar irodalmat nemzetközi szinten reprezentáló prózaírók, Nádas Péter és Esterházy vettek védelmükbe a kiadói elutasítással szemben és deklaráltak „korszakos költeménynek” (és amely a lírikus szemével nézve jócskán összezavarta a líra nemzeti és műfaji határvonalait: „Juhász Ferenc tempója beoltva Esterházy Függőjével és a Kaddissal, míg meg nem születik belőlük Bach *Máté passiója* affektált,

parnasszista jambusokban” – idézi Nádas Orbán Ottó benyomásait),⁵ a (posztumusz) nemzetközit pedig az első regénye, a *Nincstelének* fordításainak európai sikere, és akinek ez idő szerint utolsó műve, a befejezetlen *Kafka fia* című – időnként regényként is emlegetett – prózakötet⁶ szerzői jogi okok miatt – ez innen nézve majdhogynem szimbolikus – magyar eredetiben eddig nem jelent meg, német fordításban azonban szintén jelentős kritikai elismerésben részesült. A címben jelzett genealógia természetesen beszédes, mint az még szóba kerül majd.

A kezdésként idézett esszében Borbély kitér az intertextuális írásmód divatjára az 1980-as évek „prózaforulatában” („egy dolog azonban nagyon hamar világossá vált: idézni leginkább értelem-egészeket, vagyis teljes mondatokat kell”), ami aztán egy különös műfaji elhatárolásba fut ki, a líra és a próza intertextuális praxisának szembeállításába, amely megvilágíthatja „a líra új korszakának” egynémely jellemzőjét is: „A lírával ellentétben a próza a mondat-szintű idézést alkalmazza. A próza az idézet helyét felismerhetővé teszi, szemben a lírával, amely – bizonyos értelmezők szerint – mindig már eleve idézetként olvasható. Az idézés sokszor rejtett, nem személyhez, hanem személytelen rendszerekhez köthető volta az individuális vagy kollektív sors tanúsítása felől a nyelv esetleges, ám rendszerbe tagozódó volta felé vezet. Meglehet, a líra új korszaka felé is.”⁷

A líra (így értett) új korszakát többek között Borbély intertextuális poétikája reprezentálhatja, például a *Berlin & Hamlet* című (amerikai fordításban is jelentős sikert aratott,⁸ német fordításban pedig a Suhrkamp kiadónál 2019 őszére bejelentett) gyűjtemény sajátos kompozíciója. Ez a 2003-as kötet a szerző berlini tartózkodásainak állít emléket. A kötet négy jól elkülöníthető szövegcsoporthoz áll össze: berlini városrészeknek vagy helyszíneknek szentelt leíró költeményekből, amelyek gyakran Walter Benjamin-prózaszövegekből építkeznek (az *Egyirányú utca*, illetve a *Berlini gyerekkor* egynémely darabjából), a *Levél*-sorozatból (ezek töredékes átvételek Kafka Felice Bauerhez írott leveleiből), a *Töredék* címet viselő szériából, valamint *Allegóriákból*, ez utóbbi két csoport, különböző módokon, időről-időre Shakespeare híres hősét (a világirodalom egyik legismertebb figuráját) idézik fel. Borbély, aki – mint itt is – előszeretettel alkalmaz premodern (vagyis nemzeti irodalmi keretek között csak bajosan elhelyezhető) lírai műfaji konvenciókat, tulajdonképpen egy világirodalmi szöveg-hálózatban orientálja saját Berlin-tapasztalatát, méghozzá (amire, ha más nem is, Hamlet kitüntetett szerepe utalhat) nem kizárólag német perspektívával szembeítve az utazóét. Bár kézenfekvő volna arra hivatkozni, hogy a kötet voltaképpen nem tesz mást, mint hogy Berlin irodalmi topográfiján keresztül önti formába a német főváros, a „Városisten” (*Invaliden Strasse*) – ily módon mindig egyben szöveges – tapasztalatát,

¹ BORBÉLY Szilárd, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* = *Uő., Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012, 5.

² Vö. PATAKI Viktor, *Egy paradoxon ígérete. A lírafogalom változása Borbély Szilárd kritikai munkáiban*, *Studia Litteraria* 2016/1–2., 73–75.

³ „Illyés temetésén elhangzott patetikus beszédek a magyar költészet nagy korszakát is elbúcsúztatták egyben.” BORBÉLY, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról*, 12.

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Hét elfogult kommentár a magyar lírához* = *Uő., Hungarikum-e a líra?*, 216–217.

⁵ NÁDAS Péter, *Olvasói vélemények*, *Alföld* 1993/5., 26–27.

⁶ BORBÉLY, Szilárd, *Kafkas Sohn*, ford. utószó Heike FLEMMING – Laszlo KORNITZERFORD, Suhrkamp, Berlin, 2017.

⁷ BORBÉLY, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról*, 14–15.

⁸ Uő., *Berlin & Hamlet*, ford. Ottilie MULZET, NYRB Poets, New York 2016. A kötet 2017-ben szerepelt a National Translation Award in Poetry és a Best Translated Book Award in Poetry shortlistjein. Az amerikai fogadtatásról lásd „Szomorú, őszinte és látnoki olvasmány”, vál., ford. PUSZTA Dóra, *Élet és Irodalom* 2017. július 28., 16.

a helyzetet némiképp bonyolítja, hogy a versek szövedékében a modern magyar költészet nyelve és több klasszikusa is megjelenik – feldarabolva, olykor montázszerűen, nem mondatszintű idézetek formájában, vagyis nem organikusan beillesztve az említett intertextuális hálózatba. Ellentétben a (persze magyar fordításban felhasznált) Benjamin- és Kafka-idézetekkel, amelyekről a kötet függeléke (ha nem is teljesen akkurátusan, de) tájékoztat, a magyar irodalmi idézetek jelöletlenek maradnak ugyan, de ez a jelöletlenség mégsem jelent harmonikus betagolódást Borbély líranyelvébe, hiszen adott esetben – mint az egy példa erejéig látható lesz majd – annak a topográfának a leírásához járulnak hozzá, amelyet nem magyar (és nem lírai!) szövegeken keresztül dolgoz ki a kötet: voltaképpen annak az allegorikus ábrázolásmódnak a szolgálatába lépnek (például képaláírások, idézettöredékek státuszában), amelyet Borbély itt leginkább talán Benjamin nyomán (például a *Berlini gyermekkor* általa is idézett első darabjában, a *Tiergartenben* bemutatott, utcatáblákból, nyomokból, rajzolatokból és épületdíszekből felépülő városi jellabirintus ihletésére) alkalmaz és amelynek meghatározó jelenlétére a kötet értelmezői rendre fel is hívták a figyelmet.⁹

Az intertextuális utalásoknak az említett kötetkompozíció révén kiemelt csomópontjai sajátos összefüggésekbe rendeződnek, amelyeket Borbély nem tesz különnyílttá. Benjamin nem csupán berlini flâneurként meghatározó a kötetkompozíció számára, sőt nem is csupán mint Kafka egyik jelentős olvasója,¹⁰ hanem – mint arról éppen az allegóriátánát kifejtő értekezésének egy pontja tanúskodik – a német kultúra vagy a németiség *Hamlet* felőli értelmezését kibontakoztató gazdag hagyomány egyik alakítójaként is, aki – ellentétben Ferdinand Freiligrath híres költeményének szlogenjével (*Deutschland ist Hamlet*) – a dán királyfit nem a német döntésképtelenség vagy tehetetlenség megjelenítésére használja,¹¹ hanem sokkal inkább a német irodalom egy üres, betöltetlen helyét jelöli ki általa ott, ahol a szomorújátékok barokk melankóliája és a kereszténység között hiányzó kapcsolatot, a melankólia megváltását egyedül Shakespeare drámájában véli felismerni: „Legalább egyszer sikerült a kornak, hogy megidézze azt az emberi alakot, mely megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amilyenek a barokk látta a melankolikus embert. Ez azonban nem Németország műve volt. Hamletről van szó.”¹² Hamlet az tehát (és itt most csak ez az alakzat a fontos, nem az, hogy mennyire helytálló Benjamin szembeállítás), aki a szomorújáték német irodalmából hiányzik, az a hiány, amely felől ugyanakkor ez utóbbi valódi törekvései felismerhetők. Németország Hamlet, de csak annyiban, amennyiben Hamlet Németországból hiányzik. Hamlet persze Kafkával is rokon Borbély perspektívájából nézve: mint az leginkább a *Kafka fiából* derül ki, Borbély Kafka-képének centrumában az apatrauma áll, amely nem hiányzik természetesen a *Berlin & Hamlet* Shakespeare-utalásaiból sem, pl.: „[...]

⁹ Pl. VALASTYÁN Tamás, E – O – A – E, *Disputa* 2003/1., 63.; BAZSÁNYI Sándor, *Az emlékezet bábja*, *Alföld* 2004/4., 100.; PAPP Máté, „És amikor eljön az est...”, *Studia Litteraria* 2016/1–2., 112.

¹⁰ Lásd mindenképp Walter BENJAMIN, *Franz Kafka* = ÜÖ., *Angelus novus*, ford. TANDORI Dezső és mások, Magyar Helikon, Budapest, 1980.

¹¹ Hans Jürg LÜTHI, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Paul Haupt, Bern, 1952, 117–133.

¹² Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, = ÜÖ., *Angelus novus*, 356.

Apám szelleme kegyetlenségre / tanított. [...]” (*Allegória I.*); „Apjának, aki Wittenbergába küldte, / levelekben kellett beszámolnia tapasztalatairól” (*Töredék VII.*); „Nincs arc, amelyet láthatnál ebben / a pillanatban. Vak vagy, szemed / mégis egy rémült arc után kutat. / Azét, aki nemzett: a szellemét” (*Töredék X.*). Az elsőként idézett verset Borbély fiktív jegyzete szintén a német Hamlet-kép történeti vonatkozásrendszerében helyezi el, hiszen a jegyzet arról tájékoztat, hogy „1936-ban Berlinben előadták a Hamletet Hans Höfgen főszereplésével”, vagyis egyszerre céloz Gustav Gründgens alakítására és Klaus Mann *Mephisto* című regényének előbbiről mintázott figurájára. Ez a vers a *Berlin & Hamlet* nyitánya, az első *Allegória*, mely egy közismert embléma kettős megfejtését nyújtja („Az átszúrt szív, amiben a szerelmesek / hisznek, engem feladatomban / emlékeztet. Vezérre vágytam / mindig. [...]”), tulajdonképpen egy különös, allegorikus történelmi színjátékként pozicionálja Borbély kötetének szövegterét, amely valóban gyakran – és messze nem csupán a *Hamlet*-utalásokban – él egyfajta baljós vagy egyenesen halálos teatralitás eszközrendszerével, ami éppúgy kiterjed a lírai én önreflexív megjelenítésére (például: „Mintha egy színész játszana helyettem, / úgy forgatom a szavakat magamban, akár a tört szeretném” – *Töredék III.*), mint a Természettudományos Múzeum diorámáiról meditáló költeményre (*Naturhistorisches Museum*). A szemek itt, akárcsak a fentebb idézet részletben és a kötet számtalan más helyén, de akár a *Kafka fiában* is (például 58., 93.), nem látó szemekként válnak láthatóvá.¹³

Kafkát, aki 1910-ben, egy berlini *Hamlet*-előadás hatására úgy érezte, hogy egy másik ember arcát viselte,¹⁴ a Borbély verseskötetbe beillesztett levelek mindenekelőtt hamleti tépelődőként reprezentálják, akinek ismételten nehezére esik rászánia magát arra, hogy Berlinbe utazzon (*Levél I., V., VII. VIII. XII., XIII.*). Itt is egy hiány tárulkozik fel a Berlin körül felépülő diskurzusban, olyasvalaki beszél Berlinről, aki nincs ott, illetve aki ismételten vonakodik annak az utazásnak a megvalósításától, amelyet a kötet a maga (ennyiben ambivalens) eszközeivel dokumentál.¹⁵ Hamlet, akit a kötet egyik kritikusa egyenesen a lírai én alakmásként azonosított,¹⁶ végül hiányként van jelen a *Töredékek* sorozatában, pontosabban a sorozat címében is, hiszen – még ha vitatható is, hogy a nevezett mű mennyiben gyakorolt hatást a *Berlin & Hamlet* nyelvére¹⁷ – aligha ismerhető félre a Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című verseskötetvének címe által képzett hipogramma Borbély kompozíciója mögött. Egy szeretlen struktúrájú és középpont nélküli, illetve egy hiányzó középpont köré rendeződő irodalmi hálózat rajzolódik ki tehát, melynek struktúrája leginkább Harold Bloom „nyugati kánonról” alkotott különös víziójával szembeállítva tehető markánsná, amely a világirodalom legmeghatározóbb alkotásait – kis túlzással fogalmazva – *Hamlet*-

¹³ Vö. ehhez KRUPP József, „Kitörölt értelem”, *Vigilia* 2006/2., 122–123.

¹⁴ Franz KAFKA, *Briefe 1902–1924*, szerk. Max BROD, Fischer, Frankfurt am Main, 1958, 84.

¹⁵ „A levél célja nem az lesz, hogy a megnyilatkozás alanya bejelentse saját érkezését, inkább a kijelentés alanya kezd fiktív vagy látszólagos mozgásba. [...] Felicével folytatott levelezése az érkezés lehetetlenségével van teleírva, levelek özöne helyettesíti a találkozást, az érkezést.” Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka*, ford. KARÁCSONYI Judit, Quadmon, Budapest, 2009, 62–63.

¹⁶ BAZSÁNYI, *I. m.*, 101.

¹⁷ Vö. RÁCS PÉTER, *Egy otthon itt, egy itthon ott*, *Jelenkor* 2004/3., 327.

parafrázisok idő- és térbeli hálózataként állítja rendszerbe, többek közt Kafkát is a német *Hamlet*-obszesszió hagyományvonalába állítva.¹⁸ „Shakespeare legalábbis részint azért áll a Kánon középpontjában – jelenti ki Bloom – , mert a Hamlet ott van.”¹⁹ Borbély Berlinjének középpontjában Hamlet bizonyos értelemben a hiányában van ott.

A *Berlin & Hamlet* városleírásait mindenesetre leginkább Benjamin labirintusszerű topográfiai „orientálják”, amelyek íráspraxisa szintén középpont nélküli struktúrát állít elő.²⁰ A *Tiergarten I.* című költemény tulajdonképpen nem tesz mást, mint szét-darabolja, majd összeilleszti, sajátos kivonatot előállítva a *Berlini gyermekkor* azonos című nyitászövegéből, olyasfajta hipertextust létrehozva, amely Gérard Genette terminológiájában a „kvantitatív transzformáció” valamely eseteként volna talán jellemezhető.²¹ Benjamin szövege a berlini városrészt, melynek egyébként fontos helyszín jut Kafka és Felice történetében is,²² olyan útvesztőként, az emlékezet tévelygése által kirajzolt térként ábrázolja, amely alapvetően textuális természetű, ezt emeli ki a szöveg utcanevekre hivatkozó, Borbélynál kondenzált formában átvett nyitánya: „Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy tévelyegjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanevék úgy szólnak a bolyongóhoz, mint száraz gallyak pattogása, és a város belsejének kis utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, akár egy völgyteknő. Ezt a művészetet én csak későn tanultam ki; azt az álmomat teljesített be, amelynek első nyomairól füzeteim itatópapírjainak labirintusai árulkodtak (*von dem die ersten Spuren Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Hefte waren*). Igaz, nem is ezek az első nyomok, mert előttük volt már egy labirintusom, amelyik túlélte őket.”²³ (Borbélynál ebből ennyi marad: „Az utcanevék, mint a száraz ágak / a parkban, amely ma a labirintus.”) A város írásjelek labirintusa tehát (ez a motívum egyébként szerephez jut majd a *Kafka fiában* is, vö. például 37.), méghozzá egy összeomló jelrendszeré (hiszen nemcsak az utcanevék, hanem maguk az utcák is jelek: óraként mutatják a napszakot), amely – innen nézve következetesen – eltörölt emlékezetnyomok útvesztőjét rajzolja fel. Borbély verse – amely a kötet kontextusában, ha talán csak távoli utalásként is, valóban felidézheti Hamlet emlékezetének írotábláját („table of my memory”, majd „book and volume of my brain”), melyre az első felvonás ötödik jelenetében, kitörölve minden mást, a királyfi felvési halott apja parancsát²⁴ – töröl ebből

¹⁸ Harold BLOOM, *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York – San Diego – London, 1994, 461.

¹⁹ Uo., 73. Vö. még: „Shakespeare azt jelenti a világirodalom számára, amit Hamlet az irodalmi alakok képzeletbeli tartománya számára: egy mindent átható szellemet, amelyet nem lehet korlátok közé szorítani.” Uo., 52.

²⁰ Vö. ehhez Bettine MENKE, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, Fink, Weimar, 2001², 350–351.

²¹ Vö. Gérard GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, ford. Wolfram BAYER – Dieter HORNING, Suhrkamp, Frankfurt, 1993, 313–345.

²² Vö. pl. Franz KAFKA, *Levelek Felicének*, ford. GYÖRFFY Miklós – RÁCZ Péter, Palatinus, Budapest, 2009, 505–506.

²³ Walter BENJAMIN, *Tiergarten = Uő., Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. BERCZIK Árpád – SZITÁS Erzsébet – MÁRTON László, Atlantisz, Budapest, 2005, 95. (Uő., *Gesammelte Schriften*, IV/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 237. [A továbbiakban GS.]

²⁴ „Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there; / And thy commandment all alone shall

a szövegből (kihagyja többek közt a Benjaminsnál felbukkanó „cél” emlékképét: „Nem messze a híd lábától ott volt már a cél”), továbbá – a kihagyások mellett a versforma, a strófászerkezet igényeitől is vezéreltetve – szaggatott, fragmentált térképzéssel szembesíti a Benjamin-prózában színre vitt bolyongás linearitását.²⁵ A kert, amelyben az emlékezet „a hallgatás magvait”²⁶ ültette el, Benjamin leírásában – a felsorolt szobrok és homlokzati díszek (köztük, legnyilvánvalóbb előreutalásként, „atlaszok”) közvetítésén keresztül – egy antik mitológéma, Héraklész munkáinak története felől tárja fel (allegoretikus) olvashatóságát, ez az olvasat sűrűsödik össze ott, Benjamin zárlatában, ahol a tévelygés a Tiergartenben „Héraklész hídjához” („Bei der Brücke des Herakles”; a berlini Herkulesbrückéhez) vezet: „Bennük antikká nemesedett a régi Nyugat-Berlin (*Westen*), ahonnan szellő (*westlichen Winde*) kerekedik a hajósok számára, s ők a Hesperidák almáival megterhelt naszádjukat lassan hajtják felfelé a Landwehrkanalon, majd Héraklész hídjánál kikötnek. És – akárcsak gyermekkoromban – a lernai hidra és a nemeai oroszlán most is ott voltak valahol a Großer Stern körüli bozótban.”²⁷

Borbély költeményében terjedelmi értelemben is nagy szerep jut ennek a zárlatnak (a tíz versszakból az utolsó négyre terjed ki), már csak azért is, mert az átírás ezen a ponton a *Hamlet* szövegére is kiterjed:²⁸ „itt, a harminc évvel korábban ültetett / hallgatás magvai e kertben és az utak / fedte bozótban most is ott van / a lernai hidra és a nemeai oroszlán / valahol, a Grosser Stern körül, míg / az Európa múltja felől kerekedő szellő / lassan hajtja a Hesperidák almáival / megrakott hajókat fölfelé / a Landwehr-kanalon, és a hajósok / szívét eltölti a múlt szorongása, / mikor kikötnek a Héraklész-hídnál.” Feltűnő az „utak fedte bozót” megfogalmazás, ami megfordítja a megszokott és referenciálisan kézenfekvőbben adódó formulát („bozót fedte utak”), mintha tehát maguk az utak labirintusai, vagyis éppen a bejárható tér fedné el az emlékezet tárgyait (Benjaminsal ellentétben Borbély már nem láthatta a szobrokat a hídon, amelyek egyébként maguk is egy másik, régebbi berlini hídról kerültek a szóban forgóra). Benjamin az emlékezet eme törlő-elfedő teljesítményére egyfelől a Hesperidák mitikus kertjében feltárulkozó, egyszerre tér- és időbeli ambivalenciára

live / Within the book and volume of my brain, / Unmix'd with baser matter: yes, by heaven! / O most pernicious woman! / O villain, villain, smiling, damned villain! / My tables! meet it is I set it down, / That one may smile, and smile, and be a villain – / At least I'm sure it may be so in Denmark: / (*Writing*) / So, uncle, there you are. Now to my word; / It is „Adieu, adieu! remember me.” / I have sworn „it.” (99–112.) WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, szerk. Sean McEOY, Routledge, London – New York, 2006, 219–2210. Vö. MEZEI Gábor, *Írás és topográfia = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 523.

²⁵ Erről bővebben Uo., 518–521.

²⁶ BENJAMIN, *Tiergarten*, 96.

²⁷ Uo., 98. (GS IV/1., 238–239.)

²⁸ Az első felvonás második jelenetében Hamlet Herculessel állítja szembe magát, hogy jellemezze a Claudius és az apja közötti különbséget („My father's brother, [but no more like my father / Than I to Hercules] [...]”; 152–153.), a negyedikben pedig a hős első munkájára, a nemeai oroszlánnal való megküzdésre hivatkozva követi a szellemet (My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the Nemean lion's nerve.”; 83–85.). A második felvonás második jelenetében aztán Rosencrantz utal majd Hercules (és Atlasz) terhére (a földgolyóra), vagyis a tizenegyedik munkára, azaz a hesperidák almájának eltulajdonítására („Ay, that they do, my lord; Hercules and his load too.”; 360F.). Vö. SHAKESPEARE, *I. m.*, 178., 209–210., 470.

célozva reagál (a Nyugat és az este – az Esthajnalcsillag, azaz Heszperosz – lányainak, vagyis a nap elmúlásának a kertje egyfelől, ahol az örök ifjúság almái teremnek másfelől), másrészt a városrész antik mivoltának felfedezésével, ami mintha éppen a terület olvashatóságát biztosító jellabirintus teljesítménye volna.²⁹ Borbély átirata egyfelől fogalmilag kifejtettebbé teszi a megőrző, de egyben kitörő vagy a múlttá válás fenyegetését hordozó emlékezés teljesítményét, amikor a mítoszi kikötőhöz érkező hajósok szívébe „a múlt szorongását” ülteti el, másfelől történelmi jelentéssel ruhazza fel a Nyugat felől kerekedő szellő szerepét. Benjamin szövege egyetlen mondatban háromszor is utal erre az égtájra, amelyet Borbély egyszerűen „Európa múltjaként” azonosít. Európa múltja itt, Berlin (nyugati) szívében, fenyegető vonásokkal ruhazza fel a város antik topográfiáját, és ami – jelen szempontból – ennél fontosabb: Borbély egyben deterritorizálja Benjamin antik Berlin-topográfiáját.

A *Großer Stern*, Berlin úthálózatának egyik, ha nem a legfontosabb csomópontja, szintén különösen jelentős helye a város történelmi emlékezetének. Amikor Benjamin *Tiergarten*-szövege íródott, még nem itt állt az a Diadaloszlop (*Siegessäule*), amelyet a *Berlini gyermekkor* mottója megszólít – már ha itt valóban az emlékműről van szó („Ó, barnára süített Diadaloszlop, / cukorhóval, gyermekkoromból!”) –, és amelynek Benjamin a kötet egyik darabját is szentelte (*A Diadaloszlop*). Ez azt a gyermekkori észleletet idézi fel, amelynek számára az oszlop az egész világtörténelem síremlékének tűnt („Úgy tűnt, mintha a világtörténelem a franciák vereségével dicsőséges sírjába szállt volna, s fölötte ez a diadaloszlop lenne a síremlék az ide torkolló Győzelmi fasorral együtt.”)³⁰ Mivel az oszlopot az 1930-as évek végén a *Großer Stern*re telepítették át, Borbély Berlin-topográfiájában tulajdonképpen szükségszerűen hozzá kell, hogy tartozzon a *Tiergarten I.* fentebb tárgyalt jelrendszeréhez. A *Tiergarten II.* című miniciklus darabjainak a városi séta a központi motívuma, e séták egyikét „a sugaras szerkezetű parkban” éppen ez az emlékmű orientálja a „rothadó avarban”: „Egy hosszú, egyenese úton indult el a középpont, / az oszlop tetején lévő angyal felé. [...]”. Az angyal egy Viktória-alak, amelyet a *Tiergarten II.* két darabja (a iii. és az v.) igen rétegzett kulturális összefüggésbe helyez. Egyrészt a *U2 Stay* című 1993-as slágeréhez készült videoklipjére utalnak, amelyet Wim Wenders rendezett és amely idézi a rendező *Távol és mégis közel*, illetve az utóbbi előzményének tekinthető *Berlin felett az ég* című filmjeinek híres képsorait – ezen keresztül pedig az emberi alakok megjelenését az angyalfigura mellett, ami már Benjamin érdeklődését is felkeltette, akinek gyerekkori perspektívájából az emlékmű látogatói tulajdonképpen szintén kiállított figuráknak mutatkoznak („Néhanapján emberek álltak ott fenn. Úgy láttam, mintha az égbolt fekete kerettel övezné őket, akárcsak felragasztós képeim apró figuráit.”)³¹ Borbély elsősorban az angyalszobor tekintetére figyel, méghozzá a videoklip közeli felvételét felhasználva: „[...] A sok-sok szem, mint régi táblaképeken, / amely

²⁹ Benjamin a modernség korszaktudatát elemezve kitüntetett jelentőséget tulajdonított Baudelaire-nek a modern Párizson feltárulkozni vélt antikvitással kapcsolatos eszméinek, vö. Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* = Uő., *Angelus novus*, 913–917.

³⁰ Uő., *A Diadaloszlop* = Uő., *Egyirányú utca*, 101.

³¹ Uo., 103.

a kormos égből néz le rám, az esti ég füstös / aranyából, most hozzájuk beszélnek: Szép volt / a U2-klip, amikor Bono ott ül fenn, és látni lehet / a közletről debil szoborarcot [...]”. Később „egy hatalmas néger prostituálthoz” hasonlítja a szobrot, amely hasonlat – mivel a végül egyszerűen „testnek” nevezi – mintha megvonná az emberi vagy legalábbis a személy-mivolt attribútumait a nőtől: „[...] A fiúra / nyírt fej hasonlított az U2-klip angyalára. Sárgásfekete / bőre szinte világított. Megcsillant rajta a fény. Rövid / bőrdzsekit viselt, amelyből kibuggyantak a mellei. A hatalmas / combjait egyáltalán nem takarta a kicsi, rikító piros / sortnadrág. A fűzős, magas sarkú bakancson, amely / szintén fekete volt, akárcsak a bőrén, meg-megcsillant / az utcáról beszűrődő fény. Leginkább az aranyszínű / szoborra emlékeztetett ez a fekete test.” A Benjamin-féle topográfia képezte hátteret, továbbá azt is figyelembe véve, hogy a klipben a kameramozgás révén a szobor tulajdonképpen repülni kezd (sőt a dalszöveg szerint talán zuhan is: „Just the bang and the clatter / As an angel runs to ground”), akár a IX. történetfilozófiai tézis híres, egy Klee-képtől inspirált angyalát is emlékeztetbe idézheti ez a hasonlat, egy olyan angyalt, akit a szélvihar (ha nem is Nyugatról, hanem egyenesen a Paradicsomból) egy ismeretlen jövő felé sodor.³² A történelem angyala – egy bukott angyal, egy „hatalmas, megvásárolható test.”³³

A videoklip említése mindkét helyen karácsonyi angyalokra irányuló asszociációt indít be, ami részben a *Berlini gyermekkor Karácsonyi angyal* című darabjára terelheti a figyelmet, ugyanakkor – az egyik helyen jelölten, a másikon jelöletlenül – egy ennél közvetlenebb irodalmi idézet jelenlétére is: Borbély ugyanis itt egy jelentős magyar flâneurversből, (a magyar irodalmi tudatban mindenekelőtt Tandori által kanonizált) Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című költeményéből (1915)³⁴ emeli át, több részletben, az alábbi sorokat: „Angyal, te szárnyas angyal (ajkaim ezt mozogták) / Kit szobrászok meg festők annyit mesélnek nékem, / Zengő fehér angyalka, angyal, nagy szárnyú angyal. / Mit szólanék, ha mézes hárfával, rózsafényben / Kinyílna most a mennybolt, akár az Operában. / [...] / Én sírnék és nevetnék, és azt hinném, ez álom / [...] / S a tiszta semmiségnek üres álmán merengnék” (ez utóbbihoz a *Tiergarten II.* v. darabjának zárzata ezt fűzi hozzá: „[...] Vajon ez mit jelent?”). A U2-klipben megpillantott „debil” arc a Benjamin- és a Szép Ernő-citátumok, valamint a Borbélynál megjelenő karácsonyi utalások kontextusában – teatrális, giccses, operai jelenségként, vásári színjátékként, harsány maszkként lepleződik le. Csakhogy ehhez hozzá tartozik az is, hogy a karácsonyi vonatkozást nem a Szép Ernő-vers hozza magával,

³² „Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztatathatatlanul úzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.” Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról* = Uő., *Angelus novus*, 966.

³³ Az angyaloknak szükségszerűen rendelkezniük kell testtel, különben olyanok lennének, mint az Isten. És éppen ez, az, hogy van testük, teszi ki őket a bukás lehetőségének. Vö. Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung, Kleine Metaphysik der Medialität*, Shurkamp, Frankfurt am Main, 2008, 129–131.

³⁴ Vö. TÓTH Ákos, *Sugárút a végtelenbe. Szép Ernő: Magányos éjszakai csavargás*, IrtK 2012/6., 676–700.

amelyben erről szó sem esik. Szép éjszakai csavargója egy budapesti kávéházból indul útjára, „a tág Andrassy-úton”, vagyis ténylegesen elhalad egy valóságos operaház mellett és a Hősök terére jut, azaz a milleniumi emlékműhöz, középpontban egy oszlopon elhelyezett angyalszoborral. Gábrriel a sötétben ráadásul maga is szállni (lengeni) látszik: „Az ezredévi oszlop elébem állt sötétben, / A tetejében Gábor arkangyal árnya lengett.” Borbélynál tehát ez a budapesti Gábrriel montírozódik a berlini Viktóriára és a Moabitban megpillantott fekete prostituáltra. Talán azt sem lehet eldönteni, hogy Berlinben vagy Budapesten, illetve hogy voltaképpen melyik történeti idősíkban zajlik a séta, ebben az értelemben elmondható, hogy Borbély verse itt is deterritorizálja a Berlínről adott városleírást. Másfelől közelítve: beoltja a magyar költeményt egy német irodalmi környezetbe, aminek eredményeképpen olyasvalamit mutat meg ez utóbbiban, illetve – ellentétes irányból közelítve – ez a környezet olyasvalamit mutat meg Szép költeményében (a történelem győzelmi emlékművét mint síremléket a színpadias angyalábrázolásban, illetve fordítva), ami e beoltás nélkül talán nem tárulkozna fel. A szöveg ilyen formában végrehajtott „világirodalmiasítása”³⁵ ráadásul felveti az allegorikus ábrázolás egy különös esetét: miként juttathatja jelentéshez Budapest topográfiája Berlin leírását?

Hasonló kísérletre (vagyis annak a kérdésnek a körüljárására, miként működhetnek magyar irodalmi szövegek berlini városrészek leírásaként) Borbély több alkalommal is vállalkozik a kötetben. Az *Alexanderplatz* egy 1932-ben keletkezett költeményből, József Attila *Téli éjszakájából* vett (és feldarabolt) idézetek segítségével (és további József Attila-költeményekre, pl. a *Külvárosi éjre*, *A város pereménre*, az *Eszméltre* vagy a *A Dunánálra* is célozva) írja le Berlin szintén szétदारabolt, éppen átalakulás alatt álló, labirintusként megjelenített keleti központját („[...] Fölött a kivilágított város / egy új világkorszak felé tekint. [...]”; „[...] 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”). Ennek a szétदारabolt városi tájnak – amelynek a versben legfrekvenciáltabb színtereit a metrósomópont föld alatti járatai alkotják – Borbély tulajdonképpen a József Attila-költemény szavaiból felépített leírást kölcsönöz, vagyis annak lehetőségét teszteli, miként lehetséges egy leírást elszakítani a – továbbra is jelölt – tárgytól és egy másik helyszín leírásává tenni. A *Téli éjszaka* színterét persze nehezen lehetne meghatározni, pontos territorizálását lényegében megakadályozza a „csendes vidék” ember nélküliségére helyezett hangsúly, a látványelemek antropomorfizációja, ontológiai vagy kozmológiai absztrakciója vagy az „elme” és az emlékezés dimenzióiba való áthelyezése, sőt a Borbély szövegében is reflektált „vitrinbe” foglalása („Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” – „[...] A kirakatokban és a vitrinekben / lángol a székelyen. [...]). A referenciálisan valamilyest körülhatárolható tér- vagy tájképzetek tekintetében mindenesetre a *Téli éjszaka* szövegében megfigyelhető egyfajta átalakulás vagy akár térváltoztatás folyamata: a vidéki színterekre vonatkozó, az első szakaszokban meghatározó utalások – „vidék”,

³⁵ David Damrosch szerint a „világ” bevonása az irodalmi szövegben (pl. idegen irodalmi szövegek bevonása egy lokálisan körülhatárolható tér leírásába) a világirodalomba való belépés egyik lehetséges módzata, vö. David DAMROSCH, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2009, 86.

„hegyek”, „tanya”, a(z, igaz, a „létből”) hazatérő „földműves” – „tehervonatokkal” átszótt területi mintázatoknak adják át a helyet, amelyek végül – majdhogynem szó szerint közlekedési értelemben („egy tehervonat a síkságra ér”, később: „A városok fölött / a tél még gőzölög. / De villogó vágányokon, / városba fut a kék fagyon / a sárga éjszaka fénye”) – a verset záró szakaszokban (amelyek közül három is a „város” kifejezéssel indul: „A városok fölött”; „A városban felüti műhelyét”; „A város peremén”) – megérkeznek a városba. Borbély költeménye tulajdonképpen innen indul, ha lehet így fogalmazni, egy szövevényes vasúti csomóponton, amelynek megjelenítésébe visszairja a József Attila-vers képi elemeit. Benjamin ismert kategóriáját kölcsönözve lényegében egy „dialektikus képet” hoz létre: az Alexanderplatz megjelenítésének szolgálatába állított József Attila-szövegek éppen ebben a sem idő-, sem térbeli értelemben a legkevésbé sem organikus konstellációban tárják fel a kép „olvashatóságát”: „Nem úgy van az – írja Benjamin az olvashatóság és a megismerhetőség „Mostjának” mi-benlétét magyarázva – , hogy az elmúlt a jelenbelire vagy a jelenbeli az elmúltra veti fényét, hanem kép az, amiben a volt a Mosttal villámszerűen áll össze egyetlen konstellációvá. Más szóval: a kép a szüneteltetés csendjében megállt dialektika (*Dialektik im Stillstand*). Hiszen amíg a jelen vonatkozása a múltra tisztán idői vonatkozás, a voltak vonatkozása a Mostra dialektikus vonatkozás: nem idő, hanem képi természetű.”³⁶ Az így értett dialektikus kép természetesen allegorikus jelölésen alapul, hiszen Benjamin „olvasott képnek” nevezi, és – még ha az ilyen közvetlen párhuzamba állításban mindig marad valami óhatatlan darabosság – a két szöveg viszonyában valóban felismerhető egy olyasfajta „konstelláció”, amelyben a József Attila-szöveg konkrét látványleírássá válik Borbély versében, mely utóbbi viszont „olvashatóvá” teszi a pretextusát abban az értelemben, hogy a berlini tér leírása révén a *Téli éjszaka* bizonyos helyeinek textuális megfajlására tesz javaslatokat.

Ez megfigyelhető pl. abban, hogy miként használja fel a *Téli éjszaka* egyik rejtélyes, többértelmű, gnómius kijelentését, a „Szép embertelenség” mondatot: az Alexanderplatz leírása ugyanis – szemben József Attila versével – sűrűn benépesített teret ábrázol, még ha e tér használói vagy lakói (kéregetők, „hazatérő vendégmunkások”, „a családjuktól távol élő emberek közössége”, „ideges vietnami cigarettaárusok”) a legkevésbé sem tekinthetők bármiféle birtok „tulajdonosának”. Az embertelenség másik – a József Attila-szövegből sem kitörölhető – jelentése pontosan ebben a tulajdon nélküliségben, vagyis lényegében a gazdasági kiszolgáltatottság megnyilvánulásában tárulkozik fel, amelyeket Borbély szisztematikusan számba vesz: az Alexanderplatzon a gazdasági javak tulajdon helyett adomány („[...] A földön / papírpohár néhány pénzérmével. [...]”, „[...] kéregető tizenévesek / füveznek [...]”), csempészáru vagy hirdetés formájában jelennek meg. Ez utóbbi vonatkozásban idézi Borbély a *Téli éjszaka* zárlatát is („mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.”; „[...] ideges vietnami cigarettaárusok / keresik a tekinteted. A homályból néhol / előhajol egykettő. Műanyag reklám- / szatyrában az áru, amelynek nem / ő a tulajdonosa.”) Több példa mutathat rá arra is, hogy Borbély tulajdonképpen rávilágít az antropomorfi-

³⁶ Walter BENJAMIN, *Passzázok* (részletek) = Uő., *A szirének hallgatása*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 226. (GS V/1., 578.)

zációnak a *Téli éjszaka* ábrázolásmódjában betöltött központi, ám ambivalens szerepére. Hol úgy, hogy – miként a fentebb idézett helyen, amely a *Téli éjszaka* alábbi soraira is alludál: „Hol a homályból előhajol / egy rozsdalevelű fa” – defigurálja az alakzatot azáltal, hogy emberi szereplőt épít a citátumba, hol viszont éppen azzal, hogy kihagyja az „emberre” vonatkozó célzást az eredetiből. Ez figyelhető meg az *Alexanderplatz* 3–4. szakaszában is, amely a *Téli éjszaka* utolsó előtti versszakát írja át: „[...] A sarokban egy nagykabát, / kinyúlik belőle a láb, / és rálépnek. A ruha redői közül előbámul / egy arc, mint Európa megvetett arca. Kiköp / messzire, de nem szól. Tűnődik, mint / a gondolat maga. [...]” (*Alexanderplatz*) – „a sarkon reszket egy zörgő kabát, / egy ember, üldögél, / összehúzódik, mint a föld, hiába, / rálép a lábára a tél...”. Borbély, aki pontosan észleli, milyen jelentősége van az emberi testrészek és szervek – nem mindig biológiai vagy anatómiai, hanem katakretikus jelentésüket aktiváló – említésének (kezek, tagok, váll, szív, nyelv, elme, csont, öl, láb, sarok) a *Téli éjszakában*, itt is tulajdonképpen az „embertelenség” kettős jelentését nyomatékosítja: egyrészt defigurálja az összehúzódó (reszkető-didergő) ember lábára rálépő tél metaforáját, visszavezetve azt az embertelen gesztusra („rálépnek”) célzó szó szerinti jelentésre, másrészt pedig emberteleníti az idézetet, hiszen kitörli a *Téli éjszaka* szövegből azt az egyetlen helyet, ahol az ember főnév előfordul. A Borbély-szöveg ide illeszt egy különös poetológiai reflexiót is, hiszen két sorral később az alábbi hasonlattal él: „[...] A mozgólépcső / a magasba száll, és összefüggéseket teremt, / mint egy metafora, amely útközben hasonlattá silányult [...]”. Borbély, akinek költészete számára – mint azt a legnyilvánvalóbban *Mint minden alkalom* című 1995-ös kötete tanúsíthatja – a hasonlat a legcentrálisabb alakzatok egyike, mintha analitikusan felbontaná a *Téli éjszaka* metaforáit (az idézett helyen magát a *metafora* szót is egy hasonlatba építve), ugyanakkor arra is figyelmeztetve, hogy ezzel az alakzattal József Attila maga is sűrűn él (nemcsak) ebben a versében.

A *Téli éjszaka* egyik legtalányosabb képe a megállt szívé, amelynek lüktetését a vers áthelyezi a leírt tájba (illetve egy nem-időbeli dimenzióba):³⁷ „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang.” Borbély ezt az örökről-örökre álló hangot itt is a karácsonyi látványosságok kommersz kellékeinek világába ülteti át, ismét az ezt előállító igazságtalan (vagy embertelen) gazdasági törvényekre emlékeztetve: „beszivarog a *Stille Nacht* idegesítő, / a telefonközpontokból ismert várakoztató / melódiája. És mintha a szív örökről- / örökre állna s valami más, talán a táj / lüktetne, nem az elmulás, s a megalázott, / idegen faj volna a lelkiismeret maga, / s a szív a hang [...]”. A megállt vagy álló szív képét itt az örökkön-örökké várakoztató (vagyis a voltaképpeni emberi hangot elérhetlenné tévő) géphanggal hozza összefüggésbe. A szív lüktetése nyilvánvalóan az „elmulás” ritmusa is, amelyet József Attila egy ebben az értelemben nem-emberi temporalitással helyezett szembe. A Borbély-vers utolsó szakasza feloldja az időtlenül álló szív fogalmi irritációját, hiszen a befejezett modalitású igeformát is színre lépteti:

³⁷ Ezt az értelmezési lehetőséget lásd LŐRINCZ Csongor, *A ritmus némasága? = Verskultúrák*, 320–325.

„[...] Az elfáradt sötét, akár / a virradatkor kivégzettek elfáradt szíve, / megáll. [...]”. A kifárasztó várakoztatásnak, a virradatkor elpusztított szívnek és az éppen e pusztulás által tartósított téli éjszaka örök sötétjének ily módon kombinált képzetei azt sugallják, hogy a *Téli éjszaka* szövegének beavatkozása voltaképpen az ellenkezőjére fordítja – hiszen lényegében mortifikálja – az éppen átépítés alatt álló, új világkorszak felé induló, új mítoszt építő berlini tér, a rendszeresen átrendezett „kivezető utak” mozgékony labirintusának képét: a József Attila-idézetek ezt dialektikus képpé formálják, Benjamin megfogalmazásával élve „a szüneteltetés csendjében megállt dialektikát” rögzítve a leírásban.

„Lehetetlenség egy Berlin-térképet keríteni” – álmodja 1914 februárjában Kafka,³⁸ az a szerző, aki talán a lefrekvenciáltabb referenciáját képezte a Borbély utolsó pályaszakaszát meghatározó parafrázisoknak.³⁹ A *Kafka fiában* Borbély tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy egyrészt az onnan hiányzó irodalmi előszöveggént bevonja, *be-fordítsa*⁴⁰ Kafkát a magyar nyelvű irodalomba, másrészt beleírja saját szövegét (és saját életrajzát) a Kafka-szövegvilágba, ez a művelet pedig – mint az rögtön szóba kerül majd – kitapint bizonyos üres helyeket is az oeuvre-ben – bár ez így talán pontatlan megfogalmazás, hiszen ezek az üres helyek nem feltétlenül (vagy nem így) tételezhetők Borbély beavatkozása előtt vagy attól függetlenül. Ebben a prózakötetében (amelynek végleges struktúrájáról aligha lehet igazán megalapozott feltevéseket megfogalmazni) Borbély természetesen ezt a textuális átültetést vagy beoltást elvégzi a másik irányban is, hiszen bőven merít Kafka-szövegekből: igaz, mintha elsősorban a Kafka-életrajz dokumentumai (tematikusan és topográfiaileg pedig Kafka életének prágai színhelyei, valamint saját és apjának zsidóságához való viszonya) állnának érdeklődésének homlokterében (ebben a kötetben is található átvétel a Felicéhez írott levelekből, továbbá fényképleírások, valamint szövegszerű utalások természetesen a *Levél Apámhozra*), de nyilvánvalóan felfedezhetők allúziók a *Der Prozeßre*, valamint az elbeszélések egynémelyikére is.⁴¹ A leglátványosabb gesztusa talán mégis az, hogy beleír a Kafka-mű textuális környezetébe, mindenekelett – és ebben az értelemben ez a művelete egyben kritikai is – a *Levél Apámhoz* fiktív kontextusát előállítva azáltal, hogy a *Kafka fia* négy, az apa Kafkához írott levelét (részint tehát: válaszát) is tartalmazza, amelyek közül az egyik már a fiú halála után írott, vagyis szorososan műfaji értelemben véve is fiktív levél. Borbély itt tehát mintha az apa képviselőre vállalkozna, az apának adna hangot és teremtené pozíciót, amely a híres levelét megfogalmazó Kafkát is más fénytörésbe helyezné – amivel persze egy Kafkát

³⁸ Fraz KAFKA, *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa, Budapest 2008, 417.

³⁹ A Kafka-parafrázisok áttekintő elemzését nyújtja VALASTYÁN Tamás, *Az átírás gesztusai. Kafka-parafrázisok Borbély Szilárd műveiben*, *Alföld* 2018/11., 92–107.

⁴⁰ Vö. Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, ford. Malcolm DEBEVOISE, Harvard UP, Cambridge–London, 2004, 235.

⁴¹ Magyar irodalomtörténeti előzményként Kornis Mihály *Büntetések* című, montázsszerűen Kafka-szövegekből építkező színdarabját (1981) lehetne említeni, amelynek egyik inspirációja a Kafka naplóból és leveleiből összeállított, ugyanabban az időben megjelent válogatás volt: Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, ford. TANDORI Dezső – ANTAL László – EÖRSI István, Európa, Budapest, 1981. A *Berlin & Hamlet* jegyzetei szerint egyébként Borbély is ezt a kiadást használta.

nál sem hiányzó gesztus jelentőségére is rávilágít (a *Levél Apámhoz* vége felé ugyanis Kafka maga is beilleszt egy szövegrészt, amely az apa elképzelt választát testesíti meg és amelyet ezzel a formulával vezet be: „Ha végigolvasod a Tőled való félelmem indoklását, ezt felelhetnéd”,⁴² de akár az elbeszélések némelyikére is lehetne hivatkozni, elsősorban az *Elf Söbne* apa-narrátorára), mintegy magát ezt a gesztust kinagyítva és kiegészítve. Mindeközben, persze, a *Kafka fia*, amely ismételtelen jelöli az amúgy gyakran, akár a grammatikai személy vonatkozásában is váltakozó elbeszélő és a Kafka-figura közötti azonosság határait, többszörösen elbizonytalanítja azt a (nemcsak családi, hanem – nyilván Kafka és Borbély vonatkozásában – egyben irodalomtörténeti) genealógiát is, amelyet a kötet címe, kompozíciója és a *Levél Apámhoz* beszédhelyzetének tükrös megismétlése a középpontba állít. Borbély Kafka-képének, ebben a könyvében, akár csak – mint az fentebb szóba került – legalábbis részben a *Berlin & Hamlet* kontextusában is, ugyan kétségtelenül az az ödipális mintázat áll a középpontjában, amely ellen Deleuze és Guattari könyve vehemensen tiltakozott,⁴³ maga a leszámazási reláció azonban nyilvánvalóan többértelművé válik pusztán a kötet címé révén is. *Kafka fia*, ez tekinthető irodalomtörténeti önazonosításnak is, és persze vonatkozhat magára Kafkára (aki értelemszerűen Kafka, mármint Hermann Kafka fia), 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 iker-testvére 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 tesz⁴⁴ egy állítólagos fiúgyerekről, akinek létezéséről Kafkának nem volt tudomása, ezt a mendemondát a későbbi kutatás nem erősítette meg). Kafka egy leszámazási sor megszakadását jelenti, vagyis amikor Borbély az utódjának deklarálja magát, akkor – a cím referenciális vonatkozhatóságának fentebb jelzett többértelműségén túl – egy lehetetlen örökös fiktív pozíciójába helyezi magát.

A *Kafka fia* egyik olyan fejezete (*Kafka und das Badezimmer*), ahol Borbély a legnagyobb építi be saját életrajzának bizonyos elemeit, annak történetét meséli el, ahogyan az itt egyszerűen elbeszélőnek („der Erzähler”) nevezett harmadik személyű narrátor megismerkedik az iskolából hazamenet egy a vidéki fiókkönyvtárból kikölcsönzött könyvvel, nyilvánvalóan a *Der Prozeß* – mint később egyértelművé válik – magyar fordításával. A fejezet utolsó bekezdésében az elbeszélő személye megváltozik, énként folytatja az elbeszélést, amely lényegében Borbély egy interjúját kivonatolja, azokat a válaszokat, amelyekben a szerző Kafkáról mint meghatározó olvasmányélményéről beszél (a nevezett regény mellett itt is említi a Felice Bauerhez írott leveleket), és ahol elmeséli a Kafkával való megismerkedésének később a *Kafka fiában* is előadott történetét.⁴⁵ A fejezet, amely Kafkát a héber keresztnévvel említi

⁴² Franz KAFKA *Levél Apámhoz*, ford. SZABÓ Ede, Noran, Budapest, 2003, 116.

⁴³ Vö. DELEUZE-GUATTARI, I. m., 19–24.

⁴⁴ Max BROD, *Franz Kafka*, Fischer, Frankfurt am Main, 1962, 294–298.

⁴⁵ Vö. BORBÉLY Szilárd, *Az igazi nevem nem ismerem. Beszélgetés Lucie Szymanowskával és Kiss Szemán Róberttel = Uő., Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008, 87–88.

(Borbély az *Anselm* alakot használja)⁴⁶ a történetbe hosszabb, történelmi vonatkozású kitérőket ékel be. Ezekben egyrészt a kelet-európai diktatúrák kultúra- és nyelvpolitikájának jellemzésére kerül sor, illetve egy kelet-európai kisváros zsidóságának pusztulását is felidézük (bár a *Kafka fia* szövege végig kerüli a magyar vonatkozások konkretizálását, nyilvánvaló, hogy a helyszínnek önéletrajzi jelentősége van), és az említett utolsó bekezdés ezt a történelmi-politikai vonatkozást terjeszti ki az immár én-elbeszélő Kafkával (a Kafka-prózával) való találkozását elmesélő történetére is. Egy könyvet idéz fel, amelyben „valaki” Kafka elementáris hatásáról beszél, aki az elbeszélő számára emiatt Kafka testvérének tűnik („In irgendeinem Buch hatte ich gelesen, hatte jemand geschrieben, Kafka sei für ihn am prägendsten gewesen, und ich hatte das Gefühl gehabt, er wäre Kafkas Bruder und wisse alles von ihm” [28.]; a jelenleg hozzáférhetetlen szöveg német fordításának magyarra való visszafordításában volna valami elkerülhetetlen abszurditás, amelytől itt el kell tekinteni). Vagyis az elbeszélő Kafkához vezető útját bizonyos értelemben az említett interjúban Kafkáról beszélő Borbély preformálja, aki egyébként ebben az – „Az igazi nevem nem ismerem” cím alatt publikált – interjúban (és ez is fontos a leszámazástani mintázat szempontjából) saját családi genealógiájának feltárhatatlanságáról is beszél. Ezt követően azonban szó esik egy másik motivációról is: azokról a (kommunista kultúrpolitika kiadási praxisára valóban módfelett jellemző) elő- és utószavakról, amelyeket a „polgári”, „dekadens”, „kelet-európai”, „zsidó” irodalom alkotásainak magyar fordításaihoz mellékeltek. A kisfiú ugyanis hasonlóságot fedezett fel az őt az iskolában övező bizalmatlanság és ama gyanakvás között, amely ezekből a kommentárokból sugárzott a kiadott szövegek iránt („Das Vor- oder Nachwort, damals war es Brauch, den arglosen Leser mit dergleichen zu warnen, jene abzuschrecken, die gegenüber der bürgerlichen, dekadenten, osteuropäischen [was in den Ohren vieler »jüdisch« bedeutete] Literatur Vorurteile hegten. In der Schule, in die ich damals ging, hatte man mich mit demselben Argwohn gemustert, dem diese Vor- beziehungsweise Nachworte die Bücher musterten, die ich gerade wegen dieses Argwohns aus dem wenig benutzten Bestand der Bezirksbibliothek entlieh.” [28–29.]). Itt tehát – ezúttal kissé enyhítve is az ödipális mintázaton – egy társadalmi-politika gyakorlat perspektívájából tárulkozik fel a Borbély és Kafka közötti rokonság, amely ezen a ponton az elbeszélő identitásának megsokszorozását mélyíti el.

A *Kafka fia* történetei mindazonáltal rendre inkább megerősítik, mintsem aláaknázzák az apa–fiú-viszony folytonosságát, ezzel ugyanakkor rendre az apához való hasonlatossága elől menekülő fiú bukását tanúsítva, aki az ödipális trauma feldolgozását mindenekelőtt az írástól reméli („Kafka beschloss schon früh, sich durch das Schreiben aus all dem zu retten, mit dem sein Vater ein Leben lang nicht fertig wurde, und während der Vater stolz war auf das, was er erreicht hatte, ganz allein, wie er gern betonte, ohne jede Hilfe, spürte, ja wusste Franz, dass ihn das Schreiben davor bewahren würde, so zu werden wie sein Vater” [58.]). Az írásként megvalósított élet karkai motívuma egy üres, de megszakíthatatlan kontinuitást alapoz meg. Kafkát,

⁴⁶ Vö. ehhez KAFKA, *Naplók*, 244.

akinek számára saját zsidó identitása a világ írásként való megéléseként nyer értelmet („Wie Du in Deinem Brief schreibst, glauben wir Juden von den meisten Dingen, dass jemand sie geschrieben hat”) és aki híres levele szerint az apja írás iránti ellenszenvében lelt rá a tőle való eltávolodás egyetlen támpontjára,⁴⁷ az apa azzal szembesíti, hogy az ő élete ugyanúgy írással és olvasással telt el („Ich habe mein ganzes Leben lang gelesen, alles, womit ich mich beschäftigt habe, Handel, Kauf, Verträge, war nichts als Lesen.” [110.]). Egy rabbi, aki az írást a felejtés évezredek zsidó gyakorlataként jellemzi, amely csak ebben a negatív értelemben teremt folytonosságot („Alles Schreiben führt ins Nichts” [48.]), Kafkát egyfelől azzal a – paradox – tanáccsal látja el, hogy ne feledkezzen meg a felejtésről („Das Vergessen, meine ich. Sie sollten es niemals vergessen.” [47.]), másfelől arra a törvényre emlékezteti, hogy a fiúnak követnie kell az apát. Amikor pedig Kafka az apa vég nélküli asztali beszédeit idézi fel, ugyan képtelen felfedezni a hasonlóságot ezek és saját mániás íráskényszere között, de ezt megteszi helyette a narrátor (158–160.). Az apa megtörhetetlen hatalma – mint ezt az az epizód tanúsítja, amelyben Kafka a szülői ellenkezés ellenére elkezd biciklizni tanulni, de amikor az apa elveszíti az érdeklődését, maga is lemond erről a „lázadásról” – abban nyilvánul meg, hogy a fiú szembefordulása inkább visszaigazolja, mint megszakítja a generációk közötti folytonosságot: ezt a mintát a kötetet bevezető, az olvasóhoz intézett és tulajdonképpen „tartalomismertető” fejezet egy történetfilozófiai klisé formájában előre is bocsátja.⁴⁸ Borbély szigorúan emlékeztet ennek a mintázatnak a hatalmára. A *Levél Apámhoz* fentebb említett vallomására (különösen az alábbi kijelentésre: „Írásaim Rólad szóltak, hiszen csak azt panasztam el bennük, amit nem panaszolhattam el a kebleden.”) az alábbi választ adja az apa egyik fiktív levelében: „Dabei schmarotzest Du bei mir, in Deinen Schriften geht es auch um mich. Ohne mich könntest Du über nichts schreiben, was Dir, wie Du sagst, das Wichtigste ist.” (173.) Az elődökön élőködő írás eme képlete különös, önkritikus fényt vet Borbély – innen nézve tehát: parazitisztikus – irodalmi genealógiájának színrevitelére is.⁴⁹

Egy másik alkalommal Borbély viszont Kafkát írja bele a magyar irodalom terébe, olyan átutazóként, akinek így nemcsak arra nyílt alkalmá, hogy (1915-ben) ténylege-

⁴⁷ KAFKA, *Levél Apámhoz*, 88–89.

⁴⁸ „Von diesem unablässigen Zug erzählt dieses Buch, davon, wie in Osteuropa Söhne zu Vätern werden und die Vorwürfe vergessen, die sie in der Kindheit und Jugend gegen die Welt der Väter vorbrachten. Wie sie die zur Faust geballte Hand vergessen, die sie in der Jugend gegen die Welt der Väter erhoben und unter Flüchen schüttelten. Wie sie nicht viel später mit diesen Fäusten jene zu blutigen Fleischetzen schlagen [Kafka nagyapja vágómester volt, ami többször is említésre kerül a szövegben. KSZ], die die Fäuste gegen sie erheben, während sie selbst schon erlahmen und untätig nach den Almosen greifen, die ihre Herren ihnen zuwerfen. Von den Worten also, die sie wie abgegriffene Groschen miteinander tauschen. Es erzählt also vom Vergessen.” BORBÉLY, *Kafkas Sohn*, 8.

⁴⁹ Bloom revíziós arányai közül ez a gesztus leginkább az *apophrades* kategóriája mentén lenne mérlegre tehető: „Annak diadala, hogy sikerült úgy elhelyezni az elődöt a saját műben, hogy bizonyos passzusok az ő művében nem a saját színrelépés előrelátásának mutatkoznak, hanem a saját teljesítmény adósának, sőt (szükségszerűen) olyanak, amit a saját nagyobb ragyogása kisebbít. A hatalmas halottak visszatérnek, de a mi színeinkben, a mi hangunkon térnek vissza, legalábbis részben vagy momentumokban, amelyek a mi állhatatosságunkat tanúsítják, nem az övéké. Ha teljes mértékben a saját erejük-ből térnek vissza, akkor az övéké a diadal” Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford UP, New York – Oxford, 1997, 141.

sen keresztülvonatozzon az akkori – már az I. világháború nyomait hordozó – Magyarország nagy részén (az útibeszámoló meglehetősen vegyes benyomásokat rögzít, különösen érdekes az utazás nyelvi és etnikai sokszínűsége: cseh, magyar, német, osztrák, zsidó útitársak megfigyelésére adódik alkalom Bécs és Sátoraljaújhely között),⁵⁰ hanem arra is, hogy – Genette terminológiájában talán a „diegetikus transzpozíció”⁵¹ egy esetét megvalósítva – fiktív szereplőként tanújává válhasson Kosztolányi egyik leghíresebb elbeszélésének, az *Esti Kornél* kilencedik fejezetének, amely a főhősnek a bolgár kalauzzal folytatott különös beszélgetéséről számol be. Borbély 2001-ben írott, *A bolgár kalauz* című prózaszövege (novellája?) három részből áll, három fiktív „talált” szövegből.⁵² Az első egy rövid részlet egy a Magyarország 20. századi történetének alakulását nem egyszer erőteljesen befolyásoló cseh politikusnak, Edvard Benešnek tulajdonított parlamenti felszólalásból, amely „a bolgárok és magyarok párbeszédét” európai fül számára idegennek bélyegzi: az európai ember „nyelvüket, akárcsak a természet hangjait, dallamuk és melódiájuk szerint ítéli meg”⁵³ Ezt követi Kafka egy fiktív naplóbejegyzése, amely egy Max Broddal közös, álombeli utazásról (a valódi Kafkától kölcsönzött szóval: „műzsi utazásról”)⁵⁴ számol be: az álom régi tervet teljesít be azzal, hogy „a bolgárok földjére” (130.) vezeti Kafkát, ami nyilvánvaló allúzió az oly kitartóan tervezgetett palesztinai útra, amelyre a szövegrész aztán két nyílt utalást is tesz (132., 138.). A vonatút keresztülvezet Magyarországon, amelynek Kafka nem sok figyelmet szentel („úgy gondoltuk el, hogy mintegy behunyt szemmel kell magunk mögött hagynunk”; „Így gondoltunk mindig Magyarországra, amely alighogy felkelti a vágyat, már ki is oltja, és amelynek hangja nem ér el hozzánk városaiból, zsúfolt, füstös pályaudvarairól.” [130.]). Magyarország egyfajta *némafilm*ként tárulkozik fel az átutazó számára (ezt a szót egyébként Esti használja a Kosztolányi-történetben az olyan utazó benyomásait jellemezve, aki nem érti annak az országnak a nyelvét, ahol jár).⁵⁵ Kafka szájakat lát, „amelyek ütemesen mozogva talán valamilyen üzenetet közvetítenek felénk”, ezek pedig a szirének hallgatására⁵⁶, vagyis egyben Kafka saját, híres elbeszélésére, a *Das Schweigen der Sirenen*re emlékeztetnek, egy olyan szövegre, amely rendkívül szofisztikált módon gátolja meg olvasóját még abban is, hogy a hallgatást egyszerűen és egyértelműen hallgatásként azonosítsa.⁵⁷ Kafka álombeli topográfiaja itt húzza meg Európa határait (131., 132.), ami érdekes áthelyeződést eredményez a Beneš-idézethez képest, amelyre az álmáról beszélő

⁵⁰ Vö. KAFKA, *Naplók*, 539–545.

⁵¹ Vö. GENETTE, *I. m.*, 403–415.

⁵² A szöveg egyébként egy bolgár–magyar kétnyelvű irodalmi vállalkozás keretei között született, amelyben a két ország írói tettek kísérletet Kosztolányi novellájának újraírására: *A bolgár kalauz – Българският кондуктор*, szerk. Szvetla KJOSZEVA, Pro Schola Bulgarica Alapítvány, Budapest, 2003.

⁵³ BORBÉLY Szilárd, *A bolgár kalauz = Uő, Árnyképrajzoló*, Kalligram, Pozsony, 2008, 129.

⁵⁴ Mint arra Valastyán Tamás felhívja a figyelmet – lásd VALASTYÁN, *I. m.*, 99. –, Kafka Broddal közösen tett, 1912-es weimari útját emlegeti így. Vö. KAFKA, *Levelek Felicének*, 5.

⁵⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, Kalligram, Pozsony, 2011, 174.

⁵⁶ BORBÉLY, *I. m.*, 131.

⁵⁷ Lásd ehhez Menke alapos elemzését: Bettine MENKE, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Wilhelm Fink, München, 2000, 610–655.

Kafka maga is utal majd egy későbbi ponton. (137.) Az Estihez hasonlóan álmatlan Kafka a bolgár határt (és így: Európát) elhagyva lesz szemtanúja egy magyar férfi (akit korábban „a magyarok lágy, furcsa, érthetetlen nyelvén” beszélni is hallott) azon kísérletének, hogy anélkül kezdeményezzen és tartson fenn beszélgetést azzal a bolgár kalauzzal, akinek beszéde viszont „dörmögés” volt, hogy egy szót is értene (és így: szólna) bolgárul. Ez a kockázatos játék – talán Estinek a Kosztolányi-novellában nyújtott jellemzéséhez képest túlzó egyértelműséggel – a magyar férfi felsőbbrendűségéről tanúskodik Kafka számára, ezen keresztül pedig az európai kultúra azon, kegyetlen erejéről (ezt Borbély Kafkája a „megfigyelés” kifinomult képességében látja kifejeződni), amely lehetővé tette a férfi számára, hogy „érzéketlen legyen, és megalázó módon játsszon a kalauzzal, mint egy regény szereplőjével, aki fölött megsemmisítő hatalma van.” (138. Kiemelés K.-Sz. Z.) Fontos, hogy a beékelten hasonlat révén Kafka mintha nem csupán a bolgár kalauzzal szemben metakommunikatív eszközökkel fölénybe kerülő Estit, hanem mintha az Estit figuráját és magát a jelenetet megalkotó Kosztolányira is kiterjesztené kritikus pillantását. Az európai Esti „szenvtelenségével, közönyével és megvetésével” megint csak a szirének baljós hallgatását idézi fel, és Esti – bizonyos értelemben – valóban hallgat, valóban a hallgatását formálja hatékony fegyverre (ahogyan Kafka fegyvernek nevezte a szirének hallgatását)⁵⁸ a kockázatos játék során.

A Borbély szöveg harmadik része tulajdonképpen egy – talán kevesebb sikerrel megoldott – Benjamin-pastiche, egy „ismeretlen feljegyzés”, amely *A műfordító feladata* című esszé kérdésfelvetéseinek egyikét érinti, méghozzá a Benjamin által „tisztá nyelvnek” elkeresztelt instancia egyik lehetséges – magában a Benjamin-esszében ebben a formában fel nem merülő – megnyilvánulását, „amikor a beszélők nem ismerik egymás nyelvét, mégis, és talán ennek ellenére, avagy épp ezért párbeszéd jön létre közöttük. [...] A nyelv nélküli dialógus eseteit kerestem”. (141.) Benjamin eme fikatív, tulajdonképpen valamiféle posztstrukturalista zsargon többé-kevésbé sikeres imitálása révén megfogalmazott⁵⁹ okfejtése keretében utal – immár mint szövegre – Kosztolányi (német nyersfordításban olvasott) elbeszélésére, amelyről elemzése arra a lesújtó következtetésre nyújt, hogy az – mivel a bolgár nyelvet „a beszéd hatalmából kirekesztett területet” használja, a „területen kívüliség jelölésének eszközeként” (amely területen kívüliség itt is Európán kívüliséget jelent) – „kulturális sovinizmust” és „xenofóbiát” nyilvánít meg. (143–144.) Esti hallgatása Benjaminget is Kafkára, Kafka hallgató szirénekről írott szövegére emlékezteti, amely felől nézve Kosztolányi elbeszélése „tapintatlan és érzéketlen elbeszélésnek” látszik. Végül Benjamin is reterritoralizálja Esti és a fikatív Kafka Európa-térképét, nála Európa határvonalai vagy áthaladnak

⁵⁸ „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.” Franz KAFKA, *Das Schweigen der Sirenen* = Uő., *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere prosa aus dem Machlass*, Fischer, Frankfurt, 1966, 78.; „Mármost van azonban a sziréneknek egy éneküknél is borzalmasabb fegyvere, nevezetesen a hallgatásuk.” Franz KAFKA *A szirének hallgatása*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Elbeszélések*, ford. ANTAL László és mások, Palatinus, Budapest, 2001, 378.

⁵⁹ Egy ponton például „szoláris metaforákat” emleget, amit Borbély alighanem Paul de Mantól kölcsönöz, vö. Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 102., 105., ahogyan valószínűleg a kritikai „vakság” többször használt képzetét is.

a magyarokon, vagy – akárcsak a Benešnek tulajdonított felszólalásban – ugyanúgy kizárják őket, mint a bolgárokat.⁶⁰

A fikatív Kafka természetesen – a fikció keretein belül legalábbis – nem Kosztolányira, vagyis Kosztolányi szövegére irányítja módfelett kritikus észrevételeit (bár, mint fentebb látható volt, voltaképpen ezt is megteszi), hanem Esti Kornélra, akiről számtalan előnytelen jelző segítségével fogalmazza meg álombéli benyomásait. Esti – többek között – „eröltetetten volt kedves és mutogatta magabiztosságát”, „túlságosan önhitt és hiú”, „furcsa állatot látott” a kalauzban, „kiáltása fájdalomosan éles és érzéketlen volt.”⁶¹ Borbély Kafkája ezt az attitűdöt „a jólétben élő ember közönyével” hozza összefüggésbe, akinek „az előkelőbb osztályok öntudata” és „a gazdag, polgárait megvédő országokba született emberek felsőbbrendűsége” alapozza meg a magabiztosságát, amelynek legfőbb eszköze a már említett képesség, „a megfigyelés szenvtelenségének kifinomult képessége” (135.) – a kalauz ezzel szemben egy művészi sikerének elismerésére vágyó, „sértett és narcisztikus íróra” emlékezteti (136.)

Borbély, akinél természetesen található példa ennél jóval afirmatívabb Kosztolányi-átírára is (például *A számítógép este* című megragadó versében) és aki ebben a szövegben is időről-időre közel kerül Kosztolányi nyelvéhez (a Kafka álmanak egyik hasonlatában emlegetett frakkos pincérek” [131.] pl. éppen egy másik *Esti Kornél*-történetet, az *Omelette à Woburnt* idézhetik fel), olyan olvasatot vázol itt fel az Esti-történetről, amely meglehetősen idegennek és talán igazságtalannak is⁶² mutatkozna az *Esti Kornél* értelmezési hagyományában. És valóban jó pár érvet lehetne felhozni amellet, hogy Borbély (Kafkája) milyen pontokon tekint el a magyar elbeszélő irodalom kánonjában aligha megkérdőjelezhető pozíciójú Kosztolányi-szöveg narratív építményének összetettségétől. Ennek részletes tárgyalásába itt persze nincs mód belebonyolódni, néhány rövid utalás mindazonáltal idekívánkozik. Nyilvánvaló, hogy Esti egyfelől legalább annyira kiteszi magát a kockázatnak, mint amennyire biztosítja a fölényét is abban a beszélgetésben, amelyet egy számára ismeretlen nyelven, azaz

⁶⁰ „Tapintatlan és érzéketlen elbeszélésében, talán éppen nyílt tapintatlansága és durva érzékletlensége révén a magyar író, akinek sajnos nem emlékszem a nevére, a szellemi Európa határaitól tudósított szövege vakságát tekintve meglepő előrelátással. Nem akarom hinni, hogy azért, mert ezek a határok manapság a magyarokban található [Persze, mit jelent itt ez a „manapság”? Borbély szövegének kritikai éle nyilvánvalóan a saját korára is vonatkoztatható ezen a ponton. – K.-Sz. Z.], hanem sokkal inkább azért, mivel maguk is ezen a határon, a megvetettségnek ebben a kivetítésében élnek, Európa süllyedő, Atlantiszt idéző szigeteinek egyikén.”

⁶¹ „A másik férfi győzelme teljes [Kosztolányinál itt fakad sírva a kalauz, Estit azonban e megnyilvánulás értelmetlensége vagy értelmetlensége nyomán ekkor kevésbé a diadalérzet keríti hatalmába, mint inkább a kétségbeesés: „a kétségbeesés környékézet”. – K.-Sz. Z.], megrázta, maga felé fordította a kalauz arcát, és élesen, a fegyverzár csattanásának baljós hidegségével többször az arcába kiáltott.” (Kiemelés K.-Sz. Z.) Erről a kiáltásról van szó: „Keményen megragadtam a kalauz két vállát, hogy lelket öntsek beléje s fülébe ezt kiáltottam bolgárul háromszor: »Nem, nem, nem!«”. (KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 183–184.) Érdekes, hogy a Borbély Kafkája által nyújtott jellemzés Kosztolányinál nem Esti, hanem a kalauz diskurzusának leírásához áll közelebb: „A kérdések egyre gyorsabban és határozottabban kattogtak, mint a gépfegyverek, a mellemnek szögezve” – ezt nem sokkal később ugyanis Esti mondja a kalauz beszédéről. (Kiemelés K.-Sz. Z.)

⁶² Valastyán Tamás például „erőszakos magyarázatról”, „jogtalan kritikáról” beszél, lásd VALASTYÁN, *I. m.*, 100.

majdhogynem némán, elsősorban metakommunikatív készségeire – színészi játékára⁶³ – hagyatkozva folytat. Másfelől Esti a hallatlan történetet olyan nyelvkritikai előfeltevésekre támaszkodva adja elő hallgatóságának, amelyek a saját nyelvére nézve is érvényesek. „Az életben még nem fordult elő olyan helyzet – mondja például –, melyre nem lehetett volna alkalmazni, hogy »ilyen az élet«. Ha valaki meghal, akkor is csak azt mondjuk, »Ilyen az élet.«” (182.) Ugyanígy hagyatkozik az ellentétes jelenségek egymásba fordíthatóságára az igenek és nemek mondásának játékában, amely itt nyilvánvalóan bibliai, elsősorban Jézus hegyi beszédére irányuló vonatkozást is hordoz (vö. Mt 5,33–37)⁶⁴ és amelyben Esti azt a megfigyelését juttatja érvényre, mely szerint „az »igen« legtöbbször »nem« is”. (178.) Esti szinte csak ezekre a szavakra korlátozódó szókinccsénél tulajdonképpen nem sokkal meggyőzőbb az sem, amit magyarul ad elő, vagyis az egész történet, amelyet – mint a novellaciklusban oly sokszor – egy meghatározott hallgatóságnak mesél el, melynek bizalmára kénytelen apellálni ott, ahol, miután kijelentette, hogy „amint tudjátok, tíz nyelven beszélek” (175.), eskü alatt tesz tanúbizonyságot amellest, hogy a bolgár szókinccse valóban nem terjed túl néhány szón. (196.) Esküt tesz, vagyis ebben a vonatkozásban (tehát nem csupán az igenek és a nemek közötti – amúgy a történet végén mégis igénybe vett – határozott különbségtételt illető kételyében) is szembehelyezkedik az eskütételt tiltó újszövetségi pretextussal. Ez persze mindenekelőtt Esti beszédhelyzetében is feltárja a kockázat, a kockáztatás mozzanatát: saját nyelvszemlélete erősíti meg abban, hogy az egész történet hitelét kell szükségszerűen kockára tennie, amennyiben nem támaszkodhat a referenciális és szemantikai visszaigazolás semmiféle instanciájára. Esti ebben a tekintetben módfelett magabiztos ugyan („Ez a história kétségtelenül pajkos lehetett s akadtak részletei, melyek egyenesen pajzánok voltak, talán dévajok és borsosak is” – állapítja meg egy alkalommal a kalauz előadásáról [180.], másutt a saját arckifejezését is olvashatónak ítéli: „egy néma pillantást vetettem feléje, mely ezt fejezte ki: »Az, amit tettél, nem volt szép, de tévedni emberi dolog, ez egyszer megbocsátok.«” [185.]), de bizonyos értelemben ugyanúgy kiszolgáltatja magát (mint elbeszélőt) a közönségének, mint a kalauz a saját történetét Estinek. Ebből a szempontból talán az sem teljesen mellékes, hogy Esti testamentális karakterű, saját (vagyis a történet hitelességét igazoló egyetlen instancia) halálát megelőlegező kitételeket iktat az elbeszélésébe („Ott történt velem ez, amit kár volna elhallgatnom. Végre akármikor meghalhatok – egy hajszálér megpattan a szívben vagy az agyban – s másvalaki – ebben bizonyos vagyok – ilyesmit nem élhet meg, soha.” [175.]; „Olyan gyorsan aludtam el, mint aki szívszélhűdés következtében szörnyethal.” [184.]), illetve van olyan részlet az elbeszélésben, ahol pedig nyilvánvalóan parodisztikus nyelvhasználatba vált át, a rózsásujjú hajnal homéroszi kliséjére (*rhododaktülosz Éósz*) nyújtva sajátos fordítási alternatívát („A hamuszürke égen a pitymallat bazsarózsái nyiladoztak.” [181.]).

Esti továbbá – hallgatóságának kommunikatív sikerét magyarázva – a nyelv ismeretlenségében rejlő fenyegetést vagy kihívást a saját anyanyelvre is kiterjeszti:

⁶³ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 179.

⁶⁴ Lásd erről BALASSA Péter, *A bolgár kalauz = Uő., A bolgár kalauz*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 9–12.

„Az idegeneket az jellemzi, hogy mindig annak az országnak a nyelvén igyekeznek beszélni, melyben utaznak, ezen a téren túlságosan is buzgólkodnak s akkor egy-kettőre kisül, hogy idegenek. Viszont az odavalók, a bennszülöttek csak bölintanak, jelekkel értetik meg magukat. Harapófogóval kell kiszedni belőlük a szót.” (177.) Ez az okfejtése is kétértelmű persze. Egyfelől ismét kommunikatív stratégiájának fölényét bizonyítja, az átgondolt szimulációs csel sikerét, másfelől viszont a beszéd azon univerzális (és jó okkal a hallgatás felé terelő) fenyegetésének felismerését is, hogy az a sokat beszélőkről azt fogja elárulni, hogy „tulajdon anyanyelvükhöz sem konyítanak”. Esti – innen nézve – erre a fenyegetésre is válaszol a hallgatag kommunikáció fenntartásához való ragaszkodásával. Végül megemlítendő, hogy Borbély Kafkája értelemszerűen nem vet, nem vethet számot a Kosztolányi-elbeszélés alapvető narratív gesztusával, az elbeszélő és Esti mint másodlagos, megtett elbeszélő (vagy akár Kosztolányi és – a sokszor ugyan az író valamiféle alakmásának tekintett – Esti) közötti különbségtétellel. Az álmodó Kafka ugyanis nemhogy a Kosztolányi-novella diegézisébe, hanem egy másodlagos diegézisbe, voltaképpen az elbeszélés történetébe, Esti elbeszélésébe mint történetbe épül be. Az elbeszélő és a főhős közötti különbségtételről (vagyis Esti perspektívájának közvetítettségéről) csak Benjamin fiktív töredéke tudhat, aki szöveggént szembesül Kosztolányi történetével (ő „az író al-teregőjét” emlegeti [142.], illetve elmarasztalja az elbeszélőt, aki „kevesebbet tud, mint a hőse”, mert – jelentsen ez itt bármit – „csak saját írását kívánja értelmezni” [144–145.]). Borbély fiktív Kafkájának kritikai perspektívája éppen ezért, mondhatni kézenfekvő módon, a Kosztolányi/Esti-figura köré kiépült irodalom- és kultúrtörténeti klisére irányítva a legélesebb. A bolgár kalauzzal beszélgető férfi *bohémnak akart látszani*. Ez talán a legsúlyosabb megfigyelése, amely tagadhatatlanul rávilágít a bohém író, utazó és megfigyelő típuszerű, szociokulturálisan is behatárolható alakját alkalmazó Kosztolányi/Esti-klisé éppen kulturális vonatkozásait tekintve kétes konstrukciójára. „Bohémnek igyekezett látszani. Önfeledtnek, sejtelmesnek és kiismerhetetlennek, aki mint egy varázsló, titkokat ismer, mély, borzongató, felfoghatatlan rejtelmeket. [...] Valójában kopott ripacsnak látszott. [...] Tudod, Max, újabban az ilyenekkel tele vannak a nagyvárosok. A Grábenen is futkos belőlük jónéhány. Amikor az elhízott, szétesni akaró, különféle irányba futó szíjakkal feszesen összepántolt katonák a határon az iratait kérték, véletlenül láttam, arcukba mosolygott és drága, aranyvégű cigarettával kínálgatta őket.” (134.)⁶⁵ Kafka perspektívájából Kosztolányi/Esti – éppenséggel nem *egyedüli példány*. Hogy ez a megfigyelés könnyebben megfogalmazható e sajátos világirodalmi konstellációban (a németül író prágai zsidó egy Törökország felé haladó vonaton szemtanúja lesz a magyar írófigura néma beszélgetésének egy – nemcsak Kafka, de tulajdonképpen a részint persze ironizáló Esti szerint is – epikai erényeket csillogtató bolgár kalauzzal),⁶⁶ mint a nemzeti kánon keretei között, az nem szorul magyarázatra. Talán az sem különösebben,

⁶⁵ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 176., 179.

⁶⁶ „Mondatainak üteméből mindenesetre kiéreztem, hogy egy kedélyes, vidám, hosszúlélekzetű és összefüggő történetet ad elő, mely széles, epikai mederben lassan és méltóságosan hömpölyög a kifejtet felé.” (Uo., 180.)

hogy miért éppen Kafka hordozza ezt a perspektívát, vagyis egy olyan szerző, akinek megkésett világirodalmi kanonizációjában értelemszerűen kevés szerephez jutottak az életmű keletkezésének időszakát meghatározó nemzeti és kulturális keretek,⁶⁷ és akinek a „kisebbségi” (tkp. kis) irodalomról alkotott, később nagy karriert befutó elképzelése részben az irodalmi nyelv „deterritorizálásának” lehetőségén alapul.⁶⁸ Borbély Kosztolányi-átiratát valamiféle világirodalmi példázatként olvasva Kafka színreléptetése egyfelől azokra a vakfoltokra világíthat rá (például a kulturális dominancia látens érvényesítésre vagy az egyediség tételezésére), amelyeket egy irodalom nemzeti keretek által meghatározott önértelmezése produkál, másfelől pedig arra, hogy a domináns pozícióból az idegen felé forduló kultúra nem kis mértékben a hallgatás és a nem-értés révén tartja fenn ezt a fölényét.

A kisebbségi irodalom Deleuze és Guattari által javasolt karkai alternatívája a sajátban való idegenség felismerése: „Saját nyelvünkben idegenként létezni, akár Kafka nagy úszója”.⁶⁹ Kafka itt említett prózatöredéke Borbély Kosztolányi-átirata mellé helyezve különösen tanulságos. Az olimpiai bajnok úszó, akit számára ismeretlen szülővárosában köszöntenek, nem érti azt, amit körülötte beszélnek, sőt azt sem, miért őt küldte el az az ország, amely nem a hazája, az olimpiára annak ellenére, hogy nem is tud úszni. Az olimpiai bajnok ott van, de még sincs, talán sosem lehet a hazájában („Zunächst muss ich feststellen, dass ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz grosser Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird.”),⁷⁰ és ez az ellentmondás talán elmondható arról a pozícióról is, amelyet a nemzeti irodalmak alkotásai töltenek be akkor, amikor a világirodalom (az irodalom olimpiája) szabja meg a helyüket és a rájuk irányított perspektívát. Kafka úszóját végső soron nem zavarja, hogy nem értik egymást beszédének hallgatóságával („es stört mich nicht sehr, dass ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, dass Sie mich nicht verstehen.”),⁷¹ éppoly kevésbé, mint ahogyan Esti Kornél

⁶⁷ CASANOVA, I. m., 353.

⁶⁸ Vö. DELEUZE–GUATTARI, I. m., 37–38. Deleuze-ék elgondolásának bírálatát, amely azonban az itt kiemelt összefüggést nem érinti, és leginkább a koncepció nem kielégítő megalapozottsága mellett szolgál érvekkel, lásd CASANOVA, I. m., 203–204.; ill. David DAMROSCH, *What Is World Literature?*, Princeton UP, Princeton–Oxford, 2003, 201–202. A vonatkozó eszmefuttatásában (KAFKA, *Naplók*, 238–242.) Kafka egyébként „az irodalmi munka sokféle előnye” között felsorolja „a külső életben többnyire tétlen és mindig szétforgácsolódo nemzeti tudat belső összetartását, azt a büszkeséget és támaszt, amelyet a nemzet az irodalom révén önmagának és az ellenséges külvilággal szemben szerez”, „a nemzet figyelmének önnön körére való korlátozódását és az idegennek csupán tükrözésben való átvételét”, de „az apák és fiúk közötti ellentétek megnevesítését és megbeszélési lehetőségét” is! A kis(ebbségi) irodalmakban nagyobb az ellenállás az ellen, hogy „bevezessék idegen irodalmak eredményeit, vagy utánozzák a már bevezetett idegen irodalmat”.

⁶⁹ DELEUZE–GUATTARI, I. m., 55.

⁷⁰ Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 321. („Először is le kell szögezmem, hogy itt én nem a hazámban vagyok, és a legnagyobb erőfeszítés ellenére sem értek egy szót sem abból, ami elhangzik.” Franz KAFKA, *Töredékek füzeteiből és papírlapokról*, ford. TANDORI Dezső, Cartaphilus, Budapest, 2001, 98.)

⁷¹ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 322. („nem nagyon zavar, hogy nem értem önöket, és a jelek szerint önöket sem nagyon zavarja, hogy engem nem értenek” Uő., *Töredékek füzeteiből és papírlapokról*, 99.)

és a bolgár kalauz beszélgetését sem gátolja meg ez a körülmény. Mi több, Borbély szövegében Kafka fiktív beszámolója sem támaszkodhat többre a jelenet értelmezése során, mint Esti a bolgár kalauz történetének megfejtésekor, hiszen ő sem érti sem a kalauzt, sem a keveset szóló Estit. Megfigyelő pozíciójának világirodalmi dominanciája éppoly törekeny tehát, épp annyira kockázatos, mint Estié a bolgár kalauzzal szemben. A világirodalom – és ezt Kafka, Kosztolányi és Borbély is láthatóan tudták – mindig képes arra, hogy megkérdőjelezze egy nemzeti irodalom önszemléletének építményét, ennek azonban az olyasfajta, kockázatos, hallgatag megértés az ára, amely Esti Kornél talán csupán látszólagos fölényét biztosította a bolgár kalauzzal folytatott beszélgetésben.