

## KETTŐS FÚGA

*Borbély Szilárd: Hosszú nap el*

Borbély Szilárd a *Hosszú nap el* című költeményével lépett be az országos irodalmi térbe. A pályája 1988-ban indult az *Adatok* című verseskötettel, majd 1992-ben folytatódott *A bábu arca* című könyvvel, de ezek viszonylag visszhangtalanok maradtak. Csupán az *Alföld* közölt mindkettőről recenziót. Az *Adatok* egyetemi kiadványként jelent meg Debrecenben a *Határ-füzetek* sorozatában. Országos terjesztésbe nem került. *A bábu arca* ehhez képest szintet lépett, hiszen a Széphalom Könyvműhely adta ki, amely akkoriban többek indulását segítette, például Kun Árpádét és Vörös Istvánét. A Széphalom Könyvműhely azért válhatott a pályaindulások egyik fontos kiadójává a kilencvenes évek első felében, mert a kiadó alapító igazgatója Mezey Katalin volt, aki a sárvári diákirók és diákköltők táborának létrejötténél is bábáskodott, és írónemzedékek sorának indulásában vállalt döntő szerepet. Borbély Szilárd, aki 1984-ben maga is a sárvári tábor meghívottja volt, első két kötetével főként a debreceni regionális irodalom közegén belül számított elismert fiatal írónak. Pozícióját erősítette és befolyásolta, hogy írói pályájával párhuzamosan 1992-ben oktatni kezdett a Kossuth Lajos Tudományegyetem Bölcsészkarának Régi Magyar Irodalmi Tanszékén. Az írói és az oktatói pályája együttes művelése akkoriban már nem számított kivételesnek, de megszokottnak sem. A debreceni egyetemen őt megelőzően nem oktatott országos ismertségnek örvendő író.

A *Hosszú nap el* először 1993-ban jelent meg az *Alföld* májusi számában, majd 1994-ben könyv formában is hozzáférhetővé vált a Jelenkor Kiadó gondozásában. Amennyire visszhangtalan volt Borbély Szilárd első két kötete, az *Alföld*-beli publikáció annyira hangsúlyos eseményévé vált a korabeli magyar irodalomnak. A későbbiekben külön tanulmányban szeretnék foglalkozni a megjelenést övező nyilatkozatokkal és a költemény közvetlen recepiójával, továbbá azzal, hogy a recepció szövegeiből milyen következtetések vonhatók le az irodalmi mező állapotáról és változásairól a kilencvenes évek közepén. Ehelyütt a beszéd versben megképződő konstellációjának vizsgálatára szorítkozom.

A *Hosszú nap el* esetében a beszéd mindenekelőtt a személyes hang nyelvi megalkotásáért felelős. A személyes hang a versben keletkezik, nem vezethető vissza sem a szerző biográfiai személyére, sem a verset megelőző nyelvi adottságokra. Fontos azonban figyelembe vennünk, hogy egy vers esetében az írásbeliség sohasem képes teljes mértékben elhallgattatni a beszédszerűséget. A személyes hang létrehozásában egyaránt részt vesznek képi, fogalmi, retorikai és zenei aspektusok, a tipográfia, valamint intertextuális tényezők. Ezek bonyolult összjátékát nevezem konstellációnak. E bonyolult viszonyok lehetőség szerint teljes feltárása vezethet a vers megértéséhez.

A megértést a címmel kell kezdenünk, amely az alcímmel és a mottóval alkot paratextuális egységet. A folyóiratbeli közlés nem tartalmazta a mottó héber eredetijét, csak a magyar fordítást. A Jelenkornál megjelent kötet héberül is közli a mottót: „Nidrono lo nidré”, „Fogadalmaink ne tekintessenek fogadalomnak”. A mondat a Jom Kippur, a zsidó vallás legnagyobb ünnepének előestéjén elhangzó nyitóimában, a Kol Nidrében szerepel.

A Jom Kippur napjának jelentőségét az adja, hogy az Örökkévaló ezen a napon pecsételi meg az újevkor, vagyis Rosh Hashanah napján beírt neveket az élet könyvében, míg azokra, akiknek a neve nem pecsételtetik be az életbe, halál vár. Ilyenkor az elmúlt év minden cselekedete nagyító alá kerül, mert a Bíró minden cselekedetet ismer, és a döntést, amely életről és halálról szól, egy porszemnyi jó vagy rossz is eldöntheti ebbe vagy abba az irányba.<sup>1</sup> Egyetlen cselekedet sem túl triviális. A sófár hangja a felkészülés hónapjában átszakítja a hétköznapi szokások, rutinok rendszerét, felébreszti az embert, hogy vegye olyan komolyan önmagát és minden cselekedetét, amilyen komolyságot a létezése megérdemel.<sup>2</sup> A zsidó vallás a Jom Kippurra, az Újév ünnepéhez szorosan kapcsolódó második nagy őszi ünnepre, az engesztelés napjára szigorú böjtöt rendel. A böjt az előestétől másnap estig tart, a galudban, vagyis Izraelen kívül mindenütt máshol 25 órán keresztül.<sup>3</sup> Ezért a magyarországi vallásos nyelv az engesztelés napját hosszú napnak is nevezi. A vers egyébként más utalásokat is tartalmaz az engesztelés napjára. Ezen a napon a vallásos zsidók alázatuk jeleként fehér halotti köpenyükből imádkoznak a zsinagógában, a halotti köpenyükre terítik emlékeztető rojtokkal ellátott imasáljukat. Borbély Szilárd költeményének egyik része, mely az árnyak bevonulásáról szól, a bűnvallás és az elnyerhető bocsánat kontextusában pontosan ezt a képet és ezt a tartalmat idézi. A halál árnyéka lehetnek azok a halott lelkek, akik maguk is eljönnek ilyenkor a zsinagógába, hiszen Jom Kippurkor a Maszkir imában halottakról is megemlékeznek, de lehetnek az élők is, akiket ezen a napon elkísér haláluk árnyéka, miközben halotti köpenyükből öltözve imádkoznak. A nap félelmetessége éppen ebből fakad. A lélek ilyenkor mintegy az élet és a halál közötti térségben időz, és felkészül a halálra.<sup>4</sup> A zsidó kulturális kontextust a tipográfia is megerősíti. A szöveget a folyóirat és a kötet is jobbra zárva közli, így a jobbról íródó héber szövegek látványát idézi.

*A bűnt, amelyet és A bűnt, amely  
A bűn, amelybe és A bűn, amelyben  
A bűnt, amelyért és A bűn, amelyből  
csak Jönnék egyre Jönnék csak az árnyak  
fehér köpenybe burkolva sötétjük  
Jön tiszta ingük hófehér haláluk  
árnyékaikkal imbolyogva Jönnék  
vállukra hull köpeny a hó az ingük  
a hó fehér Jön ingükben haláluk  
árnyékukat magukkal hozva Jönnék  
fehér halotti ingben Jön a sötétjük  
sötét betűk a hófehér papíron  
Jönnék csak árnyékuk kihűlt lehellet  
imájukkal a könnyek Jönnék egyre  
(18.)<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> Irving Greenberg: *The Jewish Way*, Simon and Schuster, New York, 1988, 198.

<sup>2</sup> Uo., 199.

<sup>3</sup> Ennek az az oka, hogy az ünnep napnyugtakor köszönt be, és a következő nap napnyugtakor ér véget, de nem a helyi idő szerint, hanem aszerint, ahogy Jeruzsálem fölött lemegy a Nap. Mivel évszázadokon keresztül nem tudták megadni ennek a pontos idejét, és semmi esetre sem akarták elvéteni az ünnep kimenetelének időpontját, Izrael földjén kívül a biztonság kedvéért egy órával hosszabbra szabták a böjtöt.

<sup>4</sup> Greenberg, i. m., 215.

<sup>5</sup> A verset a kötetbeli megjelenés alapján idézem. Borbély Szilárd: *Hosszú nap el*, Jelenkor, Pécs, 1994.

Kérdés, hogy a Kol Nidrére vonatkozó ismeretek nélkül milyen interpretációs szerkezetek alakulhatnak ki, megnyílhat-e egyáltalán a költemény. Mint sok más irodalmi mű esetében, a *Hosszú nap el* kapcsán is felvethető a kérdés, hogy mit kell tudnia az olvasónak, milyen belépési küszöb teljesítését várja el az alkotás. Ráadásul a vallási hagyományok, gondolkodásformák és a hozzájuk tartozó szókészlet már hosszú ideje általában sem képezik a költői megszólalások kulturális alapját. Hangsúlyos jelenlétük kiemeli a szekuláris alapokkal rendelkező irodalmiságból a folyamatnak ellenszegülő költői alkotásokat. Borbély Szilárd költeménye azonban megkívánja ennek a küszöbnek a teljesítését, mint ahogy az életmű későbbi fázisaiban is sok helyütt elvárja különféle zsidó vallási hagyományok előzetes ismeretét vagy az ismeretek beszerzését.

A költemény alcíme, *Drámai jambusok*, a Jom Kippur kontextusához képest egészen más hagyományvilágra utal. A verses drámák, köztük elsősorban a Shakespeare-drámákban domináns blank verse kontextusát vonja be az értelmezésbe. A *Hosszú nap el* sorainak többsége ötös és ötödfeles jambusban íródott. Tiszta jambizálás hosszabb periódusokon keresztül nem fordul elő a költeményben. Az első három sor tiszta jambikus lüktetését már a negyedik sor („Egy hosszú nap előtt a délután”) megtöri. Ennek alkalmasint az az oka, hogy a hatalmas verstest maradéktalan zenei monotóniája elviselhetetlen lenne az olvasó számára. Az alcímbe foglalt instrukció azonban nem csupán, és nem is elsősorban a szöveg hangzóságára utal, hanem valami olyasmire, ami a drámai jellegben foglaltatik. Nádas Péter az *Alföld* 1993. májusi számában közölte mások mellett Orbán Ottó levélben elküldött véleményét is Borbély Szilárd költeményéről. A levél egy pontján Orbán „Bach Mátépassiója affektált, parnasszista jambusokban”<sup>6</sup> megírt kortársi változatának nevezte a művet. A beszéd drámai jellege azonban nem érzelmábrázolást jelent, ebben az értelemben tehát nem affektált. Ami a költeményben történik, nem ragadható meg az affektuselmélet keretei között. Ha valakitől, akkor éppen *A kocsmban méláz a vén kalóz* és *Az éjnek rémjáró szaka* című kötetek költőjétől tudhatjuk, hogy a modern vers egyik változata drámai cselekvésként felfogható beszéd. A modern vers e változata szoros kapcsolatban áll a színpadi monológgal. Ez a magyar költészetben Füst Milánnal tudatosult először, aki ezt a kapcsolatot mélységes iróniával kezelte.<sup>7</sup> De mit jelent ebben az esetben a drámai cselekvés? A megszólalás nem egyéb, mint egy egzisztenciális válsághelyzet kifejlése a beszéd által, ami arisztotelészi értelemben mindig mimetikus cselekvést jelent.<sup>8</sup> Ennek mikéntjét akkor érthetjük meg, ha feltárjuk azt a színre vitt dramaturgiai helyzetet, amelyben a személyes hang létrejön, és a személyesség mimézise a beszéd által megvalósul. A *Hosszú nap el* esetében a cím, az alcím és a mottó együttesen a konstelláció korábban felsorolt tényezőinek teljességét felöleli, és arra figyelmeztet, hogy az értelmezés során személyes hang megképzéséért felelős konstelláció egészét fel kell tárunk. Ezt a dramaturgiai szituáció feltárásával kell kezdenünk. A költemény első sorai a dramaturgiai helyzet közepébe vetik az olvasót:

*Csak estje lenne, lenne már közel,  
már alkonyatja, minden szürkesége,  
minden fájdalomma lenne, vége már.*

<sup>6</sup> Nádas Péter: Olvasói vélemények, *Alföld*, 1993/5, 26.

<sup>7</sup> „Füst stilizációja eleve másodfokú, és jellege szerint teátrális, a versek középpontjában nem egy esszenciális, magyszerű szubjektum áll, minden verse újabb színpadot épít »énje és nem-énje, világa és a világ számára.«” Schein Gábor: *Füst Milán*, Jelenkor, Bp., 2017, 114–115.

<sup>8</sup> „az utánczó cselekvő embereket utánoznak” Arisztotelész: *Poétika*, Sarkady János fordítása, Kossuth, Bp., 1999, 9.

*Egy hosszú nap előtt a délután,  
az alkonyat, a kéklő félhomály,  
a félelem után, a hosszú csend,  
hogy vége van, egyszer, majd vége lesz,  
minden nappal Egy hosszú nap csak el*  
(7.)

A sorokban megadott időbeli tér a Kol Nidré előtti délutánnal indul. A dramaturgiai szituáció egyik határaként ezt az időt adja meg a költemény negyedik sora, majd a hatodik sor tovább mozdítja az időbeli fókuszot, és a szituáció másik határát az ünnep kimenetelét követő pillanatban rögzíti, amikor a félelem elmúltával beáll a hosszú csend. A nyolcadik sor ezt az időbeli keretet minden egyes napra, a személyes egzisztencia egészére kiterjeszti.

Irving Greenberg szerint Jom Kippur idején a lélek beleveti magát a halálba, átkel rajta, hogy aztán a bűnbánaton túl kilépjen a megbocsátás által megnyitott új életbe. Eközben, mondja, annak a felismerésével gazdagodik, hogy „a megtört szív, a megtört hit és szeretet erősebb, mint a soha meg nem tört. Ezzel a felismeréssel a judaizmus ellenőrzése alá vonja saját magas elvárásait, és megakadályozza, hogy elnyomják az életet. Enélkül a judaizmus élheteretlen bűntudat-vallás lenne”.<sup>9</sup> *A Hosszú nap el* beszédében ilyesféle kilépés nem történik. A beszélő kész arra, hogy önmagát ítélje halálra, kizárva a megbocsátás drámai betörésének lehetőségét.

*Csak estje lenne esthalála lenne  
Csak alkonyat Csak mozdulatlanság  
Csak alkonyatja lenne majd halála  
Csak majd halála lenne már közel  
Csak lenne majd halála már halálom  
halála lennék Csak lennék halál*  
(15–16.)

A beszéd elhangzásának egzisztenciális helyzetét elakadtsággként írhatnánk le. A halálon lehetetlenné válik az átkelés, nincs meg a kilépés lehetősége egy új életbe. Ez az egzisztenciális helyzet válik dramaturgiai szituációvá, amelyben a drámai cselekvés ekvivalens a költemény retorikai szerkezetével. A retorikai szerkezetet egyfelől a jól elkülöníthető, tipográfiaileg is elválasztott egységek ismétlődései és variációi,<sup>10</sup> másfelől – miként az eddigi idézetek is példázzák – a sorokba szervezett frázisok törései, befejezetlensége, új-rakezdése, bővülése és variálódása szervezi. Mindez kétségtelenül erős zenei jelleget kölcsönöz a költeménynek. A zeneiség ráadásul nem csupán hallásélményként jelentkezik, hanem az olvasás közben vizuális élményként is, mert az egyes egységeken belül mindig ugyanaz a szó, és csak az kezdődik nagybetűvel, jelölve a szegmentumok határát.

<sup>9</sup> Greenberg, i. m., 218.

<sup>10</sup> Bodor Béla éppen azt a módszert javasolja a vers megértésére, amelyet itt én is követek: „Azt a versszervező eljárást, ami a felsorolt ismétlési módzatok egymásba szőtt, késleltetett alakjainak mozgásba lendített változataiból építkezik, dinamikus, fejlesztő ismétlési mechanizmusnak nevezhetjük. Működése akkor figyelhető meg legjobban, ha valamelyik motívum mutációit végigkövetjük a versben.” A fúgaszerkezetet azonban Bodor nem ismeri fel: „Ezek a strofák valójában nem illeszkednek, hanem beékelődnek a szöveg menetébe. Funkciójuk az, hogy a szinte kizárólag elvont fogalmakból építkező előző és következő szakaszok közé némi »zöld felületet«, természeti képekben való feloldást, csempésszenek.” Bodor Béla: Istenhez hátráló mondatok, *Holmi*, 1994/10, 1541.

A hallás és a látás viszonyával azonban ennél mélyebben is foglalkoznunk kell Borbély Szilárd versében. Térjünk vissza ahhoz az alapvető fenomenológiai megfigyeléshez, hogy az írásbeliség és a néma olvasás gyakorlata, ami az európai kultúrában nem olyan régen, a 19. század vége felé vált általánossá, nem némítja el teljesen a vers hangzósságát. A versek írott formája egy sor olyan információt tartalmaz, amelyek szabályozzák a hangzósságot. A vesszők és a pontok nem csupán a gondolatok helyesírási szabályok által előírt tagolását szolgálják. Szüneteket is jelölnek a frázishatárokon. Ilyen szerepet tölthet be a sorhatár is, de nem feltétlenül. A partitúraszerű jelek (vesszők, pontok), amelyek instrukciókat adnak a hangzó olvasás és a jelentésképzés számára, a *Hosszú nap el* írott szövegéből nagymértékben hiányoznak. A hangzósság és az írásbeliség között ebben az esetben nagyobb a távolság, mint amit a költészet hagyományos lejegyzési formáival kapcsolatban megszoktunk, miközben a versszerűség alapvető kritériumát, amely a nyomtatott képhez kapcsolódik, teljesíti a vers azzal, hogy a sortörésekkel olyan szegmentációs elvet érvényesít, amelyet a prózai szövegek nem. Az írásbeliség és a hangzósság között megnövekedett távolság annyiban vonatkozhat az elakadás problémájára is, hogy láthatóvá, érzékelhetővé teszi a vers nyelvhez fűződő viszonyát. A költemény nem abban érdekel, hogy eltüntesse az olyan, egyébként alapvető különbségeket, mint amilyen az írásbeliség és a hangzósság között feszül, hanem ellenkezőleg, hogy a nyelvi anyagra gyakorolt nyomással kiélezze és kitágítsa a különbségeket. Itt jegyzem meg, hogy a következő kötet, a *Mint. minden. alkalom* ebben jelent majd nyilvánvaló továbblépést. Az így érzékelhetővé tett különbségek töréseket, réseket, közöket iktatnak a vers anyagába és az anyagon végzett műveletekbe, elidőzésekre kényszerítenek, és a percepció elsődleges tapasztalatává teszik az átlépés nehézségét. A törések, rések és közök később a fa ágait és az utcákat, házközöket megidéző képi szekvenciákban tárgyiasítva is megjelennek. Nemes Nagy Ágnes beszél arról József Attila *Eszmélete* kapcsán,<sup>11</sup> hogy a modern műalkotás gyakran a semminek, a hiánynak ad formát a valami által. A versben a szavak a szóközöket fenomenalizálják. Ezt tapasztalhatjuk Borbély Szilárd költeményében is.

Mivel a vers nem annyira képrendszerekből, inkább témaszavak láncolatából építi fel szemantikai szerkezetét, a következőkben érdemes e témaszavak jelölőláncát szemügyre vennünk. A költemény hossza miatt nem töreksem teljességre, de az építkezés mikéntjét és a témaszavak jelentéskörét az itt elérhető teljességben szeretném fölmérni. A vers első szerkezeti részében a következő láncolat tárul az olvasó elé: alkonyat – fájdalom – alkonyat – félelem – csend – vége – félelem – rettegés – látszat – emlék – est – alkonyat – sötét – elmúlás – vége. Itt következik az első képi szekvencia, amely az ágak között lakó szélről és az ágak közé bújó madárról szól: „A szél megzörgeti / A lombokat, száradt terméseket / A hócsikorgás megreszketi a lábát / Az ágakon A lomb már nem takarja / úgy bújna el A szél A szél neszez / ágak között A szél zajai közt / jaj el, csak elrepülni vágyik innen / A lomb emléke, ágai közül / A szél A lomb közé, úgy el szeretne”. A képi szekvencia metonimikusan jól illeszkedik egyfelől a korábbi témaszavakban meghúzódó elmúlásfélelemhez, és hogy a félelem elől jó volna átlépni magába az elmúlásba, a halálba, másfelől a közök, a rések megjelenéséhez a nyelvi anyagban. Az első képi szekvencia után a következő jelölőláncal találkozunk: fájdalom – szégyen – emlék – félelem – este – reggel – gyávaság – szégyen – félelem – fájdalom – este – alkonyat – csend – pusztulás – elmúlás – gemmi – emlék – hosszú árnyék – fájdalom – hallgatás – csend – vers – beszéd – szél – szótlanság – újra – vers – csend – hang – vers – mer – újra – még egyszer – vers – beszél – őszi szél – csend beszél – szél. Mind a két láncolatban szembevetendő a témává is tett ismétlődés, valamint a témaszavak által jelölt egzisztenciális állapot elmélyülése, az átalakítás és a fejlődés képtelensége. A szerkezetiség szintjén pedig két további mozzanatra kell felhívunk a figyelmet. Az egyik

<sup>11</sup> Nemes Nagy Ágnes: József Attila: *Eszmélet*, in: *Miért szép? Századunk magyar lírája verselemzésekben*. Gondolat, Bp., 1966, 317–325.

az, hogy a vers, a versbeszéd, a hangzósság és a csönd bevonása a témaszavak jelölőláncába öntükörözővé teszi a költeményt. A vers önmagáról is beszél, önmaga nyelvi helyzetéről, vagyis a beszéd megszületésével együtt tudatosul a versben saját cselekvő mivolta, ahogy a vers az írás és a beszéd törésében megtörténik. A másik mozzanat az, hogy a képi szekvencia és a témaszavas szekvencia különbségüket megőrizve összekapcsolódik, ami egy rag (-be) és egy szó (szél) rés által tagolt kapcsolatában, összeolvashatóságában (beszél) és megfordíthatóságában (szélbe) materializálódik:

*Ha szél Ha szélbe szél  
Ha szélbe hó Ha szélbe vers susogna  
egy hosszú szó után Ha kurta hang  
terjedne egyre messzebb Ha szélbe  
Ha vers Ha szélbe vers susogja, ó  
hosszan kicseng a csend Ha ismerősen  
Ha szó Ha mély Ha tompa tisztaság  
beszél Ha szélbe szél Ha versbe szél be  
(10.)*

A témaszavas szekvenciák és a képi szekvencia összekapcsolódása után az utóbbi lényegében változatlanul megismétlődik, hogy aztán a kötetbeli szöveg 13. oldalán a hosszú nap, a hosszú délután alaptémája kerüljön ismét elő, és ebbe ágyazva megismétlődjenek a legfontosabb témaszavak: félni – fájdalom – múlik el – fájdalom – bűn – elmúl – emlék – fájdalom – gyávaság – elfeledni. Nem vitás, hogy a vers szerkezeti szintjén monotónia és gépiesség érvényesül, ami az apró változások ellenére egy állapot statikus fennállását jelenti. A 14. oldalon vezeti be a költemény a házak és a házközök képi szekvenciáját, amelybe új, de az eddigiektől egyáltalán nem idegen, inkább a megképződő állapothoz szervesen hozzátartozó témaszavak ékelődnek: semmi, magány, találkozás.

*A ház, az utca és az utcahossz  
az utcahosszat elborító semmi  
hogy tart a semmi fenn, a semmiségben  
falak, emeletek, a háztetőn  
a légtömeg tonnányi súly A ház  
az utca és az útkereszteződés  
találkozások, itt meg ott, amott  
házak között, a háztetők között  
és mindenütt az utcasark magánya  
(14–15.)*

Már az eddigiekből is világosan kitűnik, hogy a *Hosszú nap el* témaszavas jelölősorai és képi szekvenciái mind strukturális, mind szemantikai szempontból zárt és homogén rendszert alkotnak. A jelentések körét a bekerülő új elemek sem változtatják meg, a bővülés és a variálódás inkább elmélyíti a költemény alapvető intencióit. Az új képi szekvencia ugyanúgy allegorikus természetű, mint az előző volt. Amíg az ágak közt zörgő szél és a madár képe a közöttség és az elmúlás allegóriájaként volt olvasható, addig a ház és az utca képe a közöttséget a magány és a semmi képzetével hozza kapcsolatba. Az elmúlás és a semmi képzetének kapcsolata nyilvánvaló, egyszersmind előkészíti, hogy kimondhatóvá váljék az egzisztenciális szituációt megalapozó óhaj („Csak estje lenne...”) keretében a beszédcselekvés modalitását eddig is formáló halálvágy („Csak lenne majd halála már halálom”). Az óhajban foglalt időbeliség fókusza bizonytalan, ambivalens marad, és

a kerete ebben az esetben nem határozható meg. A jövőben egyszerre utal egy távoli időpillanatra (majd) és egy közelire (már).

A következő témaszavas jelölőlánc kezdő és egyben összefoglaló eleme az esthez metonimikusan kapcsolódó kék szín lesz. A kék szín a halál metonímiája is lehet, ha figyelembe vesszük, hogy a költemény keletkezésének idején már Magyarországon is hozzáférhetővé váltak a korai Microsoft Windows operációs rendszerek, amelyek megismertették a felhasználókkal a Blue screen of death, vagyis a kék halál jelenségét. A „kék”-nek alárendelve megjelenik a korábbi jelölőlánc számos eleme (sötét, hosszú, semmi, magány, félelem, fájdalom, szörnyű). A következőkben az itt kimaradó, de korábban már megjelent elemek külön szekvenciát kapnak (bűn, test, elfelejt, lehull, emlék). Az így létrejövő láncolatához kapcsolódva újra megjelenik az eddig meghatározó két képi szekvencia („lomb között a szél” a 18. oldalon, „a ház az utca” a 22. oldalon), a láncolat kontrapunktjaként pedig az, amit a fájdalommal, a büntudattal, a halálfélelemmel és a halálválggyal szemben jó lett volna megélni. Feltűnő, hogy a kontrapunkt-szekvenciában megszaporodnak az írásképet és a hangzást egyaránt tagoló vesszők, vagyis ez a rész zeneiségében egészen más természetű, mint az uralkodó beszédcselekvés.

*meleg puhát szerettem volna csak,  
egy, jó, meleg, puhát, hogy félni nem,  
hol félni nem, hol jó, meleg, puhát,  
hogy jó lehet, meleg, puha, lehetne,  
melegségét, puháját, illatát,  
csöndjét, hogy benne félni nem, sosem,  
hol jó, meleg, puha, hol félni, nem kell,  
hogy jó lehetne, hol talán magam,  
egy, jön, meleg, puhán, magábazártam  
(17.)*

Az idézett szekvencia később szintén szabályosan visszatér a költeményben, legközelebb a 24. oldalon. Az imént nem véletlenül használtam a kontrapunkt fogalmát. Az eddigiekből is világosan kitűnik, hogy a *Hosszú nap el* nagyszerkezete a fúga polifon struktúráját idézi. Az egyes témaszavak lényegében ütemeknek felelnek meg, amelyek szünet nélkül kergetik egymást, míg a képi szekvenciák és a „nem kell félni”-szekvencia kontrapunkt-ként gazdagítja a kompozíciót. A „nem kell félni” témája közvetlenül is ellentétbe kerül a 19. oldalon megfogalmazott testtapasztalattal, és az ellentét a halál és a halállal együtt beköszöntő felejtés jövőidejűségében oldódik föl: „És majd e test elfelejt mindent És / a test majd elfeled, hogy félni, kell / hogy félni kell más testek illatától / És elfelejt majd mind, de minden fájót / a bőrt, a húst, a csontokat, mindent”. A költemény abban is hasonlít a fúgához, hogy a szerkezeti sajátosságok folytán a kezdet és a vég nem egy zárt, felívelést és elcsendesedést egyaránt tartalmazó zenei vagy dramaturgiai struktúrában hozható kapcsolatba. A *Hosszú nap el*nek a fúgához hasonlóan tartama van, amelyen belül a jól elkülöníthető témák és kontrapunktaik elvileg végtelen sorban követhetik egymást. A szerkezet a témák permutatív repetíciójának<sup>12</sup> és a variációinak végtelenségéből keletkezik, amelyek a harmóniák rendjében egyaránt beteljesítik a befogadó természetes harmóniaigényéből fakadó várakozásait, és a teljes monotóniát megtörő váratlanság iránti

<sup>12</sup> „Az egyszerű és a bővítő ismétlés felismerése nem okoz problémát, annak ellenére, hogy ezek eredetileg strófaszervező elemek, Borbély Szilárdnál pedig nincsenek strófák: az ismétlési rendszerek átkötődnek, beleszövődnek a szövegfolyamba. Az egyszerű változtató ismétlés rövid szakaszokra terjed ki, míg az epikus ismétlés nagyobb szövegegységekre.” Bodor, i. m., 1541.

igényt. Borbély Szilárd költészetében itt jelenik meg először a barokk kultúrához fűződő szoros kapcsolat, ami majd a *Halotti pompa* szekvenciáiban más módon visszatér és kiteljesedik.

Amikor zenei formák irodalmi integrációjának eseteit vizsgáljuk, mindig érdemes szem előtt tartani Adorno figyelmeztetését. A különböző művészetek tényleges közeledésének feltétele az, hogy ne oldódjanak fel egy nem-dialektikus folytonosság képzetében, hanem mindegyik „megtartsa a maga immanens alapelveit”.<sup>13</sup> A zene egyik immanens alapelve, amely a fúga művészetében alapvető fontosságú, hogy képes a tényleges polifóniára, míg az irodalom nem. Ezért helytálló lehet Werner Wolf megállapítása, hogy művészeti alkotások intermediális kapcsolódásainak alkalmával mindig az egyik művészeti ág ikonikus jegyeinek domináns jelenlétével számolhatunk.<sup>14</sup> Adorno kívánalma és Wolf megfigyelése nem feltétlenül mond ellent egymásnak, de az esztétikai értelemben sikeres intermediális kapcsolódás nehézsége jól kifejeződik bennük. A *Hosszú nap el* kapcsolódása a fúga művészetéhez szerkezeti jellegű. A fúgaforma Willi Flemming alapvető tanulmánya szerint eleve olyan szuperformaként jött létre, amelynek absztrakt formaképző elvei nem egy bizonyos művészeti ágra, a barokk zenére vonatkoznak, hanem a barokk irodalomra, közelebbről a barokk drámára is.<sup>15</sup> Hannes Fricke ennél is továbbmegy. Miu-tán a fúga szerkezeti elveit tárja fel Heimito von Doderer 1926-ban keletkezett *Hét variáció Johann Peter Hebel témájára* című művének témaszerkezetében csakúgy, mint Robert Browning *The Ring and the Book* (1869) című tizenkét részből álló könyvében, kilép az irodalom köréből, és a fúgaszerkezet megvalósulásáról értekezik Kurosawa *A vihar kapujában* című filmje kapcsán is.<sup>16</sup> A sorozatok mindegyik esetben végtelenül folytathatók lennének, míg például Monet *A roueni katedrális* című képsorozata formaelvei szerint nem folytatható. Amennyiben elfogadjuk, hogy a fúga elvont szerkezeti elvei más művészeti ágakban is alkalmazhatók, vagy hogy egyenesen szuperformaként vegyük számításba, nem csupán a *Hosszú nap el* fúgaként való felfogása válik indokolttá, hanem az alcímbe foglalt műfaji önmeghatározása is új értelmet nyer.

A témák végtelen permutálódása és variálódása, valamint a kontrapunkt jelenléte mellett a fúga fontos formaelvei közé tartozik az is, hogy a zárlat, a kóda mintegy összegeze a korábbi alaptémákat és a kontrapunktot. Ennek az elvnek a teljesülését külön is meg kell majd vizsgálnunk. Most azonban érdemes még továbbra is a fúgaforma kifejlődésével foglalkoznunk Borbély Szilárd költeményében. A fúga a legelvontabb szinten a harmóniák monotóniájának formája, amelyben a szerkezet kizárja, hogy az új elemek belépése lényegi változást jelenthessen. A forma paradoxája az, hogy ami más és új, tehát ami alterál, a szerkezet szintjén éppen az alterálás lehetetlenségét, a változatlanság diadalát bizonyítja, és legföljebb bővülést okozhat. Ez a szerkezet megfelel annak az egzisztenciális helyzetnek, amelyre a Jom Kippur jelentéseinek kontextusában nyílt rálátás.

A 19. oldalon olvasható testszekvencia után a fehér köpenyes árnyak eljövételéről szóló rész ismétléseként és ellentéteként hangzik fel a „csak jönnek, egyre, jönnek csak, a varjak, / csak jönnek egyre, jönnek, jönnek, jönnek / a téli ég mocskából, egyre jönnek,” kezdetű rész. Majd megismétlődik a kék szekvenciája, amely ismét összegzi a főtéma alapmotívum-

<sup>13</sup> T. W. Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in: Uő.: *Musikalische Schriften* Bd. III, Frankfurt a.M., 1978, 629.

<sup>14</sup> Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, GA, 1999.

<sup>15</sup> Willi Flemming: *Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock*, DVjs 32 (1958), 493.

<sup>16</sup> Hannes Fricke: *Intermedialität, Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel „Thema und Variationen“ und „Fuge“*, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2006 (36), 8–29.



maít (sötét, hosszú, vers, magány, emlék, elmúlás) és a kontrapunktként szolgáló egyik képi szekvencia témáját is (utca, utcahossz), hogy aztán a fúgaszerkezet paradoxonját immár ki is mondja: „tán minden újra lett voln, mint a régi / talán lett volna minden régen új”.

A költemény felénél megváltozik az egész költemény időperspektívája. Ha eddig az ítéletre és a halálra való várakozás, az élet és a halál eldöntetlenségének holtpontja határozta meg a beszédcselekvés egzisztenciális helyzetét, mostantól a személyesség a meghozott ítélet ismeretében kap hangot. Amíg a halál korábban a félelem és a vágy kettősségében volt jelen, most valósággá, a perspektíva új forrásává változik. Az időbeliség megváltozását egy valóban új elem bekerülése jelzi. A elmúlás és a feltételes jövő perspektívái helyett a „most” időhatározójában a halál és a semmi jelenidejűsége kerül a beszéd fókuszába, és ennek a fókusznak a látószögéből van szó továbbra is az elmúlásról, az emlékgyásról, az ismétlődésről:

*Ki volna most Ki volna, most Csak emlék,  
emléke volna annak, most Ki nincs  
Ki emlék volna, emléke ki volna  
Csak volna most, annak Ki emlék volt,  
emléke Csak Csak volna újra volna  
Ki volna, most Ki emlék, önmaga  
emlékszik most Ki önmagára Csak  
(22.)*

Az új, a költemény második felét uraló időperspektíva kidolgozása a ház-szekvencia betoldása után folytatódik. A folytatás legfontosabb eleme az el igekötő tipográfiai elkülönítése, kurziválása.

*, mint aki Most Most hosszan készülődik  
el mondani mit el nem mert sosem,  
gyertyát Most gyújt, mint este lenne, mint  
Most délután, mint tegnap este múlt el  
mondaná Most csak el feledni tudná  
(22.)*

A hagyomány szerint a vallásos zsidók az ünnep bejövetelekor gyújtanak gyertyát, általában kettőt, amit aztán hagynak leégni. A gyertyagyújtás mostja e sorokban nem az ünnep bejövetelére, hanem a kimenetelére tehető („tegnap este múlt el”), vagyis a halálról szóló döntés bepecsételése után. A kurzívval szedett és elkülönített „el” igekötő ebben a perspektívában jelentheti az elmúlás bekövetkeztét, a szereplő távozására utaló színpadi utasítást, de jelentheti a halálról szóló döntés mögött meghúzódó isteni döntés forrását, Isten nevét is. Héberül ugyanis Isten egyik neve, amely Jézus keresztfán elhangzó utolsó mondatában is megőrződött, az El, amely a kánaániták mitológiájából származik, és jelentése eredetileg az isteni erővel, hatalommal kapcsolódott össze.

Ettől a ponttól kezdve, amely a mű felezőpontja, az eddigi fúgaszerkezet megismétlődik. A *Hosszú nap el* esetében tehát kettős fúgáról beszélhetünk. A második fúga részben megismétli az első elemeit, részben pedig azok variációit építi fel. Tükörszerkezettel állunk szemben, amely a második rész egyes szekvenciáiban is létrejön. Példaként említhető a lent és a fent, illetve a bent és a kint kiazmusa a 27. oldalon, vagy a honnan és a hová, valamint az előtte és az utána kiazmusa a következő sorokban:

*honnan jön, nem tudom, hová, majd el  
tűnik, és nem marad, utána semmi, majd  
előtte és utána, majd talán  
utána lesz előtte, majd csak jönni  
fog, majd egyszerre itt terem, honnan  
jött, nem tudom, hová, majd eltűnik  
talán a kézbe, majd, ha lenne majd  
(26.)*

A legfontosabb tükör azonban a halál és a megszületésre való várakozás kettősségét, egységét mutatja. Mivel a halál és a halálra való felkészülés egyaránt testi vonatkozású, a tükörben a test határhelyzete tárul föl:

*A test A test A test előtti testben  
A test előtti testben nem vagyok  
A test A test A test előttben  
A test előttben testtelen vagyok  
a testtelen test megelőz A testben  
(...)  
A test utáni testben nem vagyok  
A test előtt A test után A testben  
a testtelenben mindenhol vagyok  
(32.)*

A két fúga között a legfontosabb témaszavas kapcsolatot a fájdalom, a félelem, az emlékhagyás, a felejtés és a testi perspektíva hangsúlyos jelenléte képezi. A második fúga megváltozott egzisztenciális helyzete azonban eltolódásokat is eredményez. Ebben a részben az élet és a halál között alteráló beszélő kilétére, önmaga másságához fűződő viszonyára irányuló kérdés válik hangsúlyossá. Az én egyszerre nyilvánul meg a beszéd cselekvő ágenseként és a felejtés folyamatának kitett nyomként is egy olyan szélesebb közegben, amelyben az individualitás csupán átmeneti és idegen képződmény lehet. A létezés terének alapvető törvényszerűsége a nyomtalanítás, a benne megképződő individualitás felejtése, eltűnése. A költeményben e törvényszerűség meditatív tudatosulása zajlik. Ha maga a fúgaszerkezet az eltérő, a különböző azonosságán nyugszik, akkor e folyamatok háttérben e kapcsolat megfordítása, az azonos nem azonosságának gondolata húzódik meg. Ez a kettősség mindkét fúga tematikus és szerkezeti horizontján ugyanannyira alapvető jelentőségű.

*Ki volna most Ki volna most Ha volna  
Ki volna most egy másik arc, tekintet  
Ki volna bennem arcom délutánja  
egy mozdulat után Ki volnék akkor  
Ha mást teszek Ki volnék akkor most  
Ki volnék akkor most Ki volnék az  
Ha nincsen most velem akkor ki ott volt  
Ha volna az Ki volnék mindig én  
Ki volnék én Ha akkor ott vagyok  
Ki most vagyok csak emléke vagyok  
annak Ki volna most Ha nincsen emlék  
(34–35.)*

A költemény kettős fűgáját lezáró kóda nem találhatja meg másban a költői témák összefoglalását, mint az elmúlás és az emlék kitörlődésének gondolatában. Ennek felel meg a hóhullás képi szekvenciája, ami ugyanúgy kontrapunktként szolgál a második fűgában, mint a házak és a házközök, illetve a szélben zörgő ágak képi szekvenciája az elsőben. A kóda végül magát az egzisztenciális szituációt is felszámolja, amikor a kitüntetett pillanatot, a Jom Kippur várakozását minden egyes napra kiterjeszti, és hallgatását, semmibe tünését tanúsítja:

*van hosszú nap van délután van emlék  
van délutánja estje van másnapja  
van mindig estje minden este reggel  
a másnapok a tegnapok a semmi  
a semmi van a hallgatás a múlik  
elmúlik van és minden nap van múltja  
van el van egy van múlik van magában  
van hallgatás van semmi és mind el  
(46.)*