

szetének alapszavai: hely, alkalom, nyelv, történet, megkettőzés, hasonlat. Egy gondolkodástörténetileg is jelentős életmű alapzata. Egy olyan életműé, amely éppen a szerénység poétikájának köszönhetően válik radikális ellenszövegévé azoknak a szubjektumközpontú folyamatoknak, amelyek a '90-es évektől egyre alacsonyabb reflexiós fokon és esztétikai színvonalon zajlanak a magyar irodalomban is.

Valastyán Tamás

Ars poetica „reductiva”

LÉTÉRTELMEZÉS ÉS ÖNKÉP BORBÉLY SZILÁRD *VITÉZ LÁSZLÓ DALA* CÍMŰ VERSÉBEN

Szingularitás versus kontextualitás

A *Vitéz László dala* című vers Borbély Szilárd azon költeményei közé tartozik, amelyeket nem illesztett be egyik kötetébe sem. Jelen tudomásunk szerint nem olyan sok versszövegről van szó. Az említetten kívül még ilyenként aposztrofálhatjuk a *Sárkányszinegyörgy* [vagy *Szent György a sárkányhoz*], *A só* vagy éppen a *Kirké, disznószíve* és a *Pegazus, szárnyak* című verseket. Utóbbi kettőt a *Bukolikatájban* című kötet *Függelékében* olvashatjuk,¹ mert jóllehet nem kerültek be a tervezett kötetbe, de tematikusan és motivikusan harmonizálnak a posztumusz könyv világával és formarendjével. A *Prokné, anyám* című szöveg szintén ilyen morfológiailag, bár ezt sem választotta be a költő a tervezett könyvébe. Ahogy Száz Pál és Krupp József vélelmezik, ez lehetett az utolsó vers, amelyet Borbély megírt és el is küldött publikálásra.² A *Dökgút* és az *Ödipusz, aki megszüli* című szövegeken pedig feltehetően még dolgozott volna. Nos, Borbély nem csupán szinguláris szövegekben gondolkodott, pontosabban nem szingularitásában ragadta meg a versformát, hanem eleve, *per se* konstrukcióban és kontextusban alkotta meg a verseit, azaz a szövegek lehetséges kapcsolódási pontjai is nagyon foglalkoztatták, elrendezhetőségük nagyban meghatározta egy költemény kompozicionális indexálhatóságát. Ezért különösen figyelemreméltó, ha egy verset önmagában állóan olvashatunk, ha nincs, úgymond, kötetstruktúrábeli vagy valamely ciklus meghatározta kontextusa.

Mindazonáltal a *Vitéz László dala* paratextuális utalásai alapján pontosan látható és kijelölhető a szöveg helye és szerepe Borbély életművében. A vers 2011. december 4-én jelent meg a *Litera* irodalmi portál *Magasiskola* című rovatában. Az ún. beszélő cím mellett még azt olvashatjuk a cím alatti mezőben, hogy „i. m. Kemény Henrik”. A szöveget Borbély tehát Kemény Henrik emlékére írta, aki épp nem sokkal a vers születése előtt hunyt el Debrecenben, 2011. november 30-án. A nemzetközi hírű bábművész sok szállal kötődött Debrecen városához, legfőképpen a Vojtina Bábszínház révén, amely a hagyatékot is gondozza. A bábművész tartása, a játszáshoz való viszonya, életszemlélete és halála elemi inspirációs forrásként detektálható a *Vitéz*

1 Vö. Borbély Szilárd, *Bukolikatájban*, Jelenkor, Bp., 2022, 99–111.

2 Száz Pál, *Borbély Szilárd utolsó, hagyatékban maradt verskéziratai elé*, Jelenkor 2023/11., 1023.

László dalában. „Kemény Henrik örök életre rendezkedett be, a lelke nem fáradt, a szelleme tiszta, a testét mindennap gyúrja, mert: »Amíg a kezemet emelni tudom, játszani akarok. A színpadon akarom befejezni!«” – idézi Láposi Terka a bábművészt az önéletrajzi kötet elé írt *Prológusban*.³ A versszöveg tematikus és motivikus kibontakozása arra enged következtetni (noha előszörre talán némiképp távoli módon), hogy Borbély miközben tudatosan és játékosan referál a keményi életmű, a bábművészet és a játéktér-alkotás szimbolikus és allegorikus folyamataira, egyúttal saját ars poeticájának némely elemét s jellegzetességét is játékba hozza azáltal, hogy több vonatkozásban a számára kiemelten fontos poétikai, esztétikai témákra reflektál.

Mi több [ha közelebb hajolunk a versvilághoz], egyfajta önkép és létértelmezés megformálódásának lehetünk a tanúi a befogadás során, merthogy a dal nagyrészt Borbély egész alkotói tevékenységének a sajátos esztétikai reflexiójaként olvasható. Legfőképpen a báb (vagy bábu) figurája, valamint a játéktér-alkotás allegóriája révén sejlik fel egy sajátos ars poetica „reductiva” a versben.

Kicsinyítés, fa, trapéz

Mielőtt e két fő komponens, tehát a báb(u) figurája és a játéktér-képzés processzusa nyomába erednék, szeretném röviden bemutatni, hogy milyen módon referál e vers az egész oeuvre-re, pontosabban milyen mozzanatok utalnak a korábbi szövegvilágokra.

Már rögtön az első versszakban találunk egy jellegzetesen borbélyi fordulatot:

Hé pajtikák! Figyeljete!
Hadd mutatom be sorra
a nagyszerű művészeket,
kiknek arany a torka,
csak énekük szomorka!

Az utolsó sor „szomorka” szava, a kicsinyítő képzős, régies hangzású kifejezés felidézheti bennünk részint az *Ólomka* és *Papírlány* librettójának egyik főhősét, részint a *Míg alszik szívünk Jézuskája* betlehemes misztériumjátékának megint csak a kicsinyítés eszközére és retorikai fogására apelláló poétikai megoldásait. Borbély a 2005-ös kötetében azon túl, hogy a szereplőket, a szamarat és az angyalokat ilyen litotikus módon jeleníti meg [Zsamárka, Gáborka, Mihályka stb.], a szövegben magában is többször és előszeretettel él a litotész retorikai és poétikai trópusával. Az *V. Stációban* [A Pásztorok segítenek Mihálykának] pl. ily módon:

Második Csordapásztor.
S egy kis borral!
[Mihályka elrepül. A csordapásztorok
Elindulnak. Közben énekelnek:]
Báránkámon csengő szó!,

3 Láposi Terka, *Prológus = Kemény Henrik, Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig. Egy vásári bábjátékos, komédiás önarcképe*, lejegyezte Láposi Terka, Korngut-Kemény Alapítvány, Debrecen, 2012, 10.

Csingi-lingi-lánga.
 Furulyácskám is dúdol
 Tulu-furulyája.
 / Kis báránykám mellém fekszik,
 Szundikálunk sokszor estig
 Jójszakát kívánok! [Ref.]⁴

Ráadásul az „arany a torka” mint művészi attribútum és a „szomorka” litotészének rím-helyzetbe hozása az éneklés, tágabban a költői hivatás státuszát is erősen ironizálja.

A borbélyi lírára és világszemléletre oly jellemző másik motívumot és gondolatot a harmadik versszakban találhatjuk meg:

Mert bábszínház az életük,
 és fából van az orruk,
 és fából készült mindenük,
 és nincsen semmi dolguk,
 csak munkájuk: a cirkusz!

Ebben a részletben két dolog is szemet szúrhat. Egyrészt nyilván a báb, bábu motívum, amely az 1992-es kettős kötetet, *A bábu arca / Történet* címűt idézi meg, de másrészt – maradványként – utalhatunk a *Történet* című esszé-párkönyv *Fák és madarak* szövegére, amelyben Borbély rendkívüli invenciozitással és erudícióval ír a fáról mint élőlényről és mint dologi entitásról. A *Vitéz László dalában* olvasható emfaticus sor: „és fából készült mindenük” – véleményem szerint feljogosíthat bennünket arra, hogy a dalt összeolvassuk az 1987-es esszé famotívumának gyönyörű metaforikus elemzésével, s némiképp mint eredetére vezessük azt vissza. A fa Borbély szerint egyszerre bír eleven természeti léttel és tárgyi mivolttal. Mint természeti létező, túl az elemi organicitáson, „közbenső lépcsőfok az ég felé”. Emellett „a tárgyak nyugalmával veszti körül az embert, és mégis élő”. E kettős kitétsége és kapcsolódása révén „a fa a világ tükörszerkezetére döbönt rá”. A fakorona az égi világokkal, a gyökérzet „a mélybe nyúló alvilág”-gal tartja fenn a viszonyt. Mindazonáltal az ember léptéke sem ismeretlen a számára: „A fa az emberléptékű magasság.” A fa is képes meghalni: „megszűnik hatni felette az idő. Végérvényesen átlép a tárgyak világába. Valami beteljesedett rajta. Mégis, úgy tűnik, mintha sohasem halnának meg a fák. Mozdulatlanóságuk méltósága rendkívüli biztatást jelent az ember számára.”⁵ Nos, a bábokban vagy a bábukban a fák égi [mennyei] és földi [alvilági] attribútumai, emberi léptékük és emberen túli hatóerejük egyként ott munkálnak.

A *Vitéz László dala* nagyon szoros intertextuális kapcsolatot kezdeményez és tart fenn a Borbély-életművön belül *A Testhez* című 2010-es könyv, tehát a költő életében utolsóként megjelenő verseskötet első darabjával, a három verset magában foglaló, triptichon formát idéző *1. A kesztyűbábhöz* című költeménnyel. Mint

4 Borbély Szilárd, *Míg alszik szívünk Jézuskája. Betlehemes misztérium*, Kalligram, Pozsony, 2005, 47.
 5 Borbély Szilárd, *Fák és madarak = Uő, Történet = Uő, A bábu arca / Történet*, Széphalom, Bp., 1992, 47–49.

látni fogjuk alább, a báb(u) atavisztikus viszonyt létesít a transzcendens hatalmakkal, éppenséggel léttelenségének szubsztanciája biztosít és képez számára minderre alapot. De ami nagyon izgalmas, hogy a báb révén az ember el tudja játszani istent, bele tud bújni a lényegi (ha nem is mozdulatlan) mozgató elvi szerepébe. Hogy ez mennyire izgatja poétikailag s teológiailag Borbély Szilárdot, mutatja az is, hogy *A Testhez* kötet mottója a következő *Talmud*-idézet: „Minden Isten kezében van – az istenfélelmet kivéve.” Egy kis szóroncsolással-jelentésmódosítással ebből rögtön megkapjuk, hogy: Minden Isten kezén van. Mindent ő mozgat, a dolgokat, embereket, időt, teret, világokat. Hasonlatosan a bábozó játékához. Pontosabban a bábozó hasonlatos Istenhez. Ilyen jelentés-átfordítással, értelem-változtatással játszik el a vers, az 1.3. *A Minden* alcímű szakasz így szól:

Minden Isten kezében
van olyan hogy minden
Isten van a kezében
és nincsen semmi ingyen
[...]
A test amely a félelem
az Isten van a testben
avagy csupán a kesztyű az
és ott lakik Istenben⁶

A harmadik önreflektív vonatkoztatási pont, amely kapcsolatba hozhatja a *Vitéz László dalát* a Borbély-líra és -világlátás egészével, az a nyolcadik versszak végén található „trapéz”-motívum:

Művészeink már sportosak,
nem úgy van, mint volt régen:
lebegnek a trapézen,
(Ó pardon: a trapézon!)

A rímhelyzet megkívánta hibás elváltoztatás („trapézen”), majd az emiatti kiigazítás ismétlése (mondhatnánk: ismétléskényszere:⁷ „trapézon”) fókuszálja a trapéz egyszerre tárgyi-dologi és metaforikus jelentésségét. Ti. a trapéz a cirkuszi akrobaták levegőben kifeszített lengő nyújtója, ebbéli minőségében pedig az elementáris veszély metaforája. Ilyenként a magyar irodalomban maradó és nagyfokú poétikus feszültséggel Pilinszky János invencionálja a trapézt 1946-os első, *Trapéz és korlát* című kötetében. A címadó költemény „trapéz”-motívuma a személyes, pontosabban személyközi létviszonyt a kozmikusság távlatában oldja fel:

6 Borbély Szilárd, *A Testhez [Ódák & Legendák]*, Kalligram, Pozsony, 2010, 12.

7 A szó megismétlése tudniillik azt kívánja meg, hogy az ötsoros strófaszerkezetet megbontsa a költő, be kell iktatni így módon egy hatodik sort is!

Elszűkül arcod, hátra buksz,
vadul zuhanni kezdesz,
az éjszaka trapézain
röpülsz tovább, emelkedsz

a rebbenő való fölél!⁸

Maga a lírai én is regisztrálja és detektálja Pilinszkynél, hogy „Kegyetlen, néma torna” ez, az ember tehet bármit, ki van téve a veszély és elveszettség traumatikus és metafizikai élményének. Ezt a veszteséget, kiüresedést Borbély Szilárd is többször végigéli és -gondolja, versben és értekező prózában egyaránt: mindezt egy helyütt Pilinszky apokrif teológiájának hívja, amit a kereszt kiüresítésének folyamatával nevez meg konkrétan. Ez a folyamat Borbély szerint a legplasztikusabban és legintenzívebben „a térvesztés tapasztalata” révén ér el az emberhez. „Pilinszky szövegeiben ez a térvesztés a paradoxon figurális alakzataiban próbál kezdettől fogva alakot öltetni.” Odáig feszíti a paradoxont, hogy az apokrif teológia alapzata szerinte nem más, mint „a világ elvesztése, a jézusi paradoxon értelmében, vagyis a világ elvesztése egyben annak megnyerése”.⁹ A trapéz metaforája a térhez, annak elvesztéséhez, az ürességhez való paradox viszonyt igen plasztikusan viszi színre: fenn a levegőben, szinte a semmiben kifeszített lengő nyújtó épphogy biztosítja az akrobata számára a kapaszkodót. Éppen ezt az állapotot kapja el Borbély a *Vitéz László dalában*: „lebegnek a trapézen”. Tehetnék hozzá: egy hiba is elég, s már zuhanunk: „[Ó pardon: a trapézen!]”.

A báb(u) figurája

„Vitéz László a kortárs magyar színházkultúra egyik legnépszerűbb hőse, aki jóval lekörözi a Bánk bánokat, a Csongorokat és Tündéket, Ádámokat és Évákat. [...] Vitéz László tehát nemcsak az ehhez vagy ahhoz a színházhoz tartozó, itt vagy ott fellépő bábosok ügye, hanem közügy” – foglalja össze frappánsan Kékesi Kun Árpád a Vitéz László-jelenséget. S feltehetően sokan emlékszünk arra, ahogyan Vitéz László ütlegeli az ördögöt a palacsintasütővel, pillanatokra elhitve a gyermek vagy felnőtt közönséggel, hogy a rossz elnyerheti méltó büntetését, de legalábbis kinevethető s ennél fogva távol tartható magunktól. Kékesi Kun ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy Vitéz László Kemény Henrik kezén „minden humora, vérbő komikuma ellenére [...] nem vált a szatíra olyan eszközzé, mint például Punch”, valamint nem lett a politikai szatíra szócsövévé, és „nem vált olyan infantilis alakká sem, mint német testvére, Kaspar/Kasperle”.¹⁰ Ennek részint az az oka, hogy – mint folytatja Kékesi Kun – „nincs olyan törekvés, amely teljességgel a mai médiakultúrához igazítaná a [bábjátszás] hagyomány[á]t”, részint hogy Vitéz László nemritkán nyers színreviteli aktivitásában képes megőrizni a méltóságát. A játék méltóságát. No és közrejátszhat még egy

8 Pilinszky János, *Trapéz és korlát = Uő, Összegyűjtött versei*, szerk. Jelenits István, Századvég, Bp., 2000 Könyvek, 1992, 17.

9 Borbély Szilárd, *A kereszt kiüresítése. Pilinszky apokrif teológiájáról = Uő, Hungarikum-e a líra? Esszék, kritikák*, Parnasszus Könyvek, Bp., 2012, 58–66, 58–59.

10 Kékesi Kun Árpád, *A vásári bábjátszás hazai és nemzetközi helyzete*, Art Limes 2015. 05. 14., <https://www.artlimes.hu/cikk?id=52>

mozzanat abban, hogy a Vitéz László-sorozat nem perversálódott vagy mutálódott használati áruvá, ideológiai terméké, nevezetesen, hogy a kétségbeesés komolysága a humor édestestvére, s ezt a kettőt, a humort és a kétségbeesést Kemény egymás nélkül jószerevével soha sem vitte színre. Erről tanúskodik az is, hogy a Láposi Terka által lejegyzett önéletrajza, az *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig* mottóját Arany Jánostól választotta, aki szerint: „A humor (melyet némelyek negélynek, mások szeszélynek neveznek, de nem elég helyesen), hasonlóképpen csak álarcát viseli a nevelésnek. Alapjában véve fölséges. Neveléses álarcában rejtett sírás. Élesen különbözik mind a szatírától, mind a komikumtól. Mert a komikum tisztán csak nevetet, semmi keserű íz nem vegyülvén a nevetéshez. A komikus író nevet a világ bohóságain, mulatja magát és másokat velök. A szatirikus író csúffá teszi azokat, hogy térjenek észökre. A humoros író mély fájdalmat érez a világ romlásán, de nem lévén reménye javítani, kétségbeesetten kacag önmaga és a világ felett.”¹¹

Vitéz László alakja és báb[uj]figurája tehát egyként utal a játékosság, játszás magatartásbeli, értelemtulajdonítási, valamint a báb[uj]lét tropikus-egzisztenciális jelentésteremtési aktiválhatóságára. A bábu vagy báb eredetileg elemi kapcsolatot tartott fenn mind az emberen túli, mind az emberi világokkal. Ezáltal közvetített közöttük. Átláthatóvá vagy egyáltalán láthatóvá, transzparenssé teszi az átmenetiséget, a tranzitivitást. Cristian Pepino a témában kikerülhetetlen tanulmányában, amelyben az animáció elméleti és történeti kibontakozásának folyamatát követi nyomon, idézi Edward Gordon Craig 1908-as írását, amelyben a szerző részint a maszkokról, részint a bábfiguráról tesz alapvető s megfontolandó kijelentéseket: „A maszk az egyetlen közvetítő, amely révén hűen vissza tudjuk adni a lélek kifejezését a vonásokon keresztül. [...] A báb a régi templomok kőszobrainak leszármazottja; mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle.”¹² Akármiképp is álljon a helyzet a báb eredetét illetően, az világossá válhat e szavakból, hogy a báb[uj] a transzcendenssel áll kapcsolatban, s éppen lélektelen, élettelen mivolta révén képes a lelkit reprezentálni. E mögött az aporetikus gondolat mögött az az elméleti feltevés húzódik meg, hogy az eleven biológiai test képes-e megjeleníteni örök vagy elvi, szellemi erőket. Heinrich von Kleist e dilemmát úgy cizellálja, hogy szerinte a marionett esetében a lelket alapvetően súlypontok viszonyítása, egyensúlyi helyzetek keresése teremti meg, tehát eminensen élettelen elemek összjátéka mutatja fel az élet lényegiségét, a lelki dimenziót: „A súlypont mozgásvonala [...] éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert ez a vonal nem más, mint a *táncos lelkének az útja*, mely útra sehogy másként nem találhat rá a masiniszta, csak úgy, ha beleéli magát a marionett súlypontjába, más szóval: *ha táncol!*”¹³ A marionett mozgása a lélek tánca.

Amikor Borbély Szilárdnál először felmerül a maga sokrétűségében s összetettségében a bábu figurája és metaforája, akkor szintén egy sajátosan átmeneti helyzetet jelenít meg a versszöveg, pontosabban a vers maga ez az átmenet: méghozzá a

11 Arany János, *A komikumról és a humorról* = Uő, *Széptani jegyzetek, 1855*. Mottóként idézve: Kemény, *Életem a bábjáték...*, 7.

12 Cristian Pepino, *Maeterlinck-től Argheziig. Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe*, ford. Novák Ildikó, *Art Limes* 2016/3., 80.

13 Vö. Heinrich von Kleist, *A marionettszínházról*, ford. Petra-Szabó Gizella = *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, vál. Salyámosy Miklós, Európa, Bp., 1981, 94. (kiemelés az eredetiben).

transz és az identikus köztes tere: „A költészetén túl van a szív hazája” – kezdi Borbély *A bábu arca* című kötet második ciklusának, a *Zártformáknak* az első, *A vers szíve* című szövegét. S ezzel a fordulattal zárja: „hol a szó önmaga, szó.”¹⁴ A kettő között, tehát a transz és az identikus között helyezkednek el a bábuk. Mondhatni: ők közvetítenek „a költészetén túli” dimenziója és „a szó önmaga”-sága között:

a vá
Sári bódékban a néma bábuk, arcuk törött tük-
Rök közé hullt, színük a krepp-papíron átszivárgó
Festék

A *vers szíve* valahol a bábuban dobog. Az *1. A kesztyűbábhöz* 1.2. *A szív* alcímű középső részében a szív és a bábjátékos keze között létesül metonimikus azonosság, azaz voltaképpen a báb elevenségét, szívének szimulákrumát a bábjátékos keze alkotja, teremti meg:

Minden a kézben van
a jó és a rossz az idő amelyben a kéz
mozgatja a báb félelmét

A *Vitéz László dala* annyiban árnyalja a bábu allegorikus – azaz egy teljes jelentésátviteli átváltoztatást artikuláló – poétikáját, hogy kibővíti a figuratív aktivitás érvényét és hatókörét az alkotó művész alakjára. A versben tudniillik az eldönthetetlen, pontosabban éppen eldöntetlenségében lendül játékba az, hogy pontosan kiknek is az élete a bábszínház: a báboké vagy minden „nagyyszerű művész”-é, aki része a cirkuszi látványosság világának. Sőt tovább menve, kérdezhetjük: egyenesen a nézőközönséget, a buffonéria befogadó társaságát, „akik ülnek a széken”, nos őket is a bábuk világa részének tekinthetjük vajon? Ha erre igennel válaszolunk, akkor egyre pontosabb kontúrokkal rajzolódik ki előttünk Borbély redukív ars poétikája, amelynek az önképre vonatkozó része sajátosan litotikus, kicsinyítő vagy lefokozó elemekkel operál. Ennek a poétikáját vagy esztétikai érvényét Friedrich Schlegel fogalmazza meg talán a legpontosabban, amikor a *37. Kritikai* (vagy *Lyceum*) *töredékben* a következőképpen ír:

Amíg a művész még kitalál és lelkesül, a közlés szempontjából legalábbis valamiféle illiberális állapotban leledzik. Olyankor mindent el akarna mondani; s ez vagy ifjú zsenik tévtörekvése, vagy vén kontárok megrögzött előítélete. Ekképp a művész nem ismeri fel az önkorlátozás értékét s méltóságát, holott ez neki – mint minden ember számára – az alfa és omega, a legszükségesebb és a legmagasabb rendű. A legszükségesebb: mert mindenütt, ahol az ember nem korlátozza önmagát, korlátozza őt máris a világ; s ezáltal lesz szolgává. A legmagasabb rendű: mert korlá-

14 Borbély Szilárd, *A vers szíve* = Uő, *A bábu arca* = Uő, *A bábu arca / Történet*, 39.

tozni magunkat csak oly pontokon s vonatkozásokban lehet, ahol erőnk, önteremtésünk és önpusztításunk ereje végtelen.¹⁵

Schlegel ezen a helyen rendkívül éleslátóan és eruditívan arról ír, hogy az arányos ábrázolás megkívánja az alkotótól, hogy saját kreatív energiáit, alkotókedvét és tudásvágyát próbálja meg korlátozni [sőt ezért legyen képes megsemmisíteni magát [Selbstvernichtungról beszél] a közlés mind tisztább formarendje elérése szempontjából s érdekében. Vagy ahogy Paul de Man tömören megjegyzi e Schlegel-locusra utalva: „Kérdése a jól írás mikéntjére irányul: hogyan írjunk jól?”¹⁶ De Man szerint az önteremtésnek és az önmegsemmisítésnek ez a dinamikus processzusa azon túl, hogy „az elragadtatottság és kontroll bizonyosfajta sajátos ökonómiájáról szól az írás aktusa kapcsán”, az én nyelvi természetének, tropikus, tropologikus strukturáltságának problematikájához kötődik szorosan.¹⁷ Végső soron pedig az irónia, a folytonos elváltoztatás eleveensége az, amely az önteremtés és önmegsemmisítés dinamikus ökonómiája, azaz a forma arányos erendez(őd)ése mögött felsejlik. Borbély Szilárd reduktív önképének rajzolataiban pontosan ilyen tropikus-ironikus gesztusok válnak láthatóvá, mint a már említett litotész, vagy a mindjárt érintendő *pars pro toto* játékter-képzés formái, a bábszínház, a cirkusz.

A játéktér-alakítás folyamata

A *Vitéz László dalában* a bábszínház és a cirkusz a maguk tropikus erejével telítik és színezik a költemény poétikai gazdagságát. Ha azt állítom, hogy mind a bábszínház, mind a cirkusz Borbélynál egy sajátos világszemlélet, mi több, létértelmezés retorikai megalkotásának minuciózus eszköze, akkor ezzel nem azt szeretném sugallni, hogy ezen eszközöket a világ totális leképezésének, e leképezés narratív illúziójának és koherenciájának az ideája motiválja s tartja mozgásban, éppen ellenkezőleg: a bábszínház és a cirkusz mint *pars pro toto* oly módon utalnak a világ vagy a lét fogalmára (és urambocsá!, teljességére), hogy éppen részlegességükkel „a narratív illúzió megtörését” hívják elő.¹⁸ A *pars pro toto* mint a tropikus-tropologikus aktivitás eminens formája nem feltételezi a világ, a lét s ezek ábrázolhatóságának problémátlan teljességét, hanem éppenséggel a helyettesítések játékát szabadítja fel és indítja be. A sokféle rész[let] egyszer csak anamorfotikusan elrendeződik látható képpé, befogadható egységgé, egyrészt anélkül, hogy megszűnne rész-jellegük, másrészt a rendeződés mélyén katakretikus mozgásokat téve láthatóvá, meg tapasztalhatóvá.¹⁹ A *pars pro toto* dinamikájára [a trópusokon belül is különös erővel érvényesülve] jellemző a jelentésteremtés vonatkozásában a szelekció és a kombináció elve, emellett

15 Friedrich Schlegel, *Kritikai töredékek* [Fr. 37.], ford. Tandori Dezső = August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes, Gondolat, Bp., 1980, 213–236, 218.

16 Paul de Man, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Janus/Osiris, Bp., 2000, 175–203, 185.

17 Uő., 186 ff.

18 Uő., 194.

19 Pepino az árnyjáték kapcsán beszél „anamorfotikus módosulásokról”: „az árnyjátékban tisztábban látszik az a tény, hogy az árnyalakot a mozgó plasztikai változásnak teszi ki: az *anamorfotikus módosulásoknak*...” Vö. Pepino, *Maeterlinckről Argheziig...*, 75 [kiemelés az eredetiben].

az intuitivitás és fulgurativitás karakterisztikus vonása. „Az egyébként is feldarabolt jelentő reprezentatív részekre tagolásával a *pars pro toto* szemantikai jellege jóval tárgyibb [referenciálisabb], és így kialakítása természetesebb a képzőművészetek és térkomplexumok területén” – írja Angi István *Zeneesztétikai előadásai*ban.²⁰ A *pars pro toto* színreviteli aktivitásának, performatív jellegzetességének köszönhetően ugyanakkor a zenei és költészeti formák kialakulásának értelmezésében is releváns lehet.

A művészi játéktér-alkítás elemi esztétikai elvének jellemzését Immanuel Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében találjuk meg. Kant a játék, játszás fogalmait előszeretettel alkalmazza a rend, rendeződés kontextusában. Részint a természet az elme számára célszerűen rendeződik el, részint az elme erőinek egymáshoz való viszonyát megint csak egyfajta rend jellemzi. A kétféle rendeződés között a reflexiós esztétikai ítélet teremt viszonyt, amennyiben egyrészt a természetben és a művészetben meg tapasztalt különöst, egyedít, mindenkori mást mintegy oszcillatív összefüggésbe hozza vagy a már meglévő fogalmainkkal, vagy éppen eme különösség, egyediség, másság igényelte s teremtette új fogalommal. Másrészt magában az esztétikai reflexiós ítéletben egy olyan érzetről van szó, „amelyet az ítélőerő két megismerőképességének, a képzelőerőnek és az értelemnek a harmonikus játéka idéz elő a szubjektumban oly módon, hogy az adott megjelenítésben az egyik felfogóképessége és a másik ábrázolóképesége kölcsönösen előmozdítják egymást”.²¹ Kant tehát úgy gondolja, hogy az ítéletformálás, mondjuk így, mindkét, a perceptív és az apperceptív lényegi fázisában a játék/tér-képződés szabályszerűsége, rendeződési aktivitása érvényesül: akkor is, mikor szemléljük/olvassuk a befogadandó formát, alakot, hiszen „a képzelőerő [...] mintegy játszik az alak figyelésekor”.²² És abban az esetben is, amikor mintegy apperceptív módon, immár a „lelkünkben”, elménkben vagy kedélyünkben (Gemüt) végbemenő folyamatok során az elmeerők egyfajta eleven játék/tér révén hatnak egymásra, rendeződnek el: „A *szellem*, esztétikai jelentésében véve, a megelevenítő elv az elmében. Ami által pedig ez az elv a lelket megeleveníti – az anyag, melyet ehhez használ –, az nem más, mint ami az elme erőit célszerű módon lendületbe hozza, vagyis egy olyan játékba, amely önmagát tartja fenn, s evégből felfokozza magukat az erőket.”²³

A *Vitéz László dala* eleve úgy szcenírozza magát, hogy mindig is már benne vagyunk egy játéktérben. A játék/tér-alkítás szempontjából három részre oszthatjuk a verset. A felütésben egyből, úgymond, a bábjátékos paravánján, illetve előtte találjuk magunkat, ti. a „Hé pajtikák!” megszólítás és felkiáltás gesztusa jellegzetes fordulat Kemény Henrikől. A harmadik versszakban már a bábszínház tágasabb terét láthatjuk, míg a negyedik versszaktól kezdődően a cirkusz világába csöppenünk, s voltaképpen ott is maradunk végig a szövegben. Tehát egyfajta fokozást figyelhetünk meg a térkép[ő]dés vonatkozásában. Egyszersmind Borbély részletezően veszi sorra és népesíti be a cirkusz játéktérét, felfokozva a *pars pro toto* dinamizáló tropológiját, bemutatva a cirkusz közönségét, történetét, szubsztanciáját és attribútumait. A cirkusz

20 Angi István, *Zeneesztétikai előadások* II., Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005, 304–305.

21 Immanuel Kant, *Bevezetés az ítélőerő kritikájába. Első változat* = Uő, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Ictus, Szeged, 1997, 45.

22 Kant, *Az ítélőerő kritikája*, 146.

23 Uo., 240 [kiemelés az eredetiben].

szubsztantív jellegzetessége a produkció, valamint ezzel szoros összefüggésben a játszás szívbeli ügye. Mindezt a hatodik-hetedik versszakban tudjuk meg:

A lényeg a produkció:
varázslatán, a fényen
múlik a tisztelt ázsió,
mert ebből élünk, kérem!
Meg vízen és kenyéren!

Cirkuszt csinálni nem lehet,
azt szívból kell szeretni!
„Csendben leülni!” Dob pereg:
Ne tessék most nevetni!
„A rágót meg kiköpni!”

A vers szubsztantív-imperativikus beszédmódját oldja a limerik parafrazeáló, szétírt, önmagában is az iróniát involváló formája. Mindezt árnyalja a fennkölt és a vulgáris tónusok vegyítése, a varázslat és az ázsió, valamint a csend és a köpés kontaminatív színrevitele.

A nyolcadiktól a tizenharmadik versszakig a cirkuszi mesterségek enumeratív jellemzését olvashatjuk: erőművészek, bűvészek, zsonglőrök, artisták, akrobaták, táncosnők, állatok, bohócok népesítik be a manézst. Persze itt is végig érvényesülnek a litotikus, ironizáló gesztusok: a bűvészlőr a pénz eltüntetésére, a lopásra asszociálunk, az artistát a földre-érés attribútuma egyéníti, azzal az eldöntetlenséggel, hogy ez a leérés, vagy a leesés révén következik-e be, cirkuszi állatokként az elefánt, az oroszlán helyett a szünyög és a bolha tűnik fel stb. S mielőtt egy ismétléses frázissal, a „torka / szomorka” litotikus gesztusával lezárulna a vers, a tizenharmadik-tizenegyedik versszakok enjambement-nal átvezetett-megtört szakaszában a komikumot és tragikumot játszatja össze Borbély, mondhatni, egy bravúros fordulattal: a bohóc krumpliorrának jellegzetes eltűlése és az orrméretük miatt a zsidó embert ért atrocitás csúszik egybe, de oly módon, hogy éppen e „másság”-mivolt teremt közösséget, családi hasonlóságot:

Egy nagy család vagyunk mi,
egyforma az orrméretünk,
és az anyaga krumpli!
„Kéretik nem csúfolni!”

Összességében azt állíthatjuk, hogy a bábjáték, cirkuszi mutatványosság térformája, téralakítása plasztikusan jeleníti meg Borbély Szilárd létszemléletét, méghozzá leginkább a költői nyelv gazdagon rétegződő, részletező tropikus aktivitásának felszabadításával és érvényre juttatásával.