

A MEGVÁLTATLANSÁG EMBLÉMÁI

– Képzőművészet és irodalom viszonya Borbély Szilárd alkotásaiban –

CSONDOR SOMA

Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
doktorandusz

csondorsoma@gmail.com

[ORCID 0009 0008 2444 3953](https://orcid.org/0009-0008-2444-3953)

The Emblems of Irredeemability

– The Relationship between Visual Arts and Literature in the Works of Szilárd Borbély –

In this paper, I will examine the role of painting and photography as co-art forms in the works of Szilárd Borbély. I want to show that, from the 2004 *Halotti Pompa* to the poet's death, certain works of art feature prominently in his oeuvre. These images enter into dialogue not only with the literary texts, but also with the most important issues of the creative period and with each other, thanks to the internal logic of the corpus. My paper attempts to map the functioning of these relations. First, I will review some of the defining aspects of Borbély's works, which characterize the second phase of the author's career in a comprehensive way and can provide adequate basis for interpreting the pictures. Then I reverse the direction of interpretation and try to place the works of art on the intellectual horizon of the Borbély texts. With this back-and-forth analysis, I would like to show that the images under study function as emblems of the individual volumes and the oeuvre.

Keywords: Szilárd Borbély, Andrea Mantegna, Pieter Brueghel the Elder, Hans Holbein, Peter Witkin, visual arts, book cover, iconic paratext, intermediality

■ Bevezető – a Borbély-kötetek emblémái

Borbély Szilárd műveiben különös jelentőséget kap a festészet és a fotográfia mint társművészet. A szerző második pályaszakaszának¹ első (a költő által autorizált) kiadásaira jellemző, hogy olyan képzőművészeti alkotások szerepelnek a borítókön, melyek nemcsak a kötetek szövegeivel lépnek termékeny párbeszédbe, hanem a pályaszakasz főbb kérdésköreivel, sőt a korpusz belső logikájának köszönhetően egymással is. Írásom e viszonyok és azok működésének feltérképezésére vállalkozik. E vizsgálat nyomán igyekszem rávilágítani, hogy ezek az ikonikus paratextusok a kötetek és az életmű sajátos, szerves részeként értelmezendők.

Borbélynál a szövegek és képek összefonódása eltér az ilyen viszonyok legjellemzőbb eseteitől. Amennyiben a Kibédi Varga Áron által vázolt szó–kép kapcsolatok általános kategóriáiból indulunk ki, összefüggésüket megkísérrelhetjük elhelyezni az interreferenciális és koreferenciális viszonyok határterületén.² Előbbi esetben egymástól elváló, ugyanakkor egymásra vonatkozó szóról és képről beszélhetünk, azonban e csoportba tartozásnak előfeltétele az is, hogy az írás és az ábra ugyanazon az oldalon jelenjen meg. A Borbély-borítókön szereplő képzőművészeti alkotások így legfeljebb a szerző nevével és a kötet címével állhatnak interreferenciális kapcsolatban. Koreferenciális viszony akkor valósul meg, ha egymástól független, más alkotó által létrehozott művek egyazon tárgyra, eseményre utalnak, vagyis az összefüggés ekkor kizárólag a befogadás során jön létre. Borbély kötetekben azonban a kiadás, illetve a szerző által irányítottan létrehozott korrelációról van szó, vagyis a kapcsolat a művészi koncepció részeként születik meg. Az általam vizsgált kiadványokban tehát átmeneti helyzettel van dolgunk: a kép és a szöveg elválik egymástól, alkotójuk is más, mégis ugyanarra a gondolatkörre vonatkoznak.

Az összefonódást joggal kísérrelhetnénk meg értelmezni a szavak és képek összefüggéseinek másodlagos viszonyai felől is, melyekben a két médium egymást követve jelenik meg, azonban úgy vélem, e kapcsolat két alapesete (az ekphraszisz és az illusztráció) szintén nem fedi le maradéktalanul az általam feltételezett művészetközi viszonyt.³ Bizonyos kötetekben kétségkívül előfordulnak ekphrasziszként is olvasható szövegrészek, azonban a szövegek és képek dialógusának egésze nem szűkíthető le erre az alakzatra. Ehhez hasonlóan a képzőművészeti alkotásokra tekinthetnénk

¹ Második pályaszakasz alatt – Széplaky Gerda tanulmánya nyomán – a *Halotti Pompával* (2004) kezdődő és a szerző haláláig (2014) tartó alkotói korszakot értem. Vö. SZÉPLAKY Gerda, „Helyettesítő áldozat”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 230–251, <https://doi.org/10.37415/studia/2016/55/4251>.

² Vö. KIBÉDI VARGA Áron, „A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei”, in BACSÓ Béla, szerk., *Kép, fenomen, valóság*, 300–320 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1997), 307.

³ Az ekphrasziszt és az illusztrációt Kibédi Varga Áron nevezi a szavak és képek másodlagos viszonyainak. Uo., 310–311.

az irodalmi szövegek illusztrációiként is, ám ezzel alaposan leegyszerűsíténék a fennálló viszony komplexitását.⁴

Figyelembe véve a képek helyzetét, viszonyukat a Borbély-művek egészéhez és ennek kölcsönösségét, valamint a szövegek és képek szemantikai összefonódását, úgy vélem, az ikonikus paratextusok szerepe Borbélynál leginkább az emblematikus hagyomány felől közelíthető meg.⁵ Az embléma mint művészeti forma és szó-kép viszonyból kibontakozó szimbolikus gondolkodásmód elsősorban a 16–18. században kapott kitüntetett szerepet és vált a korszak jellegzetes műfajává.⁶ Abban a időszakban, amelyet a szerző második pályaszakaszát és egyben a szöveg-kép szorosabb viszonyát elindító *Halotti Pompa* is megidéz. Vagyis a barokk hagyományok felélesztésének és újragondolásának módozatai nemcsak szerkezeti, szemléleti és poétikai értelemben, hanem vizuális gesztusokban is megvalósulnak.⁷ Feltevésünket az is megerősítheti, hogy a magyarországi emblémáskönyvek nagy részét alkalmi, gyakran temetésre szánt kiadványok tették ki,⁸ így a Borbély-kötet a szerző szüleinek emlékére írt *pompa funebrisként* is illeszkedhet e tradícióba. Nem mellékes továbbá, hogy a műben szöveges műfajként is több embléma szerepel (például *A mosoly emblémája*, *A bűncselekmény emblémája* stb.). A hagyományfelidéző eljárások, noha eltérő mértékben, de a későbbi művekre is jellemzők, a képzőművészeti alkotások szerepe pedig meglátásom szerint az említett verseskötettel megkezdett mintát folytatja.

A szó-kép viszony szempontjából a kiadványokban szereplő emblémák három típusát szokás elkülöníteni, melyek közül számunkra most csak az egyik kiemelendő. Ebben a típusban a címlap környékén található olyan metszet, mely a mű egészéhez, annak fő gondolataihoz, célzatához kapcsolódik, az embléma értelmezhetősége pedig a szövegből bontakozik ki.⁹ Borbély alkotásaiban a képzőművészeti alkotások ehhez hasonlóan reflektálnak a teljes mű gondolatiságára, az írásokból pedig felsejlenek a képek aktuális, a kötetek viszonylatában értett jelentésárnyalatai. Természetesen e kapcsolódás sok vonatkozásban el is tér a hagyományos emblematikától, ám működésmódja, oda-vissza irányú értelmezhetősége, az együttes befogadás jelentősége meglátásom szerint leginkább ehhez a hagyományhoz közelíti. Két – korábban már jelzett, vizsgálatunkat is befolyásoló – eltérést mégis ki kell emelnünk. Először: a szerepeltetett képzőművészeti alkotások önmagukban is ismert és fontos művek, így saját értelmezési lehetőségeiket és recepciótörténetüket is

⁴ Az illusztrációk működésmódjával kapcsolatban lásd KIBÉDI VARGA Áron, „Szöveg és illusztráció”, in KIBÉDI VARGA, *Szavak, világek*, 152–160 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998).

⁵ Vö. uo., 152.

⁶ KNAPP Éva és TÜSKÉS Gábor, „Irodalmi emblematika és emblémarecepció Magyarországon 1564–1796”, *Magyar Könyvszemle* 111, 2. sz. (1995): 142–163.

⁷ Fontos megjegyezni, hogy a *Halotti Pompában* számos további kép, fotó, metszet, festményrészlet és embléma szerepel, melyek ugyancsak a barokk kiadványok imitációját erősítik.

⁸ KNAPP és TÜSKÉS, „Irodalmi emblematika...”, 150–151.

⁹ Uo., 146–147.

bevonják a Borbély-kötetek kontextusába. Másodszer: ezek az „emblémák” nem kizárólag az őket szerepeltető kötettel kerülnek kapcsolatba, hanem az életmű más darabjaival is intratextuális viszonyba lépnek. Vagyis az ikonikus paratextusok nemcsak az egyes Borbély-művek, hanem a teljes második pályaszakasz emblémáiként is funkcionálnak.

Az értelmezés szempontjából elsősorban négy kiadvány és így négy képzőművészeti alkotás vizsgálata tűnik indokoltnak: a *Halotti Pompa*, borítóján Andrea Mantegna *A halott Krisztus* című képével, az *Egy gyilkosság mellékszálai* és Hans Holbein *Halott Krisztusa*, *A Testhez* Joel-Peter Witkin *Woman once a bird* című képével, valamint a *Szemünk előtt vonulnak el* id. Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant*¹⁰ festményével.¹¹ Amellett, hogy e Borbély-kötetekben figyelhető meg leginkább a szó-kép párbeszéd fent körülírt összetettsége, kiemelésüket az is indokolja, hogy az életműnek kizárólag ezekben a kiadványaiban láthatók teljes egészében és pontos forrás-megjelöléssel a szerepeltetett képzőművészeti alkotások, így elsősorban ezek felelnek meg a vázolt kritériumoknak.¹²

A pályaszakasz további köteteinek vizsgálatától – különböző okokból – eltekintek. Kihagyásukat röviden indoklom: *Az árnyképrajzoló* című prózakötet borítóján látható képrészlet Georges de la Tour *Madeleine en pénitence* című alkotásából származik. Tehát (bár a korábban sorolt festményekhez képest kevésbé ismert, ám) szintén jelentős műről van szó, amely ikonográfiai szempontból is rokonítható a korábban említettekkel. Ugyanakkor mindössze a töredéke látható a címlapon, amelyhez ráadásul forrásmegjelölést sem tüntettek fel a novellagyűjteményben. A felhasznált részlet ezért inkább hatáskeltő illusztrációnak tűnik, mintsem a szövegekkel dialógust folytató, önértékű műalkotásnak. *A Míg alszik szívünk Jézuskája* borítóján szereplő betlehemi ábra a kötet impresszuma szerint „egy 13. századi evangéliáriumból” származik. Ennek jelenlegi mellőzése mellett több érv is szól.

¹⁰ A képek némelyike több címen ismeretes. Írásomban (leszámítva a más változatokat tartalmazó idézeteket) a Borbély-kötetekben feltüntetett címeket használom.

¹¹ Tanulmányomban az idézetekhez fűzött oldalszámok a következő kiadásokra vonatkoznak: BORBÉLY Szilárd, *Halotti Pompa* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014); BORBÉLY Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai* (Budapest: Vigilia Kiadó, 2008); BORBÉLY Szilárd, *A Testhez* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010); BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2011). Az adott szöveghelyeken egyértelművé teszem, hogy a felsoroltak közül mely kötetre vonatkoznak az oldalszámok.

¹² Érdemes megjegyezni, hogy az épp folyamatban lévő Borbély-életműkiadás már nem az eredeti képeket, hanem Rozsda Endre alkotásait szerepelteti a borítókon. Szempontunkból – a sorozat jelenlegi állása szerint – ez két kötet kapcsán vethet fel kérdéseket. *A Testhez* újrakiadásban a korábbi borítókép a kötetben, a fotóval azonos című, annak ekphrasziszaként is olvasható vers után kap helyet. *A Woman once a bird* ezzel, mint a kiadvány egyetlen képmelléklete, valamelyest megőrzi kitüntetett helyzetét. *A Halotti Pompa* újabb kiadása azonban – bár megtartja az összes korábbi belső illusztrációt, metszetet – a korábbi borítón szereplő Mantegna-festményre nem tesz semmilyen utalást. Úgy vélem, ezzel szem elől téveszti az alkotás jelentőségét a Borbély-kötet kontextusában.

Egyrészt a forrás ebben az esetben sem pontosan tisztázott, másrészt a szerepeltetett kép eredendően is illusztrációként funkcionálhatott (ahogy feltételezésem szerint Borbély kötetén is), harmadszor: bár tematikusan kapcsolódik némelyik vizsgált festményhez, a szélesebb körű értelmezés szempontjából nem tartogat számottevő konzekvenciákat. Végül a *Nincstelének* eredeti kiadásán látható, ködös, kopár tájat ábrázoló fotó (amelyhez szintén nem tartozik forrásmegjelölés) sokkal inkább a kortárs magyar szociografikusregény-kiadás tendenciáiba illeszkedik, mintsem a következőkben tárgyalandó koncepcióba.

A továbbiakban először áttekintem Borbély műveinek néhány meghatározó vonatkozását, melyek átfogóan jellemzik a szerző második pályaszakaszát és leginkább alapot nyújthatnak a képek értelmezéséhez. Ezt követően megfordítom az olvasati irányt és a képzőművészeti alkotásokat igyekszem elhelyezni a Borbély-szövegek gondolati horizontján. Ezzel az oda-vissza irányú vizsgálattal szeretném feltárni a szöveg-kép viszonyok kölcsönösségét és emblematikus jellegét.

A borbélyi magánmitológia csomópontjai

A passiótól a családi tragédiáig

Borbély Szilárd magánmitológiájának (és egyben az életmű fordulatanak) alapja a szülei ellen 2000 karácsonyán elkövetett rablógyilkosság. Ahogy arra számos értelmező rámutatott, az esemény nyomán – a *Halotti Pompától* kezdődően – radikális poétikai és tematikai átrendeződés figyelhető meg a szerző műveiben. A személyes tétek, az egyéni sorstragédia látszólag a szubjektumtól eltávolított keretekben, a kereszténység narratíváin, történeti, irodalmi, bölcséleti mítoszok példázatain keresztül, azok jelentéshálózatában mutatkoznak meg. A művek fókuszába az emberi létezés, a kiszolgáltatottság és a halál ontológiai kérdései kerülnek.¹³ Az önéletrajzi vonatkozásokat gyakran csak bizonyos paratextusok (a *Halotti Pompa* esetében például az ajánlás, illetve a szülők tragédiájával foglalkozó újságcikk a jegyzetek között) teszik egyértelművé. Így e magánmitológia egyik legjellemzőbb vonása, hogy az autobiográfiai kódok egyetemes (elsősorban a keresztény, zsidó, görög-római hagyományokra épülő) összefüggésekkel telítődnek. Borbély műveiben e fordulat nyomán kerülhetnek asszociációs vagy akár analogikus viszonyba a rablógyilkosság részletei és más személyes sorsélmények szakrális eseményekkel és kollektív traumákkal. A kultúra nagy narratívái, mítoszai és sebei a személyes élet tragédiáinak elbeszélési keretévé válnak.

Az *Egy gyilkosság mellékszálai* nyitóösszejében, a *Töredékek a gyilkosságról* című szövegben, mely teológiai, filozófiai keretben értekezik a gyilkosságról, a következőket olvashatjuk: „A gyilkosságban Pilinszky mindig egyben, egyszerre látja Krisz-

¹³ E fordulat sajátosságainak legteljesebb összefoglalását Széplaky Gerda nyújtja. Vö. SZÉPLAKY, „Helyettesítő áldozat”, 230–251.

tus és a tábor lakóinak legyilkolását.” (8.) Meglátásom szerint Borbély ezt az értelmezői és poétikai attitűdöt nemcsak magáévá teszi, hanem ki is egészíti azzal, hogy minden gyilkosságot, megaláztatást és szenvedést együtt lát a passió mozzanataival. Mint írja:

Az *Evangéliumok* a gyilkosságot istenjellé avatják. [...] Ettől kezdve a gyilkosság, az istenjelként szemlélt test lerombolása nem pusztán civilizációs tabu, hanem a kereszténység megalapítását létrehívó istenjel jelöltje elleni agresszió. [...] Aki gyilkol, az a test által, amelyet elpusztít, Krisztust is megöli. (7.)

E gondolat fontosságát jelzi, hogy szinte szó szerint megtaláljuk a *Halotti Pompa* egyik kulcsversében,¹⁴ *Az Akasztott Emberben* is: „Mert aki egy embert megöl, / az Krisztust is megölte.” (72.) E gyilkosságok és szenvedések sorában kap kitüntetett szerepet (mint gondolati és poétikai kiindulópont) a szülők ellen elkövetett rablógyilkosság. Innen érthető tehát Keresztési József észrevétele is, miszerint az említett esszékötet fő nézőpontja Jézus kereszthalálának és Borbély személyes tragédiájának metszéspontja lehet.¹⁵ Az értekezések a gyilkosság táján értelmezett, elméleti, vallási kérdéseitől jutnak el kulturális, történelmi, irodalmi „mellékszálakon” keresztül a személyes tragédiáig.

A szenvedő test

Borbély alkotásainak visszatérő képei a megkínzott, megalázott, meggyilkolt testek. Ennek legkorábbi megnyilatkozási formája ugyancsak a rablótámadással, az anya meggyilkolt testével asszociációs viszonyba kerülő halott Krisztus alakja. Ez az ősképvetül rá a szerző alkotásaiban megjelenő más (megalázott, elpusztított) testekre.

A különböző alkotások felkavaró szövegrészeit bizonyos meghatározó, invariáns tárgyú képek kötik össze. Ilyenek például az összezúzott arc, a rugdosás és ütlegelés, a szem roncsolódása és a balta mint gyilkos eszköz. Mivel Borbély életművében a legnyíltabb szembenézést a szülők tragédiájával az *Egy bűntény mellékszálai* jelenti, ezért áttekintésünket is érdemes lehet ezzel kezdenünk. A szövegben idézett orvosszakértői beszámolóból megtudhatjuk, hogy „[a] belvizsgálat során kétrendbeli benyomások koponyaacsonttörést (nyílt [sic!] benyomatos koponyaacsonttörés), agyburok sérülést, lágyagyburki vérzést, agyroncsolódást, véres agyvizet, orrcsonttörést találtunk” (182). Az egyik gyanúsított és egy zárkatárs vallomásból pedig a következő részletekről értesülünk: „Amikor a papát meglátta R. Dániel, ezt követően a baltát emelte és csapott vele. [...] látta, hogy a baltával a mamát kétszer, vagy három-

¹⁴ Száz Pál *Az Akasztott Ember és a Tenger Könnyek Csillaga* című verseket tekinti a kötet intratextuális gócpontjainak. Száz Pál, „*Haszid vérző Kisjézuska*” (Budapest: Kijarat Kiadó, 2020), 60.

¹⁵ KERESZTESI József, „Borbély Szilárd két kötetéről”, *Jelenkor* 52, 1. sz. (2009): 105–109, 106–107.

szor fejbevágta [...]. Közben a mamát B. még ütlegelte, aki az ágyban volt, de onnan leesett, s látta, hogy a szeme is kijött.” (189–190.)

A jegyzőkönyvek tárgyilagos hangnemében leírt brutális részletek más kontextusban és stílusban, de többszörösen előfordulnak a *Halotti Pompa* verseiben. Néhány példát idézve: „Nem sírt mikor kínozták, / mikor nyelvét kihúzták, fejét bakancsral rúgták, / s baltával trancsírozták.” (IV., 23.) „Mikor megölték Jézusunk, / rugdalták őt nevetve, / szívébe kést vágtek, húsát / kidobták a szemétre. // A drága arcot összetörték, / mindkét szemét kiszúrták, / száját bezúzták, ó jaj, Mária! / és beleit mind kihúzták.” (*A megváltás szekvenciája*, 44.) „Kálvárián, ahol ölték / töredelmes Anyát verték / arcul egy nagy baltával. // Nem szólhatott, dorongokkal / fejét szétverték botokkal, / csak mosolygott holtában.” (XI., 48.)

Az *Olaszliszkai* című drámában a következő variációk fordulnak elő: „Főként rugdosták spiccel és taposták sarokkal. [...] A fej felismerhetetlen véres húscafat maradt, / az arc péppé vált, a szemek kifolytak, / a koponyacsont, formátlanná vált, akár a spongeya.” (37.) „De a halott fejét miért akarta baltával levágni?” (40.) A dráma idézett részletei annyiban is emlékeztetnek az *Egy bűntény mellékszálaira*, hogy a *Vádlottként* megnevezett szereplőtől és a *Bíró* (feltehetőleg a rendőrségi jegyzőkönyvből származó) felolvasásából származnak.

Noha kevésbé direkt módon, de a fent idézettekhez hasonló szöveghelyekre bukkanhatunk *A Testhez* verseiben is. Két példát idézek:

A zavart férfi az idős nő testét / napokig darabolta és a város / különböző pontjain kukákba // dobálta. [...] Vitte a Részleteket / a műanyag szemeteszsákban, // a hosszú csontokat. A fejet / még nem. Azt otthon tartotta, / lenyiszálva a testről. (*A Felosztás*, 32–33.)

Atya dühében megkorbácsolá leányt, / vonszolá hajánál fogva, veré bilincsbe, / zárá cellába. [...] Akkor bikacsökkel leány egész / testén felszagatták húst. Égő fáklyákat / oldalához köttete, fejét kalapáccsal vereté. / Karddal lemetszeté kebleit. [...] Majd dühös atya karddal levágatá leány fejét. (*Az ablakok*, 147.)

Örök megváltatlanság

A fenti szempontok metszetében kirajzolódik Borbély írásainak talán legfontosabb gondolata: a megváltatlanság mint létállapot. E sajátosságra elsőként Márton László recenziója hívta fel a figyelmet a *Halotti Pompa* kapcsán:

A Karácsony és a Nagypéntek egymásra kopírozásába a Húsvét „nem fér bele”; a versek ismételten hangsúlyozzák, hogy a véres „helyettesítő áldozat” értelmetlen volt, a megváltás elmarad, a feltámadás nem következik be. Mindez

nem egyszerűen blaszfémia, ez több annál: a *Halotti Pompa*, ha jól értem, az Evangélium visszavételét jelenti be.¹⁶

Noha Márton utóbbi észrevételét egyes értelmezők (például Harmath Artemisz¹⁷) árnyalják, kétségtelen, hogy a versekben a testi, materiális halál képe együtt jár a megváltás ígérétenek elbizonytalanodásával, sőt, helyenként, eltörlésével. Például a VII. számú versben: „A Szörnyű Nap Rád bámulunk, / a Testre, kit szült Mária. / Nem mozdul, hallgat, nem bocsát, / és nem támad fel már soha.” (36.)

A megváltás lehetőségének problematikája a későbbi szövegekben is meghatározó téma marad. A *Nincstelének* szereplői hiába várják a Messiás érkezését: az vagy már elment, vagy a – félkegyelmű, kiközösített cigány – blaszfém Mesijás alakjában tűnik fel, esetleg csecsemőként hal meg az elbeszélő kisöccsének képében. Az *Olaszliszkai*-ban az időtlenség tapasztalata és az értelmetlen halál kettőse teremti meg a világ örökös megváltatlanságának érzetét.¹⁸ A *Szemünk előtt vonulnak el* című drámában a szereplők hiába várják a Herceg elnevezésű Krisztus-alak eljövetelét, kénytelenek számot vetni nemléteinek lehetőségeivel. A *Testhez* kötet női szenvedéstörténeteit olvasva pedig óhatatlanul felmerül a Herczeg Ákos által is kiemelt problémakör: „nemcsak a zsidó teremtéstörténet tüntette ki a férfitestet, hanem a keresztény megváltástörténet is azt vonta be az üdvtörténetbe, miközben gondosan kitakarta a női testet.”¹⁹ Az egyes művek tehát a megváltás lehetőségétől megfosztott lét alakváltozataiként is értelmezhetők. A következőkben arra próbálok rávilágítani, hogy e teológiai és poétikai koncepcióban a képzőművészeti alkotások, a szöveg-kép viszonyok miként válnak kiemelt tényezővé.

A két halott Krisztus

Vizsgálatunkat – az időrend logikájával szemben – érdemes az *Egy gyilkosság mellékszálaival* kezdeni. Az esszékötet borítóján szereplő alkotást vizsgálva Ács Pál megjegyzi: „[a]ki Hans Holbein 1521–1522-ben festett *Halott Krisztus*áról beszél, szükségszerűen ki kell térnie arra az értelmezésre is, amelyet Fjodor Dosztojevszkij adott erről a képről *A félkegyelmű* című regényében...”²⁰ E gesztus azért is elkerülhetetlen, mert – ahogyan arra Victor I. Stoichita, a dosztojevszkiji képértelmezés ismert kutatója is rámutat – az orosz író észrevételei elválaszthatatlanok Holbein

¹⁶ MÁRTON László, „Visszajára fordítani”, *Jelenkor* 58, 4. sz. (2015): 392–393.

¹⁷ HARMATH Artemisz, „Emlékezés és mítosz”, in HARMATH Artemisz, *Kacér romok*, 83–105 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2012), 87.

¹⁸ Az *Olaszliszkai* e kérdéseiről korábban már értekeztem. Lásd CSONDOR Soma, „A fájdalom rétegei”, in FENYŐ Dániel, szerk., *Annona Nova X.*, 75–90 (Pécs: Kerényi Károly Szakkollégium, 2019).

¹⁹ HERCZEG Ákos, „Testbe zárt szenvedés”, *kulter.hu*, 2011. febr. 8., <https://www.kulter.hu/2011/02/testbe-zart-szenvedes/>.

²⁰ ÁCS Pál, „Holbein Halott Krisztusa és a radikális reformáció”, *Keresztény Magvető* 118, 4. sz. (2012): 325–334, 325.

festményének recepciótörténetétől.²¹ Az alkotás vizsgálatának kiindulópontja tehát nagyon gyakran a Dosztojevszkij-regény képleírásának valamely megállapítása, még akkor is, ha az interpretációk vitába szállnak észrevételeivel. Jelen vizsgálat szempontjából is érdemes idéznünk a kérdéses regényrészlet néhány főbb meglátását:

Azt hiszem, a festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalatával szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; [...] Rogozsin képén azonban nyoma sem volt a szépségnek; [...] ez az arc szörnyen összevissza volt verve, feldagadt, szörnyű véres kék foltok dudorodtak rajta, a szeme nyitva volt, a pupillája elferdült; nagy, nyitott szeme fehérje valami halálos, üveges fénnel ragyogott. [...] ha pontosan ugyanilyen hullát láttak a tanítványai, a jövődöbéli főapostolai [...] akkor hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad? [...] Azok az emberek, akik körülvették a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs itt ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén, amely egyszerre szétzúzta minden reményüket és csaknem minden hitüket is.²²

A fenti leírás az Ippolit nevű mellékszereplőtől származik, azonban az értelmezés esszenciáját már jóval korábban megfogalmazza Miskin herceg, mikor azt mondja: „De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti!”²³ A festmény – Dosztojevszkij felől közelítő – értelmezői általában e szélsőséges meglátásra és az ebből levonható következtetésekre fókuszálnak. Nincs ez másként Julia Kristeva híres *Holbein Halott Krisztusa* című értekezésével sem. Holbein festményének természetesen számtalan más interpretációjára kitérhetnénk,²⁴ ám jelen vizsgálat szempontjából kétségkívül Kristeva szövege a legrelevánsabb. Azzal ugyanis, hogy az *Egy gyilkosság mellékszálai* mottója (és a hátlapon, a Holbein-kép fölött szereplő felirata) az említett értekezésből származik, a kötet maga emeli ki interpretációs keretként, illetve emeli be a szövegek kontextusába Kristeva értelmezését.²⁵

Az esszé festménnyel kapcsolatos központi észrevételei voltaképp Miskin herceg és Ippolit értelmezéseit erősítik és indokolják meg. Kristeva elsősorban a szenvedés

²¹ Victor I. STOICHITA, „Egy félkegyelmű Svájcban: képleírás Dosztojevszkijnél”, ford. Kovács Tímea, in THOMKA Beáta, szerk., *Képleírás, képi elbeszélés*, Narratívák 1, 59–74 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 60.

²² Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, ford. MAKAI Imre (Budapest: Európa Kiadó, 1964), 514–516.

²³ Uo., 276.

²⁴ Stoichita tanulmánya csak *A félkegyelmű* képleírásának viszonylatában említi Dimitrij Stremoukhoff, Therese Wagner-Simon, Robert Louis Jackson és H. von Einem merőben különböző irányú értelmezési kísérleteit. Lásd STOICHITA, „Egy félkegyelmű...”, 60.

²⁵ E hosszú mottót és a feliratot terjedelmi okokból nem idézem. Az ezekben szereplő főbb meglátásokat az alábbi ismertetés és a teljes szövegből származó idézetek összefoglalják.

és a halál leplezetlen, emberi, transzcendenciától megfosztott ábrázolását, valamint a kompozíció ebben játszott szerepét hangsúlyozza.

A vértanú arca reménytelen fájdalommal fejez ki, üres tekintete, zöldes arcszíne, hegyes arcéle egy valóban halott ember sajátja, az Atyától elhagyott, a Feltámadás ígéretétől megfosztott Krisztusé [...]. A csupán harminc centiméter magasságú kép felső részére nehezedő sírkő a halál véglegességének érzetét hangsúlyozza: ez a holttest többé már nem kel föl.²⁶

Kristeva másik kulcsfontosságú észrevétele a halott Jézus egyedülletére, a további szereplők teljes hiányára vonatkozik, melyet a szerző a reneszánsz korszakban egyedülálló megoldásként, „a magárahagyatottság kompozíciójaként” jellemez. Mint írja:

Az olasz ikonográfia megszépíti, de legalábbis megnesemesíti Krisztus arcát a kínszenvedésben, főként pedig más szereplőkkel is körülveszi Krisztust. E szereplők egyrészt maguk is osztoznak a szenvedésben, másrészt a feltámadás bizonyosságát hordozzák, mintegy sugallván a szenvedéstörténettel kapcsolatos helyes emberi magatartást. Ezzel szemben Holbein furcsamód magára hagyja a holttestet. Lehetséges, hogy a kép melankolikus töltetének nagy részét épp az elszigeteltség – vagyis egy kompozicionális elem – adja [...]. Az Atyától elhagyatva, az embertől elzárva, a kép Krisztust elhagyatottságának tetőpontján mutatja.²⁷

Szempontunkból különösen jelentékeny, hogy az elemzés kitér a Holbein-festmény lehetséges előzményeire. Látásmódjának előképét pedig – Grünewald isenheimi oltárképe mellett – Mantegna *A halott Krisztus* című alkotásában fedezi fel. Legfontosabb különbségüket azonban éppen abban látja, hogy míg Holbein magára hagyja a keresztről levett Jézust, addig Mantegna alkotásának bal felső sarkában két nőalak is helyet kap. Kristeva értelmezésében ez a gesztus azt a korábban elmaradhatatlannak tűnő részvétet és fájdalmat emeli a festménybe, amelyet a későbbi mű tudatosan visszafog.²⁸

Vizsgálatunk ezen a ponton jut el a *Halotti Pompa* bővített kiadásának kötetborítójáig, mely – mintha csak a kristevai szempontok mentén kívánná Mantegna képét Holbeinéhez igazítani – a festményt a siratóasszonyok eltüntetésével, vagyis a halott Krisztust egyedül hagyva szerepelteti. Ezáltal a „magárahagyatottság kompozícióját” és az ebből szorosan következő teológiai kételyeket kiterjeszti Mantegna alkotására és implicit módon a *Halotti Pompára* is. Különösen izgalmas (ám a recepcióban szinte teljesen reflexió nélkül maradt) jelenség, hogy a kötet első, 2004-es kiadásán

²⁶ Julia KRISTEVA, „Holbein Halott Krisztusa”, in THOMKA, *Képleírás...*, 37–58, 39.

²⁷ Uo., 40–41.

²⁸ Uo., 43.

még az eredeti Mantegna-kép szerepel, tehát a festmény csak a második, 2006-os (*Haszid Szekvenciákkal*) bővített kiadványon módosul.²⁹

Világos tehát, hogy Borbély (és esetleg kiadója) a kötet poétikai továbbgondolásával párhuzamosan a borítókép funkciójának, jelentésének újragondolását is szükségesnek tartotta. A bővített kiadványban helyet kapott *Haszid Szekvenciák* egyrészt jelentősen elmélyíti és tovább árnyalja a megváltásígéret elbizonytalanodásának gondolatát (csak egyetlen példára utalva: *A zsidótlanítás szekvenciájában* a „zsidótlanítás” kifejezésből lesz „krisztustalanítás” majd „istentelenítés” [173]), másrészt bizonyos szövegek nyíltan foglalkoznak a Krisztus-kép alakulásával, mely a kötet vonatkozásában a holbeini, mantegnai ábrázolásokig vezet:

A hellenizmus / idején Krisztust Hermészként ábrázolták: [...]. A fürtös // fej, egészséges, kívánatos fiatal férfié: a Jó / Pásztor, báránykával a lába mellett [...]. Később a bizánci ikonológia rögzítette // az átszellemült, izzó tekintetű férfiarcot a / fej körüli glóriával [...]. A pestistől, / járványoktól, éhségtől, háborúktól sújtott / Európában ekkor jelenik meg a szenvedésre, // a keresztútra összpontosító passziómisztika, [...] vér és verejték ábrázolása [...]. Az Árkádia tájairól / érkező görög isten barbárok kezébe került: / Megalázták. Kivégezték. A szívét is kitepték. (*Krisztológiai episztola (II)*, 155–156.)

Vagyis kibontakozik az a gondolatkör, amelyet a feltámadásígérettől megfosztott, a halálban magára hagyott Jézus képe is közvetít. Talán az sem elhanyagolható, hogy a második kiadás időben közelebb esik az *Egy gyilkosság mellékszálaihoz*, így a Krisztva-szöveg és a Holbein-kép kontextusában elgondolt Krisztus-ábrázoláshoz.

Bár Mantegna és Holbein festménye sok szempontból radikálisan különböznek,³⁰ mégis hasonló módon ütköznek a hagyományokkal, amikor hangsúlyozottan nem az élő, a hadokló vagy a feltámadott, hanem a testileg roncsolt, meggyilkolt és még nem üdvözült Krisztust ábrázolják. Abban az időpillanatban, amit a Dosztojevszkij-regény utóbb a szomorúság, a zavar és félelem óráiként ír le és ami a *Halotti Pompa* sok versének is sajátja.

A két halott Krisztust ábrázoló festményre tehát nem túlzás a test elpusztítása felől a halálon és a megváltásígéret visszavonásán töprengő kötetek emblémájaként tekintenünk. A képek termékeny párbeszédbe lépnek Borbély szövegeivel, sőt, megkockáztatható, hogy e hatás a teljes második pályaszakaszra kiterjed. Egyrészt, mert éppen a pályaszakaszt megnyitó mű, valamint a leginkább önreflexív, az írás folya-

²⁹ Az általam fellelt írások közül e változsról egyedül Krupp József recenziója értekezik, ám ő is csak az olvasói pozíció ebből adódó különbségét emeli ki. KRUPP József, „De eljön-e Szombat Királynő?”, *Élet és Irodalom* 50, 37. sz. (2006): 27.

³⁰ Száz példával így fogalmaz: „A két kép a halott Krisztust két különböző nézőpontból ábrázolja, a halott Test arányai és pozicionálása [...] is megdöbbentő különbséget mutat, melyet a reneszánsz és a középkor eltérő örökségeként is értelmezhetünk.” SZÁZ, „*Haszid...*”, 33.

matával, problémáival és hátterével is foglalkozó kötet borítóin szerepelnek, másrészt, mert a téma nyilvánvalóan ismétlődik, a két kép pedig egymáshoz hasonul. A magánmitológia korábban kiemelt sarokpontjai nemcsak Mantegna és Holbein festményeivel kerülnek összefüggésbe, hanem a későbbi kötetborítók szerepét is meghatározzák.

Kitépett szárnyú angyalok

A *Testhez – Ódák & Legendák* borítóján látható alkotás sok szempontból kilóg a vizsgálandó képek sorából. Jóval később, 1990-ben készült, kevésbé közismert, és médiumát tekintve nem festmény, hanem fénykép. E lényegi különbségek ellenére úgy illeszkedik a Borbély-életmű kiemelt jegyeihez, mint a többi tárgyalt mű, a kötet szövegvilágával pedig még egyértelműbb viszonyba lép. A *Testhez* záróverse ugyanis a borítón látható képtől kölcsönzi címét, sőt a szöveghez fűzött jegyzet kiemeli: „A vers Joel-Peter Witkin *Woman once a bird* című fotójához kapcsolódik. Külön köszönet a fotó szerzőjének, hogy a kép közléséhez, illetve a borítón való felhasználásához személyesen hozzájárult.” (170.) Részben e gesztusokból következtethet, hogy a kötet recepciójában (mind Borbély más műveihez, mind a kortás kritika- és tanulmányírás tendenciáihoz képest) szokatlanul nagy figyelem irányul a fotóra.³¹

Bódi Katalin *Bogozás* című esszéje elsősorban nem Borbély Szilárd kötetével, hanem tágabban, a női test képzőművészeti reprezentáció történetével kapcsolatban értekezik a fényképről.³² Witkin alkotásának előképeit Jean Auguste Dominique Ingres két festményében (*Fürdőző nő* [1808] és *Nagy Odalisk* [1814]), valamint az ezekre rájátszó Man Ray *Ingres hegedűje* (1924) című fotográfiájában fedezi fel. Értelmezése szerint azonban Witkin munkája nem egyszerűen megidézi, hanem ki is forgatja Ingres és Man Ray alkotásait. Utóbbiak lényegi sajátosságának látja, hogy „az emberi testet szépségként, gyönyörként, esztétizált alkotásként, a tökéletesség érzéki metaforájaként rögzítik.”³³ Witkin ezzel szemben újraértelmezi mind a takarásban lévő karok, mind a Man Ray női aktján látható hegedű f-nyílásainak szerepét, oly módon, hogy az esztétikum helyébe a test roncsolódását állítja. A lapockákon

³¹ A fotó és A *Testhez* kötet összefüggéseire kitérnek Branczeiz Anna, Halmai Tamás, Jakab Villő-Hanga, Vári György és Visy Beatrix írásai is. Lásd BRANCZEIZ Anna, „Traumatikus élmények szignálja: Borbély Szilárd A *Testhez* című kötetének traumanyelvéről”, *a szem*, 2016. dec. 26., https://aszem.info/2016/12/traumatikus-elmények-szignálja/#_ftn1; HALMAI Tamás, „A testek csak grammatikák”, in HALMAI Tamás, *Az anyagtalán morfológiája*, 237–238 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014); JAKAB Villő-Hanga, „A test a testnek otthona”, *Korunk* 22, 7. sz. (2011): 94; VÁRI György, „Idő kerül a szoba”, *Magyar Narancs*, 2010. júl., 29, https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-_ido_kerul_a_szoba_-_borbely_szilard_a_testhez-74259; VISY Beatrix, „Trauma, test, nyelv”, *Jelenkor* 62, 3. sz. (2019): 315–321, 316.

³² Vö. BÓDI Katalin, „Bogozás”, in BÓDI Katalin, *Éva születése* (Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019), 169–174.

³³ Uo., 173.

tátongó nyílások a kitépelt szárnyak helyén maradt sebekként jelennek meg, a karok pedig nyom nélkül tűnnek el a testről. A kopasz fejbőr és a rajta látható hegek ugyancsak a fájdalom, a megaláztatás és az alávetettség jelölői, akárcsak az alak derekára szorított acélfűző. Fontos továbbá, hogy a torzó arctalan marad, hiszen háttal ül nézőinek. Személytelenségében így a női, tágabb értelemben az emberi szenvedés és megváltatlanság megtestesítője lesz. A transzcendencia eltűnését elsősorban a szárnyak helye emeli ki, mely (alá)bukott angyalként láttatja a nőalakot, másrészt a kép (felül és két oldalt) feketére satírozott kerete hasonlóan zárja el a testet a transzcendens szférától, ahogy Kristeva értelmezésében a sírkamra Holbein halott Krisztusát.

A fotó kiemelt sajátosságait a korábban kifejtett Jézus-kép-értelmezésekkel összevetve lényegi hasonlóságokat figyelhetünk meg. Witkin alkotásán a szépség helyét a hiány, a test fájdalma és roncsolódása veszi át, ahogy Holbein és Mantegna festményén a halott Krisztus ábrázolásakor. E változás pedig a megváltás lehetőségének problematikáját hozza előtérbe. Ahogy Krisztus feltámadástól megfosztott testén, úgy Witkin fotóján is a lehetőségként felmerült, ám visszavonhatatlanul eltűnt transzcendencia hiánya válik hangsúlyossá.

A test kiszolgáltatottságának, roncsolódásának teológiai, filozófiai konnotációja áthatja a kötetet. Ezzel kapcsolatban említhetjük a korábban idézett *A Felosztás és Az ablakok* című szövegeket, melyekben a női testek megcsonkítása erős párhuzamot mutat Witkin képével, de utalhatunk a számos abortuszt, vetélést és nemi erőszakot tematizáló alkotásra, a kötet legendáira is (például: *A kőtáblára*, *A szemeteskosár*, *A dinnye* stb.). Az intermedialitás szempontjából mégis érdekesebb kiemelni olyan költeményeket, melyekben központi téma a médiumok közötti átjárás. A kötet egyik figyelemre méltó verse *A Testmélyhez*, mely a *Halotti Pompában* a *Haszid Szekvenciákat* bevezető híres holokausztfotó ekphraszisa. A mű így nemcsak a képleírásokra általánosan jellemző tér- és időváltást valósítja meg (vagyis nemcsak a holokauszt eseményei, és azok közvetíthetőségének kérdései elevenednek meg a fotó leírásán keresztül, és ágyazódnak be *A Testhez* szövegvilágába), hanem az életművön belül is intratextuális összefonódást hoz létre, mintha a kép beemelése visszaírná az alkotást a *Haszid Szekvenciák* szövegvilágába. A vers hangsúlyozza az idő kimerítésének és örökkévalóvá tételének tapasztalatát, valamint a téridőbeli távolságot és a nézői/olvasói átbillenést a fotó immanens, zárt világába.³⁴ Mindez természetesen a fénykép tartalmi vonatkozásaival együtt kap megrendítő jelentéstöbbletet: a képen látható időse nő és négy gyermek a fotóba zártan örökké a halál felé menetel, az örök megváltatlanság állapotában reked. A költemény első két versszakát idézem: „Ó, Fényképmély, te múlt idő, / te súlytalan teher! / A Fényképben lévő árnyakat / figyeld Te, mint emel // magával fel, amint halad / egy Térben négy gyerek. – / A mindörökre görcsösen / kapaszkodó kezek” (108). A fenti interpretációt megerősíti, hogy a vers végén a kép öt szereplője a krisztusi „Öt Sebek”-kel azonosul.

³⁴ A fényképek és irodalom kapcsolatának specifikumairól lásd bővebben: Visy Beatrix, „Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések”, *Helikon* 63, 4. sz. (2017): 463–500.

A szó–kép viszonyrendszerben a kötet legreprezentatívabb műve kétségtelenül a *Woman once a bird* című záróvers, amely Borbély megfogalmazásával szemben nem egyszerűen „kapcsolódik” a borítón látható fotóhoz, hanem részben annak leírása, továbbá keretezi is a kötetet.³⁵ Vagyis e költemény által a fotó médiumára és a képleírásokra egyaránt jellemző mozdulatlanságtapasztalattal ér véget a versgyűjtemény. A keretezés gesztusával pedig a fotográfia esszenciájához tartozó zártságot is magáévá teszi a kötet. Fontos kiemelni, hogy Witkin képe kétségkívül nem dokumentumértékű abban az értelemben, ahogy például a fentebb tárgyalt fotó – hiszen konceptuális szerkesztettség és beállítás, tudatos művészi megalkotottság és hagyománytörténeti játék jellemzi – mégis tanúsít. E szerepe a versekhez hasonlóan retorikai, poétikai eszközökkel valósul meg, és a Borbély-életmű kapcsán is kiemelt kulcskérdésekre vonatkozik. Az alkotás utolsó három versszakát idézem:

a bűnös vágyak teste: nő / a férfiagyak tárgya / a csonkolás, a kínzás / és a kitépett szárnya // hogy ne repülhessen tova / a torzó csak a vágya / a test, amelyre hús tapad / a hideg, fémes vázra // a megalázott test marad / a fotókódba zárva / a női test halott Anya: / az angyal poszthumánja. (168–169.)

A vers nyilvánvaló feminista konnotációján túl feltűnő, hogy e sorokban egyszerre szerepel a megelőző szépirodalmi és értekező szövegek központi alakja: a halott anya; a test roncsolásának, elpusztításának képei; valamint a transzcendencia eltűnésének gondolata. Vagyis az a három központi kérdéskör, melyet a magánmitológia kapcsán is kiemeltünk. Vizsgálatunk szempontjából pedig lényeges, hogy mindez éppen a borítókép leírásaként is funkcionáló szövegben kap hangot. E művek dialógusa, vagy épp együttes működésük valószínűleg a legkézenfekvőbb példa az ikonikus paratextusok jelentőségére Borbély Szilárd köteteiben.

Szemünk előtt vonuló vakok

Az utolsó alkotás, amelyre ki kell térnünk, id. Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant* című festménye, mely a *Szemünk előtt vonulnak el* (2011) drámakötet borítóján szerepel. E kiadvány vizsgálatát megnehezíti, hogy a fentiekhez képest kevésbé kínál explicit fogódzót (mint amilyen az *Egy gyilkosság mellékszálai*ban a mottó, vagy *A Testhez* záróverse) a szöveg–kép viszonyrendszer feltárásának megkezdéséhez, ugyanakkor ez a festmény is beláthatatlanul nagy szakirodalommal rendelkezik. Áttekintésünket ezért célszerű a Bruegel-kép Borbély-életműben fellelhető helyével, illetve a kötet recepciójának vonatkozó észrevételeivel kezdeni, majd a festmény legrelevánsabb értelmezési lehetőségeit szem előtt tartva rámutatni a kép szerepére az életműben.

³⁵ Visy, „Trauma, test, nyelv”, 316.

Noha a drámákban nincs olyan szöveghely, amely egyértelműen utalna a címlapon látható műre (még ha bizonyos részletekről könnyen asszociálhatunk is rá), ahhoz aligha férhet kétség, hogy a festmény már a kötet megjelenését megelőzően is fontos lehetett a szerző számára. Ezt bizonyítja a 2009-ben megjelent *A vakok* című rövid Borbély-esszé,³⁶ melynek egyharmadát a kép (elsősorban politikai, társadalmi kontextusba ágyazott) leírása és értelmezése teszi ki:

Összefogódzott, egymásba kapaszkodó vakok vonulnak az előtérben. [...] A közösség kivetettjei épp távolodnak a békés otthonok világát jelentő falutól, [...] a háttérben a vakok persze nem láthatják, ez csak a látóknak, a kép szemléltetőinek a gyönyörűségére van odatéve. [...] Az első közülük egy kiálló fatörzsben megbotlott, már a földön hever. A sorban utána következőt már magával rántotta – ő már láthatólag elvesztette egyensúlyát. A harmadik még gyanútlan, de arcán, ahogy az utána következőkén is, már ott a zavarodottság és a félelem. A háttér nyugodt, a békés falu képe, ahol az emberek már elpihentek.³⁷

A politikai felhang kapcsán megjegyzendő, hogy a Borbély-életműben épp a *Szemünk előtt vonulnak el* kötet foglal állást a legegységesebben társadalmi, politikai problémákkal kapcsolatban. Azonban rögtön hozzá kell tennünk, hogy Borbélynál ez a legkevésbé sem válik el a tágabb etikai, morális, vagy akár filozófiai és teológiai kérdésektől. Hogy csak a vizsgált kötetben fellelhető példákat említsünk: a görög sorstragédiákat megidéző *Az Olaszliszkaiban* a magyarországi fiatalok jövőtlenségének, a cigányság helyzetének vagy épp a történelmi múlt feldolgozatlanságának konkrét problémáira vetülnek rá a bűn, a szenvedés, a felelősség egyetemes kérdései. A kötet címadó darabjának már műfajjelölő alcíme (*Teológiai-politikai revü*) is ezt a többszólamúságot erősíti meg. Így bár az esszében a festmény politikai-társadalmi helyzettel analóg olvasata hangsúlyos, a drámák kontextusában ez semmi esetre sem tekintendő kizárólagosnak.

A kötet recepciója helyenként utal a cím, a szövegek és a festmény összefüggéseire. Imre László a kiszolgáltatottság és a szenvedés örökérvényűségével kapcsolatban hangsúlyozza a kép jelentőségét mint a szövegek alapélményeinek foglalatát.³⁸ Miklós Eszter Gerda Borbély-drámákról szóló tanulmánya hasonló megállapítások fényében kijelenti: „egyértelmű, hogy a kép önértelmező szerepű a drámaszövegek számára.”³⁹ A kötet cím és a festmény összefüggésével kapcsolatban továbbá hangsúlyozza a látás jelentőségét, a nézők passzivitását és a tragédia közösségi szintre emelését. Észrevételeit annyival célszerű kiegészíteni, hogy a *Szemünk előtt vonulnak el*

³⁶ BORBÉLY Szilárd, „A vakok”, *litera.hu*, 2009. márc. 11., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/avakok.html>.

³⁷ Uo.

³⁸ IMRE László, „Szemünk előtt és múltunk mélyén”, *Hitel* 25, 8. sz. (2012): 119.

³⁹ MIKLÓS Eszter Gerda, „Bűn-e a vakság?”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 170.

cím eleve elgondolható a festményre (is) vonatkozó reflexióként, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az idézett Borbély-esszé képleírása Bruegel vakjaival kapcsolatban is a „vonulnak” kifejezést használja.

A kép (Borbély műveitől független) interpretációinak alapvető vonása a parabolisztikus olvasat.⁴⁰ A vakság (a fentiekkel összhangban) a kiszolgáltatottság, kirekesztettség és kilátástalanság állapotának parafrázisa. Ennek szemlélése egyszersmind a befogadót is szembeesíti saját tehetetlenségével és eltévelyedésével. Az ábrázolt és megtapasztalt vakság tehát kollektív élménnyé válik a festmény szemlélésekor. E létállapot vonatkozhat továbbá sorscsapásra, vallási, morális útvesztésre, a transzcendencia hiányára és a halál felé tartó életre. Utóbbiakra az is világosan rámutat, hogy a kép a haláltánc tradicionális ábrázolásait idézi.⁴¹

E parabolisztikus jegyek és témák szinte mindegyike szoros kapcsolatban áll a kötet és a Borbély-életmű alapvető kérdéseivel. A haláltánc-allegória például nyíltan megjelenik az *Akár Akárki* dráma *Haláltánc-dalok* című zárlatában, melyben a szerzői instrukciók és az ezt követő négysoros versek klasszikus haláltáncjelenetet alkotnak. Szintén rájátszik e a hagyományra a *Szemünk előtt vonulnak el* drámában szereplő *Halálmenet*, melynek leírásáról könnyen eszünkbe juthat Bruegel festménye: „A Halálmenet vonul. Szürke, szomorú, elesett csapat közelít. Baljósan” (232, kiemelés az eredetiben – Cs. S.)

A vakok alakján keresztül is közvetített kiszolgáltatottság, kirekesztettség és az ezzel szembeni (külső, belső) tehetetlenség kérdésköréről a korpuszon belül elsősorban a *Nincstelenek* juthat eszünkbe, ugyanakkor ezek a problémák a drámákban is hangsúlyosak, például *Az Olaszliszkaiban* a cigányság és a vidék helyzetével kapcsolatban. A sorscsapás, a vallási eltévelyedés és az isteni jelenlét eltűnése szintén központi témák. Előbbivel kapcsolatban utalhatunk a fent említett mű *Sorstalandráma* műfajmegjelölésére, utóbbiakat illetően pedig a kötet címadó alkotására. A *Szemünk előtt vonulnak el* központi figurája a színen soha meg nem jelenő Herceg. A drámában szereplő követeknek az ő arcmását kellene kicserélniük az Infánsnő portréjával, ám e feladat egyre inkább időtlen és kiüttlalan létallegóriába helyeződik át, amiben a felsőbb hatalom csak reprezentációjában, hiányként van jelen.⁴²

A Herceg megnevezés (különösen a dráma allegorikussága miatt) eszünkbe juttathatja Faludy György (Villon-átköltésként jegyzett) *Haláltánc balladájának* „Jézus Herceg” kifejezését, amelyre a *Halotti Pompa* korábban már idézett kulcsverse, *Az akasztott ember* utolsó balladai sorai is rájátszanak: „Ajánlás: / Hallgasd ki szól az élők közt, / és a Halállal hencse, / nem tudja, hogy csak addig él, / míg alszik Jézus

⁴⁰ Megjegyzendő, hogy a festmény (eredeti címe: *De parabel der blinden*) félreérthetetlenül kínálja fel a parabolisztikus olvasatot a Máté evangéliumából ismert példázatra utalva: „Hagyjátok őket, világtalanok vak vezetői! Ha pedig vak vezet világtalant, mind a ketten gödörbe esnek.” (Mt. 15,14).

⁴¹ Vö. KUKLA Krisztián, „Okuláris okulás: Id. Pieter Bruegel *Vakok* című festményének interpretációi”, *Gond* 7, 18–19. sz. (1999): 167–178, 172.

⁴² Vö. MIKLÓS, „Bűn-e...”, 170–171.

Herceg!” (72.) A dráma világában a Herceg, vagyis a megváltás ígérését hordozó Messiás-alak nem létezik, csak a festményen ábrázolt képmása, amely (mint kiderül) nem szavatolja létezését. Ez pedig mintha csak a korábban tárgyalt Krisztus-ábrázolások és az ezeken keresztül is visszavont megváltásígéret analógiája volna az alkotásban.

Tekintettel a hazai befogadói kontextusra és Borbély szövegeinek korábban kiemelt kulcskérdéseire, érdemes kitérnünk a *Vak vezet világtalant* két további értelmezőjének meglátásaira. Hamvas Béla eredetileg 1935-ben megjelent *Bruegel* című esszéje régóta (részben a mai napig is) meghatározónak tűnik a festő magyarországi befogadásában.⁴³ Hamvas úgy látja, hogy Bruegel képein a szent beleveszik, feloldódik és eltűnik a profánban. A bibliai alakok elenyésznek a világtalan tömeg és a táj hatalmas kiterjedésében, jelentőségüktől és aurájuktól megfosztva pedig az emberi lét értelmét is megkérdőjelezzik.⁴⁴ Nem elhanyagolható továbbá, hogy a flamand festő az evangéliumi történeteket saját korába és környezetébe oltja, mely eljárás (a mítikus, szakrális és a mai, világi szint összemosása) Borbély szövegeiben is gyakori művelet. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy Bruegel oeuvre-je szellemiségében is fontos lehetett a költő számára. Az általunk vizsgált képpel kapcsolatban Hamvas az elmúlás felé tartó lét és a halál végső diadalának gondolatát hangsúlyozza.⁴⁵

Sándor Iván Bruegel-képpel kapcsolatos észrevételeit pedig azért sem hagyhatjuk figyelmen kívül, mert azok eleve szerves párbeszédben állnak Borbély Bruegel-esszéjével.⁴⁶ A 2019-ben megjelent, *A korszak tekintete* című értekezésében a következőket olvashatjuk:

⁴³ Havasréti József például rámutat, hogy amennyiben Csorba Győző Bruegelre (illetve a *Vak vezet világtalant* című festményre) vonatkozó észrevételeire hatással volt más értelmezés is, az bizonyosan Hamvas interpretációja lehetett. Vö. HAVASRÉTI József, „Elsüllyedt világ. Csorba Győző: *Római följegyzések, 1947–1948*”, *Jelenkor* 47, 3. sz. (2004): 328–332, 331; Emellett a Hamvas-értelmezés máig érezhető hatását jelzi, hogy a 2019-es bécsi Kunsthistorisches Museumban rendezett Bruegel-kiállítással kapcsolatban is olyan véleményt olvashattunk a magyarországi kritikában, miszerint „Meglepő módon egy régi szerző, Hamvas Béla Bruegelről írt tanulmánya érti leginkább ennek a flamand és a bruegeli művészetnek a lényegét.” BORDÁCS Andrea, „A kicsiny dolgok hatalma”, *revizoronline*, 2019. jan. 12, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7679/id-pieter-bruegel-kiallitasa-a-becsi-kunsthistorisches-museumban>.

⁴⁴ HAMVAS Béla, „Bruegel” in HAMVAS Béla, *A láthatatlan történet – Sziget*, szerk. DÚL Antal, Hamvas Béla művei 18, 254–280 (Budapest: Medio Kiadó, 2001), 270–271.

⁴⁵ Uo., 273.

⁴⁶ Borbély 2009-es esszéjének gondolati kiindulópontja éppen Sándor Iván egyik írása. Később (2019 végén), mikor Sándor megjegyzi, hogy „*A korszak tekintete* című esszégyűjteményem borítójául idősebb Pieter Bruegel *A vakok* című festményét kértem” a festmény kapcsán Borbély Bruegel-esszéjét idézi, majd azt is hozzászéli: „Akkoriban rendszeresen váltottunk leveleket, dedikált könyveinket. Összhangzás volt közöttünk.” SÁNDOR Iván, „Az író és a korszakérzés – Változatok”, *litera.hu*, 2019. nov. 3, <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/sandor-ivan-az-iro-es-a-korszakerzes-valtozatok.html>. Mindezek alapján joggal feltételezhetjük, hogy Sándor Bruegel-értelmezése szorosán kapcsolódik Borbély interpretációjához és akár a drámakötethez is.

A képen egymásba kapaszkodva öt vak botorkál. A hatodik, aki legelöl haladhatott, már egy árokba bukott. Társai még lépésben, nem sejtve, hogy rájuk is a mélység vár. Felfelé tartják fejüket, mintha kutatnának valamit. Talán a számukra ismeretlen fényességet. Az élen haladó a gödörbe bukottra támasztja kezét. Semmi nem jelzi, honnan jönnek, hová igyekeznek. A bukás kódolva van útjukban.⁴⁷

A fentiekből kirajzolódó interpretációs irányok könnyen visszavezetnek a borbélyi magánmitológiával kapcsolatos kiindulópontokhoz. A testi roncsolódás – jelen esetben a vakság és annak következményei – a kiszolgáltatottság és megaláztatás a *Vak vezet világtalant* esetében a (vallási és társadalmi, szociális kontextusban egyaránt értett) megváltásígéret, „a számukra ismeretlen fényesség” visszavonásával jár. Bruegel képének bibliai allegóriája, illetve sajátos haláltánca nem a megváltás, hanem a végső bukás felé vezet, épp úgy, ahogy a drámakötetben és tágabban, Borbély második pályaszakaszában.

A vizsgálat összegzéseként megállapítható, hogy a kötetek elsődleges ikonikus paratextusaiként feltűnő műalkotások saját recepciótörténetükön és értelmezési lehetőségeiken, továbbá a szövegekkel folytatott intermediális párbeszédén keresztül szerves részévé válnak Borbély Szilárd alkotásainak. Illetve fordítva: a szövegek és a kiadványok oly módon kapcsolódnak a képekhez, hogy azok jelentéslehetőségeit is felhasználva, ám részben magukhoz is igazítva, újraértelmezve szerepeltetik őket. A szöveg–kép viszonyok ily módon sajátos emblematikus gondolkodásmódról, valamint a képzőművészeti alkotások kiemelt jelentőségéről tesznek tanúbizonyságot Borbély életművében.

⁴⁷ SÁNDOR Iván, „A korszak tekintete”, in SÁNDOR Iván, *A korszak tekintete*, 23–30 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019), 28.