



Szilágyi Ákos

## A vers húsa

Borbély Szilárd költészete

„A halottsiratás célja az életre keltés, ettől olyan szenvedélyes. Addig nem maradhat abba a siratás, amíg nem sikerül feléleszteni a halottat. De mindig hamarabb marad abba a kelletténél: nincs bennünk elég szenvedély.”

(Elias Canetti)

„»Et incarnatus est« – a mondat igazság szerint minden valódi műalkotás zárómondata lehetne” – írja Pilinszky János, aki – teológiai szempontból nyilvánvalóan tarthatatlanul, esztétikai szempontból viszont annál tarthatóbban – a művészetet „a bűnbeeséssel *megszakadt inkarnációs folyamat* küzdelmes folytatásának, korrekciójának”, sőt, e folyamat „beteljesítésére tett kísérletnek” tekintette.

Pilinszkyt az inkarnáció dogmája nem fogalmilag, hanem esztétikailag ragadta meg, nem annyira hívőként, mint inkább *költőként* nyűgözte le a tisztán *szelleminek* – az Igének – közvetlen és maradéktalan *hússá válása* (ο λόγος σαρξ εγενετο Jn 1, 14) amelyet nemcsak hitt, hanem művészi képzelőerejével *látott* is és kiterjesztett a – poiészosz – a költői mű létesülésének egész folyamatára. Ebből a szempontból minden költői mű – inkarnáció: a láthatatlan, körülírhatatlan Ige testet öltése a nyelv eleven anyagi valóságában. Ugyanakkor Pilinszky az inkarnációt (görögül enszarkósziszt) „a szegénység isteni aktusának is nevezi”, nyilvánvalóan a *kenózisra*, a kiüresedésre, vagyis az isteni Logosz külsővé válására, emberré levésére utalva: „Az ihlet első lépése a megtestesülés – a fogantatás, a »leszegényedés« pillanata. A remekműnek egy szinten »közönségesnek« kell lennie, egyszerűnek, foghatónak és szegényesnek – ahogy Istennek is szegénynek kellett lennie, amikor megtestesült. A

remekműnek szegényes a kiindulási pontja, s ezt a szegényes szintet közben is újra és újra érintenie kell.”

Az Igének hústestbe „öltözése”, ahogy az ihlet verstestbe öltözése tehát lemondás, szegénnyé válás, az eredeti, felfoghatatlan vagy elvont szellemi gazdagság kiüresítése, bizonyos értelemben: lecsupasztítás, lemeztelenítés, leegyszerűsödés. „A szellemi alkotás centrálisan lemondás az életről. (...) Ez a műalkotás első gesztusa. S lényege szerint minél szegényesebb ez a lépés, annál szebb s annál pontosabb. Az első lépés nem kompozíciós lépés – a kompozíció csak végtermék, következmény. Láthatatlan. Ahogy a csontok is láthatatlanul képződnek a hús szegénységében és esendőségében tündöklő burka mögött.” Az *Imitatio Dei*-t Pilinszky ezért a „leszegényedésbe beöltözésnek” is mondja, másutt pedig „beöltözésnek a levetkezésbe”, a „mezítelenségbe”. Ilyen értelemben beszél „a szegénység szépségéről”.

Ha az *incarnatio* az Ige hústestbe „öltözése” – azaz „leszegényedése”, szolgálai lealacsonyodása, a testre neheződő nyomorúság vállalása a végsőig, vagyis a passió megaláztatásáig és gyötrelméig, a kínhalálíg –, és ha minden műalkotás *incarnatio*, akkor a lírai versben – a vers „hústestében”, a kimondott és leírt, elhangzó és olvasott szavakban is – valamilyen láthatatlan, körülírhatatlan, kimondhatatlan erő inkarnálódik: a szavakba foglalhatatlan fájdalom, kétségbeesés, szorongás vagy az ujjongó öröm *öltözik szavakba*.

A lírikus Borbély Szilárd számára a személyes sors: „az időben testet öltött szenvedés”. Ez a szenvedés

inkarnálódik, ölt formát, testet a verseiben, különös erővel a költői életműve csúcsának tekinthető *Halotti pompa* szekvenciáiban. A személy testét és lelkét átható szenvedés, a kifejeződéshez *saját szavakat* nem találó, tagolatlan fájdalom inkarnálódik, *íródik, sőt, vésődik bele* a középkori és barokk szekvenciaköltészet tudatosan átvett idegen szavaiba, allegorikus mintázataiba, ritmikai és retorikai alakzataiba, és válik mintegy *a vers szenvedő húsává*. De mert inkarnálódik, mert a tagolatlan fájdalom *nemcsak verbális testet*, hanem *művészi formát* ölt, a műalkotás egésze szintjén a fájdalom *esztétikailag át is változik* valami mássá. Ha nem válik is teljesen áttetszővé, azért – a művészi forma révén – *egy kis fény* – a dicsőség fénye, a fenséges pompa ünnepi fénye – mégiscsak átsugárzik a mélypont, a halál, a halott test sötétségén. De mostantól fogva már csakis ezen a ponton, a *mélyponton* jelenhet meg bármilyen fény. *Egy kis fény* – mint Martin Buber haszid történeteinek egyikében olvashatjuk: „– Mikor lehet egy kis fényt látni? – kérdezte Slómó rabbi, és maga adta meg a választ is: – *Ha egészen lent tartózkodunk*. Ahogy az Írásban áll [Zsolt 139,8]: »Ha a Seolba vetek ágyat, ott is jelen vagy.«”

Nemcsak azért idézem föl ezt a történetet, mert a *Halotti pompa* szekvenciáiban Borbély Szilárd tudatosan, filológiai és teológiai is megalapozottan kapcsolja össze a későkeresztény – barokk – misztika és a későjudaista – haszid – misztika mintáit, hanem azért is, mert kulcsként szolgálhat a – halál sötétségét már a kötet címében a fényvel, vagyis a pompával összekapcsoló – versek értelmezéséhez. A *Halotti pompa* jelentése – a keresztény hagyománynak

megfelelően – ugyanaz, amit Pilinszky a „mélypont ünnepélyének” (másutt „a nullpont ünnepélyének”) nevezett, és aminek a bizánci liturgiában *Akra Tapeinószisz* – a „leszegényedésnek” is fordítható *Lealázkodás, Mélyre ereszkedés Csúcspontja vagy Tetőfoka* – a neve. A halott test ugyanis – mint arra Borbély Szilárd két könyvének borító-illusztációi: a *Halotti pompá-én* Mantegna *Halott Krisztusa*, az *Egy gyilkosság mellékszálai* című esszéköteten pedig Holbein *Halott Krisztusa* félreérthetetlenül utalnak – a megtestesült Ige-Isten holtteste (*corpus Christi*), a *Vir Dolorum* (*Anthroposz en Plégé*), a Fájdalmak Férfiának *hullája* (ptóma), amelyet teológiai értelemben is megillet *a pompa, vagyis az ünnepélyes fény*, olyannyira, hogy a Halott Krisztus titulusa az ortodox ikonokon: *Dicsőség Királya* (*Rex Gloriae*, Ho Baszileosz tész Doxis, Car Szlavi). Csakhogy Holbein képén már nyoma sincs annak a belülről áradó és az egész holttestet átszövő fénynek, amelyet a Halott Krisztus ortodox ikonjain (*Hriszt vo grobe, Szmirenyije nasevo Boga, Nye ridaj Menje Matyi*) láthatunk (Dosztojevszkijt, mint ismeretes, a bázeli Holbein-kép előtt epileptikus rohamot kapott és úgy vélte, e kép láttán még a hitét is elveszítheti valaki), de *egy kis fény* – ha nem a vallási hit, hát az esztétikai forma fénye – e képeken is megjelenik. Ahogyan megjelenik a forma kegyelme folytán Borbély Szilárd mélyponton járó verseiben is. De tegyük hozzá még egyszer: esztétikailag és talán vallásilag is *igaz módon* – retorikus erőlködés és giccsé torzulás nélkül – még ez az „egy kis fény” is *most már csak itt, ezen a legmélyebb ponton, a*

pokolban vagy a Seol fenekén jelenhet meg, ahol ugyanis *vagyunk*.

2

A barokk művészet „még az eget is naturalizálja, hogy *az ég tényleg legyen*” – írja Wilhelm Hausenstein *A barokk szelleme* című 1920-ban született esszéjében, a barokk világérzékelés lényegét ragadva meg. A barokk művészet „még az eget is naturalizálja, hogy *az ég tényleg legyen*”, mert a hit már nem tudja fenntartani. Mert az Ég létezésébe, a transzcendenciába vetett fundamentálisan közös hit egy másik világállapothoz tartozik, mert a hit nem világalkotó erő, mert nem kétségtelen és mindenki számára magától értetődő bizonyosság, hogy az Ég – mármint a mennyek országa, a transzcendens Isten – létezik és ez az igazi realitás, ez az emberi világ létalapja. A barokk az *esztétikai* képzelőerő érzékileg mindent felfokozó, túlhajtó hatás eszközeivel azért naturalizálja a vallási Eget, mert máskülönben leszakadna vagy semmivé foszlana az űr végtelen és örökké néma tereiben. Már csak így, esztétikailag lehet fenntartani az Eget, az üdvtörténet, a misztériumok teatralizálásával lehet fenntartani a szentségeket és szertartásokat.

Ezt az eget naturalizáló barokkban rejlő művészi formalehetőséget ismeri fel és aknázza ki költőileg a teljes ellehetetlenülés – a személyes egzisztenciális és modern társadalmi ellehetetlenülés közepette – Borbély Szilárd. Ilyen értelemben használja a barokk allegorikus apparátusát,

emblematicáját, és ezért *naturalizálja* a testet, a szabad észet, a természetet, a történelmet: hogy *mindez legyen* vagy *lehessen*, hogy – ha már nem is hittel és nem is ésszel, csak az esztétikai képzelőerő révén – felfogható, érzékelhető, artikulálható legyen az, amit „valóságnak”, „világnak”, „történelemnek”, „embernek” nevezünk, és ami egy világűrbe kilőtt rakéta sebességével távolodik tőlünk.

Ezért a hústest, a szenvedő hústest apoteózisa, hogy ez a hittel és ésszel már utol nem érhető, szavakba foglalhatatlan gyilkosság, ez a holtest *tényleg legyen*, hogy ez a végső kiüresedés, ez a teljes elszegényedés, ez az újra meg újra megtörténő gyilkosság, ez a kereszten elszenvedett kínhalál, ez az Auschwitz *tényleg legyen*. Mert különben nincsen. *Kétségtelen realitása* – az egyetlen igaz realitás – nem tud elhatolni sem a közös, sem a személyes tudatig: fölfoghatatlan, elképzelhetetlen, üres szó, fáradt retorika, kényszeredett emlékezés. Csakhogy e nélkül a realitás nélkül nem lehetséges többé autentikus emberi élet sem ezen a bolygón. Ha egyáltalán még alapozható valamire, akkor most már *csak erre a realitásra* alapozható a hit és a ráció is.

A modernitás a világot a vallási varázs alól feloldó *ész varázsa* alatt állt. Auschwitzban azonban a modern észbe vetett hit és vele együtt a tudományos ráció, a kalkulatív piaci racionalitás és a bürokratikus állami racionalitás varázsa is szertefoszlott. Egyszer s mindenkorra. Visszahozhatatlanul. Ahogyan a barokk *a vallási világállapot végén* a közösségre alapozott *hit esztétikai megmentésének* – reménytelenségében is grandiózus – kísérlete volt a *fenséges* jegyében; úgy a posztmodern – mint a modernitás barokkjá – a modern

világállapot lezárulásának most zajló folyamatában nem más, mint a modern rációba, a felvilágosult észbe vetett individuális hit *esztétikai megmentésének* éppannyira reménytelen esztétikai kísérlete – az *ironikus* jegyében. Ennyiben a posztmodern művészet a modernitás barokkja. Ha igaz, hogy a művészi tehetség nem más, mint a sorsátélés képessége, akkor a magyar költészetben ennek a fenségest az ironikussal egyesítő „posztmodern barokknak” – a költészetét immár önkéntes halálával is megpecsételő – Borbély Szilárd lett a legnagyobb költője.

### 3

Ha a Krisztus-követés – az *Imitatio Christi* – a versnek nem tárgya, témája, tartalma, jelentése csupán, hanem alakzata, ha a költemény maga az *Imitatio Christi* – mégha, mint azt maga költő hangsúlyozza, csak az *Imitatio Christi* barokk költői mintájának imitációjaként is –, és ha az *Imitatio Christi* nem más, mint a szenvedés – Isten kiüresedése, az ember szolgai alakjának magára vétele, megalázkodása a végsőkig, a testi nyomorúságig, a passió gyötrelméig és a kereszten elszenvedett kínhalálíg –, akkor ezt a *testi tortúrát* magának az alakzatnak, a versnek mint megtestesült Igének: hangtestnek, betűtestnek, szövegtestnek, képtestnek, mondattestnek kell elszenvedni, ilyenformán pedig megjelenítenie, színre vinnie, megmutatnia, szemek elé tárnia.

A megtestesült költői szó tortúrája – a *kreatúra tortúrája* – már a barokk költészet allegorikus, retorikai



páncélnak a fölvetéssel, a szavak nélkül kitörni kész, üvöltő fájdalom – a lírai benső – szavakba, alakzatokba, formába kényszerítésével kezdetét veszi. A költői forma kínpaddá válik, a formaeszközök pedig a szavakból vallomást – jelentést – kicsikaró, kifacsaró kízóeszközökké (ne feledjük, hogy a „tortúra” szó a „csavarni/kicsavarni” igére – *torquere* – megy vissza).

A szó hangtestének, a versmondat tagjainak, a vers hústestének ez a retorikai és poétikai gyötrése-csavarása sokféle módon és változatos eszköztárral történhet, a formális groteszség azonban sohasem ironikus, hanem nyersen naturalisztikus, egyszerre fenségesen és alantasan szenvedő jellegű. A megformális e legkülsőbb szintje – a hangok, alakzatok szintje – megismétli és érzékileg felfokozza a vers képi síkján kibontakozó, örökösen ismétlődő testi kínszenvedést. A forma egyes szintjei egymásra vetülve, sajátos tükör-rendszert alkotnak, amelynek fókuszpontjában a létezés mélypontjára jutott, hangtalanul kínlódó, de legalábbis *szavak nélkül* üvöltő lírai benső helyezkedik el, mint valami minden fényt, örömet elnyelő fekete lyuk.

A strófaszerkezetek, a megtört sorok, a nyikorgó rímek, vakrímek, a versforma hangsúlyozott tákoltsága és kimódoltsága csak jelzik, hogy ez a *zene helye*, itt most zenének kell következnie, zene lesz, ha beledöglük is a költő. A kiénekelhetetlen fájdalom kiéneklését, a felfoghatatlan és értelmezhetetlen gonoszság felfogását (felfogását, hogy ne üssön akkorát, ne verjen le a lábunkról) *ki kell módolni*. S abból, hogy a vers nem a természet vadvirága, nem magától, mintegy jókedvében születik, hanem kínban és vérben,

harapófogóval kell kihúzni a holt anyanyelvből, hogy tehát szükségképpen kimódolt, kifundált, erőltetett, művi –, azt nem elrejteni, hanem demonstrálni kell, nem titkot, hanem poétikát, hatás eszközt, művészi fogást kell csinálni belőle. Hasonlóképpen szándékolt a költőietlenség mint költői hatás eszköz (gondoljunk a *Haszid szekvenciák* darabjaira). E szándékolt, hangsúlyozott természetellenesség, mesterkéeltség a költői forma *mint forma* naturalizálását jelenti, ami tökéletes összhangban áll a lírai tartalom naturalizálásával, amire még visszatérek.

A kimódolás barokk költői hatás eszközeinek éppoly kimódolt átvételében Borbély Szilárd nem ismer határt. A vers színpaddá válik, a Rettenet Színházává, a Halál gyakorló- és demonstrációs terepévé, amelyen minden helyzetben, minden szereplővel kötelezően és kivédhetetlenül mindig ugyanaz történik meg: a legrosszabb. Ez a kimódolás leplezetlenül barokk művészi technikája. Nem azért van erre szükség, hogy a formátlan iszonyt – a forma révén – zenévé oldja a költészet, hanem azért, hogy szembeszálljon ezzel, mi több, egyenesen küzdjön zenévé válása ellen, *mert többé nem fogadhatja be, csak elszenvedheti a zenét*. Mert aminek zenévé kellene válnia a költői forma révén, annak nem volna szabad azzá válnia; túrhetetlen és kibírhatatlan, hogy azzá válik, ezért kell a költőnek – a formán vett erőszakkal – szembeszegülni a zenévé válással, a kín, a halál, a gyötrelmes zenében való feloldásával. A zenei formának állandóan emlékezetébe idézi szülőanyját: a tüzes kint, és pedig azzal idézi emlékezetébe, hogy megtöri, feldarabolja, elrontja a zenét, karóba húzza a szavakat – üvöltsenek csak! –,

egyszóval arra kényszeríti őket, hogy ha már énekelniük és pompázniuk kell, legalább ne a *hazug* Zsarnokot – az Életet, a Feltámadást –, hanem az *igaz* vereséget, a halált, a holttetemet szolgálják, a semmit, a halál diadalát, a megkínzott testet, a holttetemet tegyék közszemlére, ahogy a barokk udvarok kunstkammereiben egykor a szörnyszülötteket és a korabeli anatómiai teátrumokban a feltrancsírozott hullákat tették. Ne az Élet és a túlélők pompájáról, hanem a halál és a halottak pompájáról szóljon a zene: a *pompes funèbres* fülsiketítően melodikus zenéje. És ez – miként szinte minden átvett, kiforgatott, felfokozott barokk motívum, lírai helyzet, alakzat, figura, kulturális motívum – a fokozhatatlan fokozásaként – a versek tárgyává válik, és olykor önálló témaként is megszólal.

A *Halotti pompa* szinte minden verse úgy hat, mint egy-egy pörölycsapás, amellyel izzó vasszögeket vernek bele a testbe. A szótestbe. A Szó testébe. Nem túlzás ez? Dehogynem! Iszonyú túlzás. Barokk túlzás. Ezért is vonul fel a versekben a barokk költői fantázia egész masinériája, ami már önmagában túlzás. Barokk a barokkon? Sőt, azon is barokk. Barokk a köbön. Végbarokk. A barokk képzelet tornyozódása itt a tornyozódás tornyozásának hat. E minden határon túlmenő, túlnövő, minden formát túlcsigázó mozgás azt jelzi, hogy amit el akarnak, vagy utol akarnak vele érni, immár utolérhetetlen.

A végtelenbe tornyosuló formák, a barokk egész rohanó, zuhanó, torlódva tornyosuló mozgása nem más, mint a transzcendens súlypontját elvesztett lélek és szellem rohanása e súlypont – az immár elérhetetlen súlypont – után,

és e rohanás, zuhanás, tornyosulás formába fagyása vagy fagyasztása. Az érzés kiömlő lávafolyama jégtömbbé, az eleven test holttetemmé dermed, a természet mozgalmas elevenisége inszcenírozott állóképekben alvad meg, a kultúra és a történelem félrehúzható színházi drapériává válik. A művészi forma arra szolgál, hogy a mozgalmasságot megfagyassza, s így, a halálban tegye örökké, mintha csak fényképet készítené róla. Így válik végső soron maga e forma a Halál – e legfőbb fotóművész és formajátékos – allegóriájává.

Halott a lélek. Üres a test. Nem a halál hal meg ebben a passióban, hanem a halhatatlanság. A theatrum, a néznivaló nem a *Magnum Theatrum vitae humanae*, hanem az ellentéte: *Magnum Theatrum mortis humanae*, méghozzá a mors/mortis szó mindkét jelentésében: halálként és holttestként egyaránt. Itt nem Isten, nem Jehova, hanem a Halál az Egyetlen Néző – ő „a taps vezére”. Mindenki neki játszik, neki alakoskodik, mígnem lehullik róla az álarc. Pontosabban: nem lehullik, hanem durván letépik, kíméletlenül lerángatják az életlátszatot – az álarcot! – a hús-vér emberről, a személyiség, a szellem, a büszke elme látszatát az agyról, a szerelem, az érző szív látszatát az izmokról és zsigerekről, hogy az ember igazi valója szerint jelenjen meg a lét színpadán, tükröt tartsanak eléje és megmutassák neki, ki is, mi is ő tulajdonképpen: tetem, trágyszák, oszló-foszló hústömeg – ecce Homo! Csakhogy az anyagi-testi romlás, a mulandóság most már nem e világ hamis látszatának lerombolására, hanem a másik világnak, a transzcendenciának mint hamis látszatnak, optikai csalódásnak, illúzióknak a lerombolására irányul: az igazi

realitás itt nem az ember átistenülése, nem a feltámadott és romolhatatlanságba öltözött test, hanem a *semmi*. A fundamentum – a halál, a sötétség, a romlás, az erőszak; az élet, a fény, a virágzás, az ártatlanság legfeljebb ráadás, szükségtelen plusz, csalóka látszat, gonosz megtévesztés, ördögi incselkedés, félrevezetés.

Végtelen távolságban van ez a barokk masinériát mozgó, de modern – „Isten halála” utáni – gnosztikus világ- és emberkép a középkorétól, ahol a testi bomlás, az oszló-foszló hulla naturalisztikus-groteszk képe az igazi – transzcendens – realitásra nyitotta rá a hívek szemét, a mulandósággal, halállal eljegyzett e világot leplezve le vanitasként, semmiként. A nevezetes középkori legendában Barlam és Jozafát három iszonyatos külsejű halottal – hulladémonnak is nevezhetnénk őket – találják szembe magukat egy erdőben, akik kérdésekre, hogy kik is ők, így felelnek: „*Quid fuimus, estis, quid sumus, eritis!* (Akik voltunk – vagytok, akik vagyunk – lesztek!) Csakhogy ezek a szavak nem a hit, hanem a hitnélküliség alaptalanságára kívánnak rávilágítani, nem arra tehát, hogy igazi realitás nincsen (vagy a semmi az igazi realitás), hanem arra, hogy az igazi realitás nem Itt van, hanem Ott. Amikor a középkor végi *vadomori*-kban, *danse macabre*-okban, legendákban a hívőt a *vanitas*-sal, a *transi*-val, a *morte secca*-val szembesítik, akkor e világ hiábavalóságával, a hústest menthetetlenségével, az e világi célok és törekvések értelmetlenségével szembesítik, azért, hogy rátaláljon a másik világra, az igazi realitásra: a hulla, a test mint trágyaszék, a csontváz nem a semmi allegóriája itt, hanem az igazi élet, a romolhatatlanságba

öltözött, feltámadott, megdicsőült test elkövetkező paradicsomi életének sötét ellenpontja.

Az újkortól kezdődően azonban mind jobban elbizonytalanodik a halálban végbemenő metamorfózis harmadik szakasza: a feltámadás egy másik életre, az újjászületés egy másik létsíkon. *Testi* feltámadás vagy nincs többé (gondoljunk a reformációra, amelynek új látásmódját Hans Holbein fentebb már idézett bázeli *Halott Krisztusa* oly mintaszerűen juttatja kifejezésre, s nem véletlenül került Borbély Szilárd *Egy gyilkosság mellékszálai* című esszékötete borítójára), vagy csak az esztétikai képzelőerő és nem a közösségen alapuló hit révén létezik (gondoljunk az ellenreformációra és a vallási hit kategóriáit esztétikai síkra vetítő, a liturgiát teatralizáló barokkra).

Az Élet álarc csupán, melyet a Halál visel, az igazi arc – az anatómiai teátrumok boncasztalán heverő hulla arca. A Lélek is álarc csupán, mely mögül, ha lehullik, vagy félrebillen, előkandikál az agy fiziológiája. A kisdéd arcán is a halott arca dereng át. A Diadalmas Halál győz mindenk felett. Az Örökhalál. Igen-igen barokk világ ez. A kínbarokk és jajbarokk világa. Ezen a színpadon is Krisztus lép minden egyes ember helyére. De a halandó és halott Krisztus. Holbein Krisztusa. A „mi megkínzott, leköpött, megfeszített Krisztus Urunk”, akinek – a kötet egyik versének változó alakban visszatérő refrénjét idézem – „fogait kirúgták”, „szemeit kiszúrták”, „nyelvét kiszakították”, „fejét széjjelverték”. Az ő halála már nem lehet az Örökélet szimbóluma, inkább az Örökhalál allegóriájaként mered ránk, emblematikusan megdermedt, mindent bekeretező képként. A

Halál veszi át az Örökkévalóság örökét. Az élet halálos kínjából szabadulás reménye lép az örökéletre feltámadás reménye helyére. Nincs örömhír. Az örömhírt visszavonták. A bűn, a kínzás és mézszárlás véget nem érő láncolata váltja fel a remény és vigasz üdvtörténeti láncolatát.

4

A *Halotti pompa* verseinek többértelmű műfaji megjelölése: *szekvenciák*. A műfaji megjelölés mindenekelőtt a középkori és barokk szekvencia-költészet gazdag mintáinak tudatos felidézésére, felhasználására utal: részben a régi forma imitációjára, részben azonban – a *rákövetkezés* értelmében – magukra a kötet verseire, mint új szekvenciákra, egy közösség nélkül maradt, üres templom himnuszaira, a halott hit miseénekeire, a halott Isten, a halott ember, a halott világ szekvenciáira, amelyek ilyenformán már nem is énekelhetőek. A test szenvedését, meggyalázását, szétverését a régi vallási világállapot retorikai és poétikai alakzatainak – a fájdalom, a gyász szekvenciáinak – mozgósításával fölidéző *poiészisz* ilyenformán gyászmunkává válik: a gonosztettek – gyilkosságok, kivégzések, kegyetlenkedések, háborúk, népirtások, erőszaktevések – démonikus láncolatává átalakult történelem, a halott világ, az újra meg újra kigúnyolt, megfeszített, megölt Isten elgyászolásává: örökgyásszá, hiszen az Abszolút Veszteség (az Abszolútum elvesztése, Isten Halála, amelyet nem követ Feltámadás) elgyászolhatatlan. A világ megreked a gyászban.

Ez a sziszifuszi gyázmunka örökké tart, vagy legalábbis életfogytig, világhunytig.

A szekvencia a miseliturgia, a keresztény himnuszköltészet részét képezi, és mint ilyen a *jubilus* – a szívből feltörő ujjongás – *szavakba nem foglalható* énekéből, közelebbről a Hallelujah (Alleluja) utolsó szótagának ünnepélyes dallamából fejlődött ki oly módon, hogy ezt a melizmatikusan kibővített Hallelujah-jubilust látták el később szöveggel. Eredetileg ugyanis magát a *longissima melodiát* nevezték szekvenciának, a hozzá társított rímtelen, metrikus szöveget pedig *prosa*-nak (együtt: *sequentia cum prosa*). Csak később kezdte a szekvencia a szöveget és dallamot együttesen jelenteni. Még ennél is később pedig a metrikus prózát felváltotta a himnuszhoz hasonló, szabályos versforma (egyenlő szótagszámú verspárokkal, szabályos hangsúlyos ritmussal, rímeléssel) és ennek megfelelően a típusdallam is elszakadt a Hallelujah melizmatikus dallamától.

A műfaj rövid keletkezéstörténetét most csak kiindulópontja – a jubilus: a szavak nélküli ének miatt – idéztem fel. Szent Ágoston zsoltár-kommentárjaiban (*Enarrationes in psalmos*, 32) a jubilust úgy jellemzi, mint annak a szív legmélyéről feltörő örömnak a kifejeződését, amelyre nincsenek szavak. A jubilus Ágoston nyomán vált a középkorban egyfajta misztikus tapasztalattá: az Istennel szavak nélkül történő ujjongó egyesülés és a Szentháromság szemléléséből fakadó túláradó öröm kifejezésévé.

Létezik azonban egy másik, ezzel polárisan ellentétes, de ugyancsak szavakba foglalhatatlan érzés is a lélek legmélyén, éspedig az abszolút veszteségből és



vereségből fakadó *elválasztottság* extatikus fájdalmáé, amely sírás, jajongás, nyögés formájában keres és talál kiutat magának, ahogyan azt a siratóénekekben figyelhetjük meg. Ne feledjük, hogy az Egyházban a temetéseken is hallelujáztak, végtére a halált – *sub specie aeternitatis* – az osztottság világának végeként, a másik világgal való egyesülésként, második születésként, égbe születésként fogták fel.

De hogyan módosul, mivé válik ennek a hallelujának a hangja akkor, ha az ég beomlik, a halál nem a végső egyesülés, hanem a végső és teljes szétválás aktusa, ha már mindenre, még a halálra is csak *sub specie mortis* tekinthetünk? Ekkor a jubilust valamilyen különös *antijubilus* váltja fel, az ujjongás jajongása a jajongás ujjongásává, az örökélet hallelujája az örökhalál hallelujájává fokozódik. A *Halotti pompa* verseiben pontosan ez az antijubilus, a szavakba önthetetlen, artikulálhatatlan fájdalom melizmatikus dallama rántja magához a régi vallásos szekvencia-költészet szavait, hogy miközben az ujjongás hangja a jajongás hangjává, az egyesülés extatikus örömteli hangja az elválasztottság, kiszakítottság gyászos-panaszos hangjává válik, az antijubilus szótestet ölthessen a vers húsában.

