

Pajtók Ágnes

## Vörösmarty Mihály: Eger

*A szerkezet, a narráció és a szereplők megformálásának sajátosságai*

„Mondják: Egernél híres bor terem.  
Verembe szűrik tán? Nem ismerem.  
Megénekeltem harcait, borát,  
S mind e napig nem láttam áldomást.”<sup>1</sup>  
Vörösmarty Mihály: Rosz bor

### *Keletkezés és recepció*

Az *Eger* sok tekintetben kilóg a Vörösmarty-életműből. Formája, műfaja szerint az eposzok közé sorolható, azonban keletkezése, utóélete szempontjából eltér e csoport többi tagjától. Ez a mű nem Vörösmarty belső kényszeréből, hanem a kortársak, az Aurora-kör nyomására született. Sallai Imre beszámolója szerint „Kisfaludy Károl meg nyerte Vörösmartyt az 1828-ik évi Aurorába „Eger” czimű epos iratára...” Gyulai Pál emlékeiben pedig úgy él ez az epizód, hogy mikor az Aurora szerkesztési ideje közeledett, „összeszedte magát az egész kör, s megírta, ami eddig csak eszmében élt lelkében, vagy töredékben hevert íróasztalán. Ily kényszerűségben írta Vörösmarty Egert...”<sup>2</sup>

A mű recepciója meglehetősen sokat változott az évszázadok során. A kortársak, barátok a feltétlen elragadtatás hangján szóltak a hőskölteményről. E lelkesedés talán annak is tulajdonítható, hogy néhányan kis mértékben sajátjuknak érezték az *Egert*, hiszen annak inspirálói voltak vagy megszületésénél bábáskodtak. A vajúdásról szintén Sallai *Vázlataiból* kaphatunk képet: „Az Aurora nyomtatása az 1827-ik évben vége felé haladott, az említett eposból a már félig s meddig költve volt része szinte nyomtatás alatt létezvén, azonban belőle nagy rész készületlen, vagy jobban mondva még kötetlen volt; – az ügy igen sürgetőssé vált, s e végett K...dy [Kisfaludy] fölkérte Vtyt [Vörösmartyt] e műnek gyorsítására s bevezetésére. [...] Nyári hónap vala, reggelenkint öt hat óra közben, Zádor lakásán Pesten Mészáros utzában történt az összejövetel. Hosszukás asztal mellett közepén Vörösmarty fog-

<sup>1</sup> Az idézetek a következő kötetből származnak: *Vörösmarty Mihály összes költeményei*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1963.

<sup>2</sup> HORVÁTH–MARTINKÓ: *Vörösmarty Mihály összes művei*. Budapest, 1967. 415.

lalván ülést, néhány iv papír félivekre szeldelve, tisztán helyzetetett eleibe 's költött; Zádor Vörösmartynak baljáról állva, én jobbjánál ülve K...dy [Kisfaludy] a költőnek háta megett szintén állva, – helyeződünk.”<sup>3</sup>

A korabeli lelkes dicsérők között találhatjuk Szemere Pált, Erdélyi Jánost és Toldy Ferencet, akit különösen elbűvölt az *Eger*: „ez a' magyar eposok koronája, mellyben annyi művészi értelemmel a' legkülönfélébb alkotó részekből olly harmonicus egész állott össze...Ez a' kis Illias, ez az eposaink eposa, melly maga elegendő költőjére multhatatlan fényt és ragyogást árasztani.”<sup>4</sup>

E korabeli szövegrészletek amellet, hogy öncélúan csemegeként szolgálnak az irodalom kedvelőinek, máshogy is hasznosíthatók: segíthetnek megtalálni a XIX. századi elismerő nyilatkozatok okát. Már említettem, hogy a mű elsősorban nem Vörösmarty belső készítéséből, hanem szerkesztői nyomásra született. Levonható tehát a következtetés, hogy a költő ugyan nem, de a kor mindenképpen igényelte a téma feldolgozását. Talán abban bíztak a barátok, hogy a mű erkölcsi, emberi példát ad a kudarcba fulladt reformkori országgyűlések idején.

Nagy Levente egy eposzok elemzésével foglalkozó tanulmányában kifejti<sup>5</sup>, hogy míg az *Aeneis* esetében a dicső múlt párhuzamba állítható a mű megírásának dicső jelenével, addig a *Szigeti veszedelemben* a dicső múlt a keletkezés idejének romlottságával áll ellentétben. Ha e logika mentén haladunk tovább, megállapíthatjuk, hogy az *Eger* esetében a romlott múlt és a romlott jelen paraleljéről van szó: vagyis mindkét kor viszályoktól, széthúzástól, az önös érdekek előtérbe helyezésétől hangoz. Ahogy azonban a XVI. században egy maroknyi csapat képes volt szövetséget kötni, és győzelmet aratni, úgy kellene a XIX. században is összefogásra sarkallni az embereket. Az 1552-es egi diadal feldolgozásától tehát a társadalomra gyakorolt jótékony, erkölcsjavító hatást várhattak el Kisfaludyék.

A XX. század kezdetétől (főleg Gárdonyi után) a téma egyre inkább elvesztette jelentőségét. Az elemzők a művet mint önmagáért létező egészet kezdték el vizsgálni. Ez azonban nem vonta szükségszerűen maga után negatív kritikák tömkelegét. Még Babits is elismerően nyilatkozik a hőskölteményről, több finom lélektani megfigyelésre és stílusárnyalatra hívja fel a figyelmet. A törés a múlt század második felében következett be, az érdeklődés ekkor csappant meg jelentősen az *Egert* illetően. Ez leginkább annak volt köszönhető, hogy a Vörösmarty-epikát vizsgálva felmerült annak a lehetősége, hogy a költő egy monumentális eposzá kívánta összedolgozni hőskölteményeit. Könnyen belátható, hogy az *Eger* még a legnagyobb jóindulattal sem férhetett volna bele ebbe a kompozícióba. Hisz hogyan is lehetne része egy

<sup>3</sup>Uo. 418.

<sup>4</sup>Uo. 419.

<sup>5</sup>NAGY LEVENTE: *Időszerkezet és individuumszemlélet három 17. századi magyar eposzban*. Itk. 2000/1–2.

külső indíttatásra írt mű a költő legbelsőbb énjéből fakadó struktúrájának. Ezzel az állítással nem is érdemes vitába szállni. Azonban azon elgondolkodhatunk, hogy az *Eger* recepciójára az a tény is negatívan hatott, hogy Vörösmarty megrendelésre dolgozott, hiszen az ilyen műveket eleve fenntartással fogadja az olvasóközönség. Ezzel természetesen nem akarom előzetesen minősíteni a művet, csupán azt szeretném elérni, hogy előítéletek nélkül közelítsük meg az egri várat.

## Szerkezet

Az *Egerrel* kapcsolatos egyik legkomolyabb kritika a megfontolt belső szerkezet hiánya volt. Ha azonban alaposan szemügyre vesszük a művet, ez az állítás cáfolhatóvá válik.

Nézzük először a nagyobb szerkezeti egységeket! Az első ének a következő részekre bontható: a vár leírása; követ-epizód 1. (= a magyar sereg enumerációja 1.); a szikszói gyűlés (= a magyar sereg enumerációja 2.); a Zagyva kiöntése (= a török sereg enumerációja). Látható tehát, hogy a bevezető ének struktúrája következetes, logikus. Megismerjük a helyszínt, a jellemeket, az alapvető érzelmeket, motivációkat és a szereplők egymáshoz fűződő viszonyát.

A második ének szerkezete a legérdekesebb. Lényegében két eseményből áll: a magyar sereg a valódi harcot megelőző két portyázását írja le. Ami azonban mégis különlegessé teszi e két kitörést, az az, hogy mind a két alkalommal egy-egy igen értékes „zsákmánnyal”, a török tábor egy-egy tagjával (Omár és Leila) kiegészülve tér vissza a magyar csapat. S ezen akciókat az tetézi be, hogy benn a várban ez a két személy jelentős átalakuláson megy keresztül.

A harmadik ének felépítése már korántsem ennyire szabályos. A következő főbb részekből áll: a valódi harc megindulása (= csata 1.); Zoltai és Leila lírai szerelmi epizódja; követ-epizód 2; csata 2; Vas Miklós és a Nagy fivérek epizódja; csata 3.

Ez az ének tehát látszólag nélkülözi a megszerkesztettséget. A kiegyensúlyozott struktúra úgy valósulna meg, ha az utolsó két szerkezeti egységet, a Vas-epizódot és a záró csatát egyszerűen törölnénk (illetve csata 3.-at a csata 2. helyére emelnénk), hiszen így két csatajelenet fogna közre két epizódot. Ez a feltételezett struktúra az egész művet tekintve is megfelelőnek tűnne, mivel így a bevezetés és a befejezés mellett a két követepizód keretezné a hőskölteményt, és ezáltal még inkább központi helyet foglalna el a második ének és annak eseményei (főként az Omár-Ída jelenet). E kérdés megválaszolására és a probléma megoldására a forrásokat kell igénybe vennünk. Az *Eger* az 1828-as Aurorában jelent meg először, ám ebben a változatban Vas Miklósnak és a Nagy testvéreknek a török táboron keresztül a várba való áttöréséről csak néhány sor van. Csak az 1833-as végleges változatba került be ez a rész teljes egészében. Ennek oka abban keresendő, hogy mint már utaltam rá, az 1828-as Aurorát már 1827 novemberében ki kívánták adni, s ezért Vörösmartyt

már igencsak szorította a szűkre szabott határidő az eposz befejezése idején. Az *Eger* tehát sietős munkával készült. Az utolsó nap 250 sort írt meg belőle Vörösmarty, amint azt később Kemény Zsigmondnak elbeszélte. Ennek a megfeszített tempónak tulajdonítható az is, hogy a költő „ezen eposát egészen másképp szeretete volna bevégezni, de már meg történt, –siettében a hogy lehetett”.<sup>6</sup>

Vörösmarty tehát egyáltalán nem volt elégedett az *Eger* első megjelenési formájával, nem tudta egy könnyed „már meg történt” kézlegyintéssel megnyugtatni költői becsvágyát, ambícióit. Valószínűleg ezért került sor a későbbi módosításra. A hősköltemény végére, az utolsó csatajelenetet szétbontva beszötte Vas Miklós és a Nagy testvérek történetét, s így alakult ki az eposz egyik legsikerültebb része, mely a *Szigeti veszedelem* Juranics-Radivoj jelenethez méltó. Ezzel az átszerkesztéssel ugyan megbomlott az alkotás szerkezeti egysége, de ezt nagyban ellensúlyozza a betoldott epizód remek megmunkáltsága.

Így került ki a mű abszolút középpontjából a második énekben található Omár-Ída szál kibontakozása. De – figyelembe véve az okokat, előzményeket – mégiscsak kijelenthető, hogy ez a rész áll az *Eger* – ha nem is strukturális, de emocionális – centrumában. Erre utal az a tény is, hogy e történet előkészítése már az első énekben megkezdődik: a követet kísérő „csendes Omárról” ugyan még nem tudunk meg semmi konkrétat, de néhány rejtélyes hexameter sejteti, hogy a háttérben fel nem tárt indulatok munkálnak: „Csendes Omár egyebet látszik vizsgálni, merengő / Két szemem bús emlékezet holdfénye ragyogván.” Ennél is árulkodóbbak az Ída színrelépését követő sorok: „Ezt hogy látta Omár, sok erős év óta legelső / Könnyei csordultak. Mély föld gyomrába leásná / Most tetemét, oda hol csikorogva fogantatik a vas / S zordon sziklák közt dúlásra születnek az ércék.” Az olvasó természetesen még nem tudhatja, miért indít meg ennyire egy török harcost a várkapitány lányának látványa, de az mindenképpen érezhető, hogy elsőprő erejű szenvedélyek feszülnek Omárban. A megoldás kulcsát a második ének elején kapjuk kezünkbe: „Aki legelső jön, s rám azt ordítja „magyart ölj,” / Azt ölöm el, s vele mindeneket, kik utána jövendők. / Akkor tán ismét Hiador lesz bűnös Omárból, / Isten is, aki elől bujdosam hasztalan eddig, / Tán mikor elveszek így meg nem könyezve, felejt / Hogy voltam, s nem kér rettentő számot ügyemről.” E sorokat olvasva döbbenünk rá, hogy a török harcos valójában magyar renegát, aki tisztázatlan okok miatt hagyta el az egri várat és szerelmét, Ídát. Szomorú sorsának utolsó órái még hoznak némi megnyugvást számára, hiszen az egri vitézek engednek a súlyosan sebesült harcos könyörgésének, és a várba viszik, ahol szerelme karjaiban, bűnei alól legalább részben feloldozva távozik a másvilágra.

Az Omár-Ída epizód megköltésére az alapötletet Byron *Korinthosz ostroma* (*The Siege of Corinth*) szolgáltatta. Az angol elbeszélő költemény szerint az 1715-ös

<sup>6</sup>HORVÁTH–MARTINKÓ, i. m. 418., 430.

korinthuszi ostrom alatt a törökök között harcol egy velencei renegát, kinek régi szerelme a városban tartózkodik. E megállapítást Jakabfy László párhuzamos szövegrészletekkel igazolta.<sup>7</sup> A *The Siege of Corinth* már azért is felkelthette Vörösmarty érdeklődését, mert bár nem a görög szabadságharcból meríti témáját, mégis a szabadságszeretet és az oszmán zsarnokság elítélését hirdeti.<sup>8</sup> A témát tehát Byron költeménye adta, az ihletéshez szükséges érzelmi feszültséget azonban az Etelka-élmény kelthette. 1827-ben sokévi szünet után ugyanis Vörösmarty újra találkozott hajdani nagy szerelmével, Perczel Etelkával. A találkozó előtt (augusztus 23-án) a zaklatott állapotban lévő költő ilyen levelet írt egy barátjának: „A napokban itt lesz E..., nem tudom, megláthatom-e? Talán fogom látni; de mért nem olly szemmel, mint öt évvel ezelőtt? Akkor egy tekintet hónapokig álmodtatott volna, most talán meg sem indíthat, annyira sem vihet, hogy a multra vissza nézvén borzadjak magamtól...”<sup>9</sup> E levéltöredék sorai úgy hangzanak, mintha az Ídát viszontlátó Omár szavai lennének. Az összetett, ambivalens érzésekkel küszködő Omár tehát a világirodalmi előzmény ellenére Vörösmarty személyes ihletettségu hőse.

Ne feledjük azonban, hogy a történetben egy másik szerelmi szál is szövődik. Az Omár-Ída jelenet és a férfi halála után mintha csak megisméltódnének a korábbi események, egy kis variációval. A magyarok újabb portyára indulnak, de ezúttal nem egy kiegészített renegátot, hanem egy fiatal, gyönyörű török lányt, Ulemán vezér lányát, Leilát viszik be a várba. Zoltai, a hős magyar azonnal beleszeret az egzotikus szépségbe, aki viszonzozza érzelmeit, boldogságuk útjába tehát semmi sem állhat, szerelmük beteljesedik. A lány gyorsan és maradéktalanul elfogadja a keresztény világrendet, szívében magyarrá válik. Látható, hogy az ő történetük éppen az előbb ismertetett epizód ellentéte: ott a magyar férfiből lett török harcos, aki elhagyta a várat és szerelmét, s ezáltal boldogtalan lett; itt pedig a török lányból lett magyar asszony, aki bejött a várba szerelméhez, s így elnyerte a boldogságot.

Az *Egerről* tehát nem mondható el, hogy nélkülozi a tudatos kompozíciót: a megszerkesztettség ugyan megbomlik a mű végén, s a logikus struktúra nem a csataterén, hanem az érzelmek oldalán ragadható meg, de ha a Vörösmarty-életművet végigtekintjük láthatjuk, hogy a költővel nem ritkán előfordult, hogy az érzelmek kiragadták a konkrét tények birodalmából és átvették az uralkodó szerepet az alkotásokban. Ez azonban nem jelenti a kompozíció elvesztését, csupán a hangsúlyok eltolódását.

<sup>7</sup> JAKABFY LÁSZLÓ: *Az angol irodalom és a Vörösmarty-Bajza-Toldy triász*. Budapest, 1941.

<sup>8</sup> HORVÁTH-MARTINKÓ, i. m., 427.

<sup>9</sup> Uo. 417.

## Narráció

Sok érdekességre bukkanhatunk akkor is, ha a narráció szempontjából vizsgáljuk meg az eposzt. A felütést, az első ének első hat sorát olvasva még eldönthetetlen, hogy az elbeszélő a XVI. vagy a költemény megírásának idejéről beszél: „Megnehezült az idők viharos járása fölötted / Oh haza! Halmaidon s letarolt alföldi meződön / Régi halál lakik, és dühödten táboroz a harc. / Sírhalomok hegyeid, és völgyed sírgödör, ősi / Nagyságod nagy romja magad, még állasz, utolsó / Harcodat állván a vas erőszak ütései ellen.” A szándékosan kétértelmű bevezető után a narrátor visszahelyezkedik a XVI. század eseménysorába. Ennek legkézzelfoghatóbb nyelvi jele a történések jelen időben való elmondása. Ez a szemléletmód, látásmód azonban nem vonul végig következetesen a művön. Az elbeszélő esetenként kiesik (kilép?) a szerepéből, elhagyja 1552-t, és saját korából reflektál az eseményekre. Ezáltal megszakad a történet linearitása, hiszen ilyenkor olyan tényekre utal a narrátor, mely az elbeszélő történet idején még nem történt meg. Az első ilyen hely az eposzban a 16–22. sor: „Ott Ali, s két földrész fiait tengernyi seregben / Hadba vivő Amhát elakad dúltában: ijessze / Bár ezer ágyuival, fog rengeni tőle hegy és völgy, / És az erős talpkő a várnak alatta megindul, / Nem maga harc ijedelme Dobó, s védői Egernek.” E néhány sor az eposz propozíciójaként is értelmezhető, ám a műben több ilyen, a végkifejletre utaló részlet is van. Például az első ének közepén, a követ epizódot követően: „Kisded Eger! Mi nehéz zivatart vontál te magadra. / Száz ezrek fogják kapudat döngetni tekékkal, / S sztambuli bárdokkal; környül hordozva vaserdőt, / Nem had, egész ország ordítja tetődre hatalmát, / Rengeni fogsz, s tornyod, s tornyodnak alapja mozogni. / Így leszen...” vagy nézzünk még egy példát a második énekből: „Oh Eger! a sziklák nem tesznek téged erőssé, / Minden erőd a bátorság, mely hős fiaidban, / Mint az örök gyémánt ragyog, és nem retteg időtől.” Ezen idézetek is a propozíció időszemléletét veszik át, tehát a mű keletkezési idejéből mint már rég lezárult történelmi tényre tekintenek vissza az 1552-es viadalra. A műben tehát a fikcióidő és a narrációidő nem esik egybe. Az elbeszélő esetenként „elidegenül” a műben felidézett világ idejétől, eltávolodik az általa ábrázolt eseményektől, időtlen panoramikus nézőpontból láttatja az olvasóval a történeteket. E technika alkalmazása azért is fontos, hasznos, célravezető, mert a szerzőnek az ábrázolt világhoz és annak szereplőihez fűződő viszonya így lepleződik le, s irányítja az olvasói értékelést.

A narrátor az eposzban nemcsak a fikcióidő és saját kora között „ugrándozik”, hanem magán a fikcióidőn belül is. Az első ének vége felé rögtön az eskü után olvashatók ezek a sorok: „Rettentően így eskenek ők, s a föld-ali termék, / És az emelt várfal zengenek bele. Még Hegedűs is / Esküszik, a nyomorúlt; de halállal fog kezét, és az / Hívebb lesz, mint ő, nem fog távozni nyomától.” Hegedűs árulási kísérlete csak a harmadik ének közepén válik valósággá, az elbeszélő azonban már a mű elején tényként kezeli azt.

Az elbeszélői nézőpont váltakozása nemcsak vertikálisan az idő, hanem horizontálisan a szereplők tengelyén is megfigyelhető. A fikcióidőben létező elbeszélő esetenként szinte skizofrén módon egyes általa megalkotott szereplők bőrébe bújjik, s az ő szemükön keresztül tájékoztat az eseményekről. Ennek legszemléletesebb példáját az első ének elején találjuk. Az egri vár ábrázolása, megjelenítési technikája itt olyan, mintha csak egy hollywoodi film nyitányából vette volna Vörösmarty az ötletet. Először messziről, madártávlatból elmosódottan jelenik meg a táj, majd fokozatosan a várra fókuszálva egyre élesebbé válnak a kontúrok, és megpillantjuk az építmény közvetlen környezetét, a dombokat, a patakot, madarakat, egy kócska, magányos lovas és végül magát a várat, melyet fölülnézetből látunk. Lassan leereszkedünk az erődbe, ahol már a fegyverek zaja zeng, s végül egy pontra exponálva, a várfokon álló „harci Dobó” tűnik elénk. Ekkor következik be az a pillanat, mikor az ő nézőpontjába belehelyezkedve láttatja az elbeszélő az eseményeket. Ahogy Dobó a magasból lenéz, úgy látjuk mi is, hogy Handsa, a török követ a várhoz érkezik. Ez a nézőpontváltás azonban nem tart sokáig, mire a követ belép a várba, és kavarodást okoz, a narrátor már vissza is helyezkedik az eredeti pozíciójába, a mindent tudó egyes szám harmadik személyű elbeszélő szerepébe.

A most bemutatotthoz kísértetiesen hasonló nézőpontváltás figyelhető meg a második ének legelején. E rész kezdő sorai így hangzanak: „Hajnal emelkedik, a viadalmak hajnala: vérszín / váltja pirosságát, szellője halotti sohajtás, / S harmatgyöngye helyett párolgó vért iszik a fű.” E megdöbbentő, elrettentő tájleírást követően az időben egy lépést visszaugrunk, s az olvasó megkapja annak magyarázatát, miért változott az idilli környezet véreissé, szörnyűvé: éjszaka egy csapat egri harcos kitört a várból, és a részegeskedő törökökön ütött. Ezen izgalmas és életszerű jelenet leírása után következik az a pár sor, mely rádöbbeníti az olvasót, hogy már az ének kezdő hexameterei is Dobó szemszögéből mutatták be a tájat: „Éjszokról, hol az ősz István kipihelve, gyönyörrel / Nézte kelő várat, fészkét sok bajnak azontúl.” A helyzet már az előző énekből ismerős: a várkapitány fentről (ugyan most nem a várból, hanem egy magasabb dombról) szétteltekint, megfigyeli a környéket. E részben egészen hosszan folytatódik az ő nézőpontjából történő környezetleírás: „Hol szép régi nevét hosszan fenntartja Királyszerék, / Ott is most patyolat süvegét mutogatja pogány fő [...] Szerte pedig mind Almagyarig, s Felnémeti dombos / Földekig a zászlók, s kopiák lobogói mozognak...” Az igen érzékletes, expresszív ábrázolás még egy pár soron át folytatódik, majd fokozatosan elhagyjuk a dobói nézőpontot, és újra a személyeken kívülálló elbeszélői látásmód válik uralkodóvá.

A narrátor azonban nemcsak a „harci Dobó” bőrébe bújjik szívesen. A renegát Hador-Omár szemén keresztül is láttat. E nézőpontváltást a következő sorok vezetik be (első ének, a követ-epizódot követően): [A követ miután elhagyta a várat] „Mint szomorú árnyék megyen a mablári tetőkön. / társa [Omár] pedig mikor a jól ösmert dombot eléri: / Rajta megáll, és visszatekint, valamintha tűnődnék, / Menjen-e, vagy

jöjjen? de megindul végre, s szívének / Fergetegét látszok szilajúl elvinni magával.” Ezután jönnek a „Kisded Eger! mi nehéz zivatart vontál te magadra.” kezdetű, már fentebb a végkifejlet előrevetítését tárgyaló részben ismertetett szavak. E pár hexameter-t igen érdekes és tanulságos a narráció oldaláról megvizsgálni. E sorokat olvasva ugyanis lehetetlen eldönteni, hogy az elbeszélő vagy Omár gondolatai ezek. Talán csak nem a szabad függő beszéd első csíráival találkozunk a magyar irodalomban? Véleményem szerint igen, hiszen e rész – az erős, intenzív sűrítésnek köszönhetően – a gondolatfolyam minden kritériumának eleget tesz. A narráció szempontjából vizsgálva a művet, igencsak cáfolhatóvá válnak azok az vádak, melyek az *Egernek* az igényes nyelvi megoldásokon kívül semmi más értéket nem tulajdonítanak.

### *Jellemek, szereplők, individuumok*

Az *Eger* szereplőinek megformáltságát több kritika is érte. A vádak általában arra vonatkoztak, hogy a műben nem jelennek meg eléggé árnyalt, finoman kidolgozott jellemek.

Ami Dobót illeti, ő tényleg nem tartozik az aprólékosan kidolgozott karakterek közé. Mint már a narratíva tárgyalásánál is láttuk, ő szemlélődő, passzív szereplő, csupán a harmadik énekben, a végső csatában láthatjuk aktívnak, cselekvőnek. Bornemissza, Mekcsei, Zoltai és Pető: ők képviselik a magyar sereg „elitjét”. Jellemrajzuk viszont eléggé egysíkú, csupán egy nagyon tipikus vonásuk van kiemelve, s az alapján foglalják el helyüket a cselekményben: Bornemissza az „alkimista” kísérletező tudós, Mekcsei az egyszerű, harcias katona, Zoltai a bátor hősszerelmes, Pető pedig a még tapasztalatlan, de tette kész ifjú. A török katonák is hasonló módon jelennek meg, csupán Ali, a mindenre elszánt, vakmerő és vérszomjas budai basa bemutatásában fedezhetők fel a kidolgozottság nyomai. Ezek alapján tehát igazat kellene, hogy adjunk a kritikáknak. Ha azonban megvizsgálunk néhány, látszólag kevésbé fontos szereplőt, nevezetesen Omárt és Leilát, néhány érdekességre mégis felfigyelhetünk. A kiábrándult szerelmes ambivalens érzései, az Ída iránt érzett leküzdhetetlen vonzódása és a haragja igen érzékletesen jelennek meg az alkotásban. Ez valószínűleg annak köszönhető, hogy Vörösmarty önmaga is átélte, megtapasztalta ezeket az indulatokat, s így tudta magát teljesen beleélni az egymástól elszakadt szerelmesek helyzetébe. Jól példázzák ezt az érzelmi kavalkádot Omár szavai. Egyszer örök boldogtalanságot kíván a szeretett-gyűlölt nőnek: „Még csak ez egy baj volt Hiadornak hátra ezerből, / Hogy te is annyira légy, mint ő boldogtalan!”, majd alig pár sorral lejjebb ennek ellenkezőjét: „megfáradt a bűnben lelkem: epedtem, / Hogy boldogságod közepett még lássalak egyszer.”

Még érdekesebb Leila jelleme. Felületesen szemlélve ő is csak egyike az egysíkúan ábrázolt szereplőknek, ám ha kicsit jobban odafigyelünk a szövegre, egy árnyalt, aktív személyiség képére bukkanhatunk, aki kiállja az összevetést a *Csongor és Tünde*



Tündéjével is. Hiszen ahogy Taxner-Tóth Ernő megállapította, hogy Tünde a dráma cselekvő hőse, ugyanúgy elmondható ez Leiláról is. A lány egy török harcos, Hanivár szerelme, ám egy csata alkalmával megakad a szeme a bátor magyar katonán, Zoltain, s a török iránti érzelmei meginognak: „Ah Leilát más gondolatokkal keseríti szerelme: / A szép és deli hőst látá megfutni vitézebb, / S mint képzelte delibb hőstől, s a némbéri hűség / Fája ledér vágynak termette fajulva gyümölcsét. / Sírja hasonlítás szerelemnek: hős Hanivárnak / Képe nem állott már egyedül a lányka szemében, / Zoltait is látá s kezdett tünekedni miért nem / Adta szerencse születnie inkább jézusi népnél.” E belső vívódást ábrázoló gondolatok után Leila hosszú ideig távolról figyeli az imádott magyart. Majd egy kis szünet következik a történetben, s e szál akkor tér vissza legközelebb, mikor Zoltai foglyul ejti a török nőt. A férfi kezdetben nincs tisztában „kincse” értékével, Figedinek akarja ajándékozni az elfátyolozott arcú ismeretlent. Ám mikor először meglátja teljes valójában a török szépséget, az rögtön rabul ejti szívét. Összegezve tehát elmondható, hogy Zoltai nem direkt Leilát rabolta el. Az viszont nem lehet a véletlen műve, hogy Leilát pont az imádott hős rabolta el. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a lány elraboltatta magát. Ez a tény ugyan nincs explicit módon rögzítve a szövegben, de az érzelmek és a belső motiváció bemutatása implicit módon mégis arra utal, hogy Leila saját tudatos döntésének (meg persze egy kicsit a szerencsének) köszönhetően került be a várba.

Omár és Leila érzelmeinek, tetteik mozgatórugójának ábrázolása arra enged következtetni, hogy a műben nemcsak sematikus, tipikus szereplőkkel találkozhatunk, hanem árnyaltan, érzékenyen megformált jellemekkel is. A nőalak elemzése ráadásul még egy kérdésre választ ad, méghozzá arra, hogy miért nem szerepelteti Vörösmarty művében a harcos egri nőket. Egyes vélemények szerint ennek a hősköltelemény megírásának gyors tempója az oka. Véleményem szerint Leila és Ída portréja inkább Riedl Frigyes elméletét igazolja, miszerint „Vörösmarty étheri finomságú, gyengédségű és szépségű nőalakokat festett, és Vörösmarty nő-ideáljába nem fértek bele az egri nők harcias tettei.”<sup>10</sup>

## Összefoglalás

Talán az elemzéssel sikerült bizonyítani, hogy Vörösmarty oly sokat támadott és kritizált hőskölteleménye egyáltalán nincs híján az értékeknek, sőt, rendelkezik néhány olyan vonással, mely jogtalanul kerül el a figyelmet. Ilyen például a szerkezeti szimmetria, az elbeszélői nézőpont zseniális, szinte a modern műveket idéző váltogatása, illetve a kulcsszereplők jellemének tudatos és finom kidolgozottsága, belső lelki folyamataik érzékletes megragadása.

<sup>10</sup> Uo. 431.

Az eposz ezenkívül rendelkezik a többi Vörösmarty-védjeggyel is: a megállíthatatlanul gördülő hexameterekkel, a különlegesen érzékeny és expresszív nyelvvel és az érzelmeknek a konkrétumokon való túláradásával. E tények összessége az *Egert* a költő életművének nem elhanyagolható részévé teszik, mely méltó (lenne) arra, hogy a Vörösmarty-kánon teljes jogú darabjává váljon.

*Herczeg Ákos*

## **Az én és a másik – szerelemi nyelvhasználat Pilinszky János lírájában**

Pilinszky költészetének olvasásakor a befogadó időről időre abban a sajátágosan ambivalens helyzetben találhatja magát, amelyben az én és a másik rögzíthetetlen dialógusa egyszerre kínál(hat) túl sok, illetve túl kevés fogódzót a versek értelmezéséhez. Ez az ambivalencia attól válik kitüntetetté, hogy a párbeszédedesség éppen abban a késő modern korszakban nyerte el poétikai erejét a klasszikus modernség arcot-hangot kölcsönző, én-felmutató (ilyen értelemben inkább monologikus) eljárás módjának kárára, amelyben nyilvánvalóvá vált a két fél közötti (nyelvi) közvetítés elvi lehetetlensége. Az adott költői diskurzus versei tehát egyszerre vetnek számot az intimitás kódolásának paradox helyzetével (nevezetesen az én és a másik szükségszerűen elválasztott létmódjával), valamint a nyelv azon természetével, melyben a szövegbe írt, azaz „megalkotott” (fikcionált) másik stabilizálhatatlan pozíciója elbizonytalanítja a versbeli én integritását. Az én és a másik viszonyának eldönt(het)etlensége olyan „üres helyeket” generál a versekben, amelyek „kitöltése” az olvasó befogadói döntésének a függvénye. Ebben a szituációban kérdésként fogalmazódhat meg, hogy miként lehet kijelölni a megszólítás aktusának két pólusát; mennyire indokolt a hagyományosan (és kontextuálisan) ember-Isten dialógusának tekinteni az érintett szöveghelyeket, illetve mennyire engedi meg a szöveg a kommunikációt ember-ember (és kimondottan férfi-nő) érintkezéseként értelmezni.

Kulcsár Szabó Ernő *Kérüigma és abúzió*<sup>1</sup> című dolgozatában Pilinszky vallási indíttatású szövegeit abba a költészeti fordulatba tereli, amely a jelentős hagyományra visszatekintő istenes tematikájú versek újraélesztését nyelvkritikai alapon újraértett módozatban véli megszólaltathatóknak. Ami egyúttal azt is jelenti, hogy

<sup>1</sup> KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Kérüigma és abúzió*. In „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Szerk. Tasi József, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997. 315–319.

a találkozás ember és Isten között a szakrális intonáció helyett a hétköznapi szférában jut egyre inkább érvényre, amely elmozdulás egyszerre mutat a vallási tipológia átalakulásának irányába, illetve az én-te viszony lehetőségeinek újragondolása felé. Az említett átrendeződés, hangsúlyeltolódás eredményeképp egy olyan költői beszédmód lép fokozatosan érvényre, amelyben már nincs többé egy olyan lírai szubjektum, amely origóként kijelölné a világ egyes pontjait. Egyedisége megragadhatatlan, pontosabban megragadhatóságát paradox módon a nyelv médiúrára ráutalt, ilyen módon kimondásra alkalmatlan léte jelzi. A versekben ezt a bizonytalanságot a töredékesség tudja valamelyest jelölni. Olyan költészetről van az elmondottak fényében szó, amely az egyesülés ígérését hordozó többes szám első személyű igealak jelentését a végérvényes elválasztottságban képes megtalálni. A szerelmi líra műfaja, amely évszázadokig elsődleges módja volt a személyes megnyilatkozásnak, feltárulkozásnak, most éppen az önfelmutatás lehetetlenségével szembesít minket. A dolgozat további részében azokra a szöveghelyekre kívánok fókuszálni, amelyekben a másikkhoz szóló beszéd rögzíthetetlensége révén megbicsaklik ez a kontextualizáló olvasásmód, és ahol az én, valamint Isten kapcsolatát színre vivő versek egy férfi-nő (de legalábbis ember-ember) relációban helyezhetők új megvilágításba.

Pilinszky korai kötetén, a *Trapéz és korbáton* József Attila utolsó éveinek motivikus, szemléletbeli hatása figyelhető meg, ahol a transzcendencia megszólaltatása hasonló *metafizikus szervezettségű* nyelvezet segítségével próbál kifejezésre jutni. Az önfelmutatás lehetetlenségének felismerése teszi szükségessé azt, hogy a sajátként hanghoz jutó összemberi alaphelyzet egy olyan megszólalásmódban fejeződjön ki, melyben csakis az én arctalanítása révén lehetséges a párbeszéd a megismerhetetlen transzcenciával. Amennyiben valóban indokolt egy József Attilára tekintő olvasás a *Trapéz és korbát* egyes verseinek összefüggésében, úgy Pilinszky nyelvhasználatának megértése egy többirányú viszonyrendszerbe kerül, ahol az isteni megismerhetetlenséget jelölő éjszaka-metafora egyértelmű vonatkoztathatósága elbizonytalanodik. „Te győzz le engem, éjszaka! / Sötéten úszó és laza / hullámaidba lépek.” (*Te győzz le*) Ahogy arra azonban Schein Gábor tanulmányában felhívja a figyelmet, az „éjszaka”, illetve a vele rokon szemantikai tartalmú elemek (pl. „ég”, „csillag”) József Attilánál az elérhetetlenséget, kiismerhetetlenséget ugyancsak kommunikáló szerelmi tematikában is felbukkannak (pl. *Judit*: „Hideg csillagok égnek tar fák ága közt. / Merengsz még? Aludj, / egyedül alszom én is. Huzódzkodj össze / s rám ne haragudj”). Úgy tűnhet tehát, hogy számos intertextuális utalás során a vers keresztény elemei felfüggesztik eredeti vonatkozásukat, és egy olyan szerelmi szituációban értelmeződnek újra, amelyet egy, a testi kontaktust állandóan felmutató metaforahasználat alapoz meg. Tehát Pilinszky fizikai közelségű, folyamatosan testiként tételeződő Isten-tapasztalata egy ellentétes irányú folyamatban íródik le: miközben a szubjektum feloldódik

a megragadhatatlan, testetlen Istenben, ezzel egy időben csakis egy testi jelenléssel (szerelmes társsal történő érintkezés kísérletével) tudja mégis biztosítani saját jelenlétét. A testi kontaktusban remélt önazonosság megtalálása azonban – Isten közelségéhez hasonlóan – bizonytalan kimenetelű, mivel a másik hiába látszik közelinek, a szerelmes számára mindig elérhetetlen marad; a vele történő egyesülés illuzórikus, ilyen módon a sajátként applikálható én felmutatása is kérdésessé válik. A bizonytalan egyesülést leíró „hullámaidba lépek” verssor egyaránt értelemhez juthat, ha az „éjszaka” metaforát Istenre értjük, de akkor is, ha (a szerelem megragadhatatlan, sokszor ellentmondásos tapasztalatával számoló) erotikus képzetet keltő szerelmi jelenetként olvassuk. Az intimitás megszólaltatása tehát annak a nyelvnek a feladata, amely a másikban való feloldódás (és így az én megrajzolásának) kudarcát a kijelentés igazságtartalmának elbizonytalanításával véli kifejezhetőnek.

A *Mondom neked* című Pilinszky-vers azért lehet érdekes, mert a cím sejtette határozott beszédpozíció a szerelmi kommunikációban nem csupán megkérdőjeleződik, hanem a beszélő önazonossága is felszámolódik. A vers a másikhoz való odafordulás következetes végigvitele, melynek modalitását egy tipográfiailag (gondolatjellel) is kiemelt sor határozza meg: „– hallgass, míg végére jutok –”. Nyilvánvaló tehát az alá-fölé rendeltséget illusztráló beszédhelyzet. A beszélő megszólalása végig monologikus, a másik nem jut szóhoz; az utolsó versszakban szereplő felszólítás ellenben (ami paradox értelmű, hiszen az eddig – látszólag – csendben lévő másik elhallgattatására irányul) a monológot visszamenőlegesen egyértelműen vádbeszéd jellegűvé teszi. A vádolás logikája azt diktálná, hogy a vádoló az abszolút domináns, alávetett a megszólított, azonban ez az alul-felül ellentéppárral leírható viszony rögtön az első sorban másként strukturálódik. Ez viszont azért különös, mert az újraértelmezésre felhívó váltás a szövegben – „hallgass, míg végére jutok” – éppen a beszélő helyzetét határozná meg egy, a másikhoz képest mindenképp domináns, felül levő pozícióban. A vers így kezdődik: „Magasba ülsz, lábad keresztbe ejtve / arcátlan elhagyod magad...”; a vers tehát viszonylagosítja a kijelölhető relációit, így nem csak az eldönthetetlen, hogy az alá-fölérendelt helyeket az én vagy a megszólított birtokolja, hanem az is, hogy ki a megszólító és ki a megszólított.<sup>2</sup> A kapcsolat meghatározatlansága tehát a benne részt vevőket is „arctalanítja”. Ez az eldöntetlenség azt is eredményezi, hogy egészen az említett felszólításig a monológ önmegszólítás is lehetne, hiszen az egyes szám második személyű beszélő csakis olyan cselekvést végez, amelyhez nincs szükség a másikra („olvasol”, „leintesz”, „ásítasz”, „eszegetsz”, „fésülködöl”), az egyetlen aktus, éppenséggel a viszonyt beteljesítő nemi aktus is visszahajlik önmagára, kiszorítva ezzel a másik felet („Tulajdon árnyékkoddal összefekszel...”).

<sup>2</sup> Hasonló végeredményre jut ebben a kérdésben Kulcsár Szabó Ernő. Vö. uo. A „szerelmi líra” vége, 58.

Ezen a ponton érdemes összevetni a szöveget a *Magamhoz* című verssel, amelyben az expressis verbis kimondott önmegkettőzés, én-felmutatás egyes szám második személyű megszólításként megy végbe: „Bátran viseld magányodat, / én számon tartalak téged...” Látható egyrészt, hogy a két versben ugyanaz a grammatikai elem teremt(het) egymásnak ellentmondó szemantikai helyzetet, másfelől viszont a *Mondom neked* címbeli és versbeli te-je – a korábbiaknak megfelelően – vonatkozhat önmagára is. Ezt a lehetőséget talán tovább erősíti az utolsó versszak. „Parázna vagy, mondom neked, parázna, / – hallgass, míg végére jutok! – / de szíved alján embertelen árva, / s magad vagy, ki ezt elsőnek tudod.” Itt egy olyan tapasztalat szólal meg – a magányé –, amely csakis sajátként érthető meg, de egy másik személy ráutaltságában. Ehhez az érzéshez éppen a másik fél hiánya szükséges, e hiány (azaz a társ jelen nem léte) nélkül maga az érzés értelmetlen. Amennyiben nem önmegszólításként tekintünk rá, a szöveg akkor is számot vet a hiátussal, hiszen az én számára a te csak „némaságában” érthető, a „szinte” jelezte korlátozottságában; a te számára a versbeli én pedig egyáltalán nem érzékelhető, hiszen a vádoló felszólítása is egy olyan beszédhelyzetből érkezik, amelyet történetesen nem birtokol, lévén a te az, aki a „magasban ül” és „kényesen leint”. Ha így olvassuk az utolsó szakaszt („de szíved alján embertelen árva, / s magad vagy, ki ezt elsőnek tudod.”), akkor is az én kerül fókuszba, éppen azért, mert a magány mint a másakra vonatkoztatott (de kizárólag sajátként átélhető) tapasztalat csak a te révén ragadható meg, ekképp ahelyett, hogy ezáltal meghatározná a másikat, az én szemében éppenséggel eltűnteti. Ami annak a felismerésével járhat, hogy a nyelv által a saját artikulálhatatlan. Az én identitása tehát csak a másik eltűnése révén határozható meg, azonban az én magára maradottságának végpontján (önmagában) a saját is felismerhetetlen lesz – és eltűnik. Ezen folyamat első mérföldköve véleményem szerint a *Magamhoz*, melynek zárzata így hangzik: „az este nem lel senki rád, / az este sírva, késve / hiába járják pitvarod: / csak én látlak. Vagy én se.” A szöveg talán éppen ezt akarja mondani nekünk, hogy a befogadás tétje nem kevesebb, mint hogy a versbeli pragmatikai viszonyok eldöntetlenségének felismerése és kitöltése révén a figyelem eljut-e addig, amíg a nyelv ereje magától képtelen, vagyis a másik megalkotásáig vagy örökre néma marad.

A *Harmadnapon* kötet annyiban viszi tovább az én és a te problematikáját, amennyiben az Isten képébe behelyettesíthető transzcendencia egy közvetlen kontextuális háttérként válik felismerhetővé. Vagyis az eddigiekben inkább szimbolikusnak tekinthető (és az értelmezhetőségét viszonylagosító) metafizikai szféra oly módon íródik bele az egyes versekbe, hogy miközben a kötet egyértelmű intertextuális kapcsolatot létesít a Biblia (főleg az Újszövetség) egyes részeivel, különböző poétikai eljárások során a jelentésképzés az én, a másik és gyakran Jézus alakjának bonyolult hálózatában válik lehetségessé. A *Harmadnapon* a *Trapéz és korlátban* tett belátások nyelvi lehetőségeit folytatja; az én eltűnésének egzisztenciális élménye abban az

összefüggésrendszerben fogalmazódik meg, amely egyszerre ismeri fel az emberi magánszféra és az isteni transzcendens rokon természetét.

A kötet nyitóverse, a *Parafrázis* jézusi utalásokban kontaminálja az isteni és a földi szerelem jegyeit. Mindezt már a cím is részben elvégzi, hiszen az átírás még erősebben felhívja a figyelmet egy konkrét könyv újraértésére. A szakrális és a hétköznapi egymásba játszását ezúttal a másik „elfogyasztása” tematizálja, ami a katolikus eukarisztia és a testi szerelem képzetének egyaránt megfelel: „Mindenki táplálékaként, / ahogy már írva van, / adom, mint élő eledelt, / a világnak magam.” A versben megszólaló én valójában éppen az által bontja le saját megképződő identitását, hogy miközben őrzi a jézusi beszédhelyzet lehetőségét, nem feleltethető meg kizárólagosan az eredeti kontextusnak, viszont az „eleven táplálék vagyok” szemantikai helyét eltolja, *átírja* a földi szerelemtapasztalat horizontjába. „Mert aki végkép senkié, / az mindenki falatja. / Pusztíts hát szörnyű szerelem. / Ölj meg. Ne hagyj magamra.” Észre kell vennünk, hogy az utolsó sorok egyszerre mutatják fel a szerelmi érzés már korábban ecsetelt ambivalenciáját, valamint a magámaradottság krisztusi tragédiáját is. Tolcsvai Nagy Gábor monográfiájában a *Harmadnapon* kötettel kapcsolatban arra mutat rá, hogy a beszélő nézőpontja folyamatos érvénytelenedésben érhető tetten.<sup>3</sup> Ez azt is jelenti, hogy az egyes szám első személyű dikció nem rendelhető egyetlen szubjektum mögé, hiszen a szövegek éppen az én létét kérdőjelezik meg. A kötet – miközben a párbeszéd lehetetlenségét tudatosítja – egy olyan (szöveg)univerzumot teremt, ahol az egyes versek párbeszédében valósul meg a kommunikáció továbbélése. Milyen poétikai eljárások mentén szűnik meg a kommunikáció a felek között, és hogyan alakítja mégis a szövegek közötti térben megvalósuló sajátos párbeszéd? A következőkben ezekre a kérdésekre keressük a választ.

Az *Apokrif* értelmezését – részben – a korábban már jelzett jézusi utalások problematizálják, egyúttal eldönthetlenné formálva a vers beszélőjének kilétét. Vagyis az értelmezés lényegi pontja az, hogy milyen mértékben kötik meg a figyelmünket a jelen lévő bibliai háttér előtűnő elemei. A te és az én helyzetének felcserélhetőségéből következik az az olvasói aktivitást igénylő helyzet, amelyben a grammatikailag monologikus szöveghelyet (az értelmezők például rendre) dialógusként olvasnak. A döntéskényszer abból adódik, hogy a versszöveg sehol nem ad irányítást arra nézve, hogy az én és a te felváltanak egymás pozícióit. Ami azt jelenti, hogy nem tűnik biztosnak, hogy ki a beszélő, illetve a megszólított a „Csak most az egyszer szólhatnék veled”, a „Szavaidat, az emberi beszédet én nem beszélem”, illetve a „Nincs is szavam” kezdetű szakaszokban. Annak eldöntése, hogy ki szólítja meg a másikat, azért is alapvető, mert a költemény további részében több olyan (üres) szöveghelyet is találhatunk, melynek kitöltése ennek a mozzanatnak a függvénye. Abban egyöntetűnek látszik a kritikai vélemény, hogy a te kijelölése tulajdonképp

<sup>3</sup> TOLCSVAI NAGY GÁBOR: *Pilinszky János*. Kalligram, Pozsony, 2002. 74.

tetszőleges értelmezői feladat.<sup>4</sup> Azonban reflektálatlanul marad az elemzésekben az a lehetőség, amely szerint a „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem...” mondat lehetne éppen az emberé is, amennyiben elfogadjuk azt a már ismertetett feltevést, mely szerint az emberi kommunikáció ugyanúgy sikertelen a megértést tekintve, mint az ember-Isten közötti párbeszéd. A vers olvasásakor tehát mindig az értelmezés csapdájába kerülünk, hiszen éppen azzal szembesülhetünk, hogy nincs végleges értelem, mert a viszonyítási pontként tételezett szubjektum a megszólítás aktusában elveszti rögzítettségét, így a másikhöz fordulás mindkettőjük felszámolásával végződik. „Sehol se vagy. Mily üres a világ.” A harmadik egység pragmatikai helyzete már egyértelműnek tűnik: „Látja Isten, hogy állok a napon.” Tehát Isten a megfigyelő pozíciójából tekint le az én-re. Azonban az a paradox helyzet áll elő, hogy a vers végére a megragadható én már csak nyomként van jelen; egy olyan jelként, amely logikailag úgy vesztette el jelentését, hogy megszűnt az a fél, amely eddig értelemhez juttatta. Ebben látszólagos jelen-létben valójában a két fél kölcsönös megszűnése fedezhető fel. Az egyes szám első személyű beszélő „arca” a kiüresedett világ jelentés nélküli dolgaiban rajzolódik ki, beteljesítve a vers elején megjelenített apokalipszist „Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyérnyi törmelék / akkorra már a teremtmények arca”.

Az *Egy arckép alá* még csak jelzi az én arcesztésének végső stádiumát („Öreg vagyok, lerombolt arcomon / csupán a víz ijesztő pusztasága”), ezzel párhuzamosan a világ lassú megszűnését („Kihűl a nap az alkonyi grafitban”), a *Hideg szél* ennek folyamatnak befejezettségét mutatja. A vers megenged egy olyan olvasásmódot, amely az *Apokrif* tapasztalatait írja tovább. Ezt igazán az teszi érdekessé, hogy az előzőleg jelentésétől a másikkal való kontaktus lehetetlensége folytán eltüntetett szubjektum logikailag a másik eltűnését is maga után vonja. Mindkét fél „kiiródott” a világból; az apokalipszis látszólag itt zárul le véglegesen. Hogy az „évmilliók” emberi mértékkel felfoghatatlan időtartama a múlta vagy a jövőre vonatkozik, azért irreleváns kérdés, mert az emberi létezés megszűntével felszámolódtak az őt meghatározó, létét lehetővé tevő tér-idő kategóriák. A „halott hamu” tehát ennek a tér-időnélküliségnek végső pontján „jelzi” (már jelentés nélkül) az élet nyugvópontra érkezését. Az utolsó sor a teremtés előtti „időtlen-ség” képébe zárja a világot.

*A 2007-es OTDK Humántudományi Szekciójában I. helyezést elért dolgozat rövidített változata.*

<sup>4</sup> Vö. NÉMETH G. BÉLA: *Az apokalipszis közelében. Pilinszky János: Apokrif.* In: Századutóról – századelőről. Magvető, Bp., 432–452., továbbá KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN i. m., KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: *A párbeszéd vége,* illetve FODOR PÉTER: *Hang, jel, vers a későmodern korszak második felében* In: *Identitás és kulturális idegenség.* (Szerk. Bednatics, Kékesi, Kulcsár Szabó), Osiris, 2003. 225–240.