

JUHÁSZ FERENC: A CSÖND VIRÁGA

ANGYALOSI GERGELY

Bevezetesként engedjenek meg egy személyes megjegyzést. *A csönd virága* című Juhász Ferenc-verssel negyedszázada, gimnazista koromban találkoztam először, szerencsére és a véletlen jóvoltából az eredeti, 1955-ben kiadott *A virágok hatalma* című kötetben. Azért szerencsére, mert így a saját szöveggörnyezetében, a hasonló motívumokban gazdag költeményekkel együtt olvashattam: s azért a véletlen jóvoltából, mert ez a szerény, a hatvanas évek versgyűjteményeitől már külsejében is eltérő, néhány száz példányban (egyébként, ha jól emlékszem, számozottan) megjelent kötet utóbb teljesen eltűnt a köz-könyvtárakból. Nos, ez a kötet néhány rövid lírai remeklést foglalt magában, olyan szövegeket, amelyekkel a mai napig tartom a kapcsolatot. Noha a gimnazistának, aki voltam, természetesen lenyűgöző élményt jelentett Juhász hosszú verseinek áradó lendülete, lírájának valódi nagyságát, valószínűleg egyszerűen alkati okokból, ezek a rövidebb darabok bizonyították nekem. A szubjektív motiváción túlmenően talán a szakirodalom is kevesebb figyelmet szentelt ezeknek a műveknek, s ez mindenképpen alátámasztja választásom jogosultságát, akár elfogadják, akár megkérdőjelezzik azt az állításomat, hogy *A csönd virága* az 1945 utáni magyar líra egyik legjelentősebb darabja.

Néhány évvel később a gimnáziumi stilsztikakönyvben láttam viszont a verset, mint a szürrealista líra mintapéldáját. Jellemző módon minden indoklás és részletesebb érvelés nélkül ütötték rá a szürrealizmus pecsétjét, ami már akkor is gyanakvással töltött el. Kissé karikírozva a dolgot, az volt az érzésem, hogy a tankönyvíró egyszerűen a szokatlannak, a magyar lírai hagyománytól elütőnek minősített metaforikus szerkezeteket keresztelte el szürrealistának; vagyis pusztán arra akart célozni, hogy az olyan világ, ahol a csöndnek virágai, a bánatnak levelei vannak, ahol a szarvasok énekelnek és nem bögnek, sőt a piros madarak sem átallanak virágokat bontani, az valamiféleképpen valóság feletti birodalom, tehát nem „reális”, hanem „szürreális”. Ez a besorolás líraesztétikai vagy irodalomtörténeti szempontból persze aligha érvényes, soha-

sem is volt az. Mégis: induljunk ki most ebből a tételből, oly módon, hogy komolyan vesszük. Mi az, ami rokonítható ebben a szövegben a szürrealista technikával, s mi az, ami gyökeresen eltérő benne?

Az állítólagos rokon vonásokat hamar elintézzhetjük: az, amit „szokatlan képnek” nevez a szakirodalom, tehát az olyan metaforákat, amelyek két vagy több totálisan eltérő – tehát még oppozicionálisan sem összefüggő – szemantikai tartományból merített elemet sűrítenek egybe, nemcsak a szürrealizmus, hanem a huszadik század számos más áramlata is alkalmazza. (Nem is beszélve arról, hogy a „szokatlanság”, mely fogalmat természetesen pontosabbá kellene tenni poétikai szempontból, történelmileg a közbeszédben és a lírai beszédmódban éppen uralkodó konvenciók által erősen meghatározott. A szokatlanság, másfelől, egyáltalában nem feltétlenül jelent valami totálisan újat, valamit, ami még sohasem volt, olyan *mondást*, amelyet még sohasem mondtak; a szokatlanság gyakorta visszanyúlás ahhoz, ami adott pillanatban elavultnak számít: persze az ilyen visszanyúlás nem pusztá ismétlés, egyszerűen nem lehet az, hanem kreatív, Saussure nyelvén szólva, új jelentőt létrehozó aktus.) Mindazonáltal egy pillanatilag sem tagadom, hogy Juhász Ferenc első alkotó évtizedének talán legszembetűnőbb és a legnagyobb bátorságot, sőt vakmerőséget igénylő jellemvonása a korabeli versnyelvtől nagyon eltérő, vagyis még az iskolázott versolvasónak is szokatlan lírai beszédmód mind következetesebb vállalása volt. Ám még akkor is, ha feltételezzük, hogy lehetséges volna e szokatlanság pontosabb meghatározása poétikai, történelmi és történelmi-poétikai szempontból, e kategória önmagában egyáltalán nem lenne elégséges ahhoz, hogy ezt a verset a szürrealizmushoz kössük.

Egy másik lehetséges szempont, amely felidézheti a szürrealizmust, az álomképszerűség, az onirizmus. De túl azon, hogy a szakirodalom a szürrealista költői gyakorlatban aktivizálódó onirikus örökséget általában legalább a preraffaelitáig szokás visszavezetni, megint csak meg kell jegyeznünk, hogy a Juhász-versben megjelenő álomminőség az onirizmusnak csupán az egyik alkalmazásmódjához köthető. René Passeron például háromféle módszert különböztet meg *A szürrealizmus enciklopédiájában*. Az első, mondja, amikor „a művész teljesen elvonatkoztatja magát mindattól, ami nem olyan »provokáló« kép vagy forma, ami megragadhatja a fantáziáját; azt reméli ettől, hogy mintegy véletlen ajándékként kapja . . . a hallucinációs folyamatot . . . (. . .) Itt nyilvánvalóan az (ébred-) álmodás a mű ihletője. A kollázs alapelvei: a behelyettesítés és a tömörítés.” Számomra egyértelmű, hogy az álomiságnak ezzel a kezelésmódjával találkozunk Juhásznál, s nem a Passeron említette másik két módszerrel, a már megszilárdult álomemlék gyors reprodukciójával, vagy a tudatban való felbukkanás logikai sorrendjében, azon melegében rögzített álom, ahogy Passeron mondja, „kissé naiv” technikájával. További megszorításokkal kell élnünk azonban, s ez átvétel bennünket azokhoz a vonásokhoz, amelyek Juhász Ferenc költeményét eltávolítják a szürrealista alkotásoktól. Legelsőbbben is: a hallucinációnak ugyan vitathatatlanul van szerepe nála, az automa-

tizmust s ezzel a véletlen befolyását viszont a minimálisra redukálja. Természetesen nem létezik olyan költészet, amelyben a tudatból és a tudattalanból felbukkanó asszociációk egymásba fonódásának ne lenne alapvető funkciója. Nagy különbségek vannak ellenben aszerint, hogy ez a funkció mennyiben rendelődik alá más formszervező elveknek, tehát hogy milyen mértékben tagolódik egy tudatos kiépített formavilágba. Juhász lírájára egyáltalán nem illik az a jelző, hogy a „véletlen művészete”; inkább arról beszélhetnénk, hogy a véletlen erejét, a tudat és a tudattalan kontingenciáját tudatosan akarja egy költői terv szolgálatába állítani. Nem az oniriból vagy a hallucinációból kiindulva, kizárólag arra támaszkodva akar túllépni a realitás hétköznapi vagy esztétikailag konzervatívnak megélt érzékelésmódján, hanem mintegy az általa létrehozott világ médiumaivá teszi azokat. Tankönyvszerzőnket már a kötött, négysoros strófaszerkezet, az archaizálón egyszerű ragrím is óvatosságra inthette volna, nemkülönben a sorok érezhető, habár változó hosszúságuk miatt egyetlen mintára talán vissza nem vezethető belső ritmikus tagoltsága. (Jómagam hol három, hol négy ütemet vélek „hallhatni” e sorokban; a döntést a verstanászokra hagyom, mivel ezúttal csak a „formasejtelem” megléte lényeges számomra.)

Jóval többről van szó azonban a külsőleges formai szabályszerűségeknél. Meglehetősen szigorral működő ellenpontoszós szerkesztésmód jellemzi a költeményt, kezdve az egyes metaforák „kerete” és „fókusza” közti viszonytól (hogy Max Black terminológiájával éljünk) az oppozícióba állított metaforákból összetevődő sorokon át a diszharmonikus én-te viszony onirikusan megteremtett idillikus harmóniájáig; s még hosszasan sorolhatnám a nyilvánvaló és a rejtett ellentéteket. Márpedig aligha képzelhető el szigorúbb rend a bináris oppozíciókra épített rendnél; s hogy ez döntő szerepet játszik a költeményben, az jól mutatja, hogy nem lenne helyes itt valamiféle szürrealista automatizmust emlegetnünk. Természetesen a bináris oppozíció csak a legtágabb értelemben vett keret ebben a versben; az összefüggéseket számtalan egyéb tényező bonyolítja és teszi logikailag ellentmondásossá, vagyis enigmatikussá, ami a hatás kimeríthetetleniségének fő forrása.

Első olvasásra (s valószínűleg ez az, amit a legfelületesebb befogadás is érzékel), a vers egy én-te konfliktusra épül az első két strófában, míg a harmadik a konfliktus feloldására tesz kísérletet vagy javaslatot. Azt is azonnal észrevehetjük, hogy az *én* és a *te* nem azonos súlyú tényezők: a verset az *én* mondja, a másik szereplőt az ő fülével halljuk, az ő szemével látjuk. A *te* szerepe lényegileg kimerül a jajgatásban és a sikoltozásban, az említett konfliktus tehát valójában nem is a legjobb kifejezés az *én* és a *te* közötti viszonyra: az igazi konfliktus az *énen belül* zajlik, a *te* úgy lép föl, mint az *én* ingatag, nehezeze kivívott harmóniájának megtörője, megzavarója. Ezt a szintet elemezve tehát emlékeztet az első ambiguitásról, az oppozíciós kereteken belüli bizonytalanságról: az első versszakban az *én* a másik pillantásától megtört, jajgatásától keresztre feszített áldozat, akit a negyedik sorban utol is ér a halál. A második

– egyébiránt igen bonyolult szerkezetű – versszak viszont először a ragadozó polip kozmikusná növelt képét bontja ki (ez a vers egyetlen hasonlata), majd az *én* szenvedésének motívumára történt visszaútaláson *keresztül* jut el az eddig kízóként láttatott másikhoz való könyörgésig. Kiderül hogy az *én* az „üveges-közöny” „ragadozó-álcáját” érzi magán, attól szeretne megszabadulni. Ezen a ponton is kétértelműségbe botlunk: az „emelj ki mélyeimből” kérés vagy felszólítás arra utal, hogy a közöny vagy a ragadozóélet (amelyek egyébiránt távolról sem egyneműek, tehát párhuzamba állításuk újabb szemantikai „vibrációt” eredményez) része az *én* identitásának, csupán egy belső hierarchia alsó szintjén helyezkedik el; az viszont, hogy ragadozó-*álcáról* esik szó, azt sugallja, hogy csupán egy kényszerű (talán a másik szenvedése által kikényszerített?) szerepről kell beszélnünk, amely az *én* „igazi” identitásához képest külsőleges. Engedjék meg, hogy a gyorsabb előrehaladás érdekében némi lélektani sematizmussal éljek. A vers, mint mondtuk, az *én* megzavart harmóniájából indít; az igazi, az élhető élet azonosul a harmóniával, a harmónia megzavarója tehát közvetlen életveszélyt jelent. Fokozza a nehézséget, hogy a másik nem aktív, hanem passzív módon támad: saját szenvedésének eksztatikus kifejezésével tör az *én* élhető életére. Az *én*ből ez ambivalens reakciót vált ki: a harmóniájának megzavarása gyilkos agresszivitást idéz elő benne (amely erősen eltérített, szublimált formában jelenik meg: kellő erkölcsi motiváció híján nem fordulhat az evidens irányba, vagyis a másik ellen, ezért emelkedik kozmikus, a világegyetemet betöltő agresszivitássá), ezzel egyidejűleg viszont belép az önnön agresszivitásától való szenvedés, valamint a büntudat érzése. A büntudatot pontosan az váltja ki, hogy nincs *valódi* köze a másik szenvedéséhez, az pusztán mint belső békéjének megzavarója jelenik meg, hogy a másik szenvedésével saját közönyére és gyilkos önzésére ébreszti rá. Ezért a szinte fohász értékű kérelem: „emelj ki mélyeimből”, vagyis érd el, hogy közöm legyen a szenvedésedhez, miáltal egyszerre szabadulnék meg saját önzésemtől, agresszivitásomtól, s a miatta érzett büntudattól. Ez azonban csak a harmadik versszak álomvilágában valósulhat meg; az *én*, önmaga és a másik közös örvényeiből csak egyfajta mesei idillben lát kiutat; a szó szoros értelmében *mesélni kezd*, vagyis beszédmódot vált. A vers szuggesztivitásának ez is fontos eleme: az első két versszaknak az elviselhetetlenségig fokozódó feszültségét itt hirtelen feloldódás váltja fel (ami újabb, a legtagabb szövegszerkesztési szinten megvalósuló oppozíció); ám ez a feloldódás, éppen mert átmeneti, álom- és meseszerű, nem jelent hamis feloldást vagy feloldozást a főszerepét mindvégig megtartó *én* számára.

Mármost, ha a költemény vizuális és akusztikus szerkesztettségét vesszük szemügyre (ez az a szint, ahol az előljáróban emlegetett „szokatlanság” jut szerephez), ismét csak nagy-nagy rendet tapasztalunk. Egy következetesen végigvitt strukturalista elemzés, amely az élő-élettelen, illetve a zaj és a csönd ellentétpárjait választaná szempontul (ezenkívül persze még jó néhány szempontot megnevezhetnénk), igen szép táblázatokat produkálhatna, amelyek

minden bizonnyal hasznosak is volnának Juhász Ferenc költői nyelvének és világgépének összefüggéseit megvilágítandó. Ha ezt előállítani most nincs is módunk, annyit azért megjegyezhetünk, hogy az igazi újdonságot nem az jelent, hogy egy akusztikai észlelésre alapuló viszonyfogalmat (vagyis a csöndet) szoros, metaforikus kapcsolatba hoz a növényi léttel, amely kapcsolat azután többszörösen, módosulva ismétlődik (a bánat levelei, a jajgatás eleven, síró kötelei – ez utóbbinál a növényi létezőmód az állati vagy tán éppen az emberi felé tolódik el stb.). Az ilyenfajta kapcsolatba hozásra tudunk példát mondani a magyar költészet történetéből; elég, ha a József Attila-féle „semmi ágára” gondolunk, hogy egy olyan költőt idézzünk, aki nagy hatással volt Juhászra. (De megemlíthetjük, hogy Max Ernst 1944-ben *A csend szemé* címet adta egyik képének.) Maga a *csönd virága* szerkezet nem is tartozik a túlságosan bonyolult metaforák közé; Black feltehetőleg azt mondaná róla, hogy az a fajta szókép, amely könnyen lebontható alacsonyabb rendű metaforákra; magam hozzáténném, hogy ha megfordítva, a *virág csöndje* metaforát állítjuk elő, úgy közel jutunk a metafora fókuszához, ugyanakkor érzékelhetjük a Juhász-féle megoldás erejét. Az ő versbeszédének eredetisége az ilyen típusú metaforák tömegességében, azok párhuzamos, oppozicionális vagy variatív összerkesztésében áll.

Ilyen értelemben igaza volt Pomogáts Bélának, aki 1973-ban – igaz, az úgynevezett „hosszú vers” kapcsán – arra a megállapításra jutott, hogy Juhász Ferenc nem „egyszeriben megérthető rávillantásokkal, hanem komplex halmazokkal, nem sztenogramokkal, hanem parafrázissal” dolgozik. Ezért érthető, mondja, hogy e halmazok a nem a metaforizmus szokásos rendjében szerveződnek, hanem a paralellikus-mellérendelő elv szerint (vagyis a parafrázis elve szerint). Az a sajátosság áll elő tehát, s ennyiben Pomogáts húsz évvel ezelőtti megállapítása a most elemzett verse is ráillik, hogy a metaforáktól hemzseggő, majdnemhogy metaforikusan szaturált, túltelített szöveg rendező-elvét nem a metaforák, hanem a metonimikus egymáshoz rendelésük adja. Ha most eszerint a szempont szerint nézzük e vers szerkezetét, elmondhatjuk, hogy azt a csöndből a csöndbe való visszatérés íve határozza meg. Érdekes, hogy a növényi lét ezen az íven belül szemantikailag nem játszik egyértelmű szerepet; azt hihetnők, hogy a növényiség és a csend eredendően metonimikus összefüggése mindenképpen pozitív elem. Nos, nem így van: ahogy a csönd „elvirágozik”, azonnal „levelet hajt a bánat” (egy párhuzam, a kötetnyitó *Látomásokkal áldott életem* egyik sora: „könny rezeg sóhaj növényi szárán”); az utolsó szakaszban viszont megint együvé kerül a csönd, a némaság, a szelídség s állataik a szarvas és az őz. Ezen a ponton szeretném megjegyezni, hogy a költő merészsége nemcsak a szokatlanság vállalásában nyilatkozik meg, hanem *a nagyon megszokott minden fenntartás nélküli versbe építésén is*. Azt értem ezen, hogy az utolsó versszak képisége, amellet, hogy következetesen folytatja az előző szakaszokét, azon a nagyon keskeny határmezsgyén mozog, amely a mesei idillt a gicstől elválasztja. Talán nem én vagyok az egyetlen,

akinek a holdfényben éneklő szarvasról, a szelíd őzsutáról, a szívből kihajtó szívról a hajdani hálósobák falait díszítő bekeretezett hímezések vagy netán a konyhai falvédők jutnak eszébe. (Persze, idézhetném a naiv festők világát is, amely, hogy némi igazságot szolgáltatassunk mégis a stilsztikakönyv szerzőjének, igazából nem mindig áll távol a szürrealista sajátosságoktól.) Roppant kockázatos tehát a verszárlat beszédmódváltása; ennek a kockázatnak a vállalása azonban megítélésem szerint művészi sikert eredményezett; a közhellyel, a giccsel, a dekoratív naivitással való flörtölés nem lehúzza, hanem fölemeli a verset. Az elemek egyensúlya elrendeződik, s az utolsó versszak nagy erővel közvetíti azt a (fájdalmas, sebzett) harmónia utáni vágyat, amely csak ebben a kétdimenziós hímezésvilágban elégülhet ki.

E rövid elemzés befejezéseként feltétlenül ki kell térnem arra a motívumrendszerre, amelybe a kötet többi költeménye beágyazza *A csönd virágát*. A kulcsot nyilvánvalóan *A mindenség szerelme* szolgáltatja; ez a nagyszabású költemény, amelyben Juhász talán először próbálja megjeleníteni a világ születését, egyben arra is rávilágít, hogy a csönd egyfajta anyai elvet képvisel nála, olyan anyai elvet, amely pozitív és negatív jelentéseket is felvehet. *A mindenség szerelmében* a csönd kezdetben maga a semmi, amelynek megéledése úgy szól, „mint a csönd alól fölkiúsó mélyhegedű-morgás”. Tehát a semmiből a létbe való átlépés eleve diszharmonia forrása, noha persze a semmi nem egyértelműen pozitív, és a lét sem egyértelműen negatív. A mi versünk szempontjából különösen megvilágítóak ezek a sorok: „mert kezdetben közös volt minden elem, / mert kezdetben én is a csönd virága voltam, / mert kezdetben te is a csönd virága voltál, / kezdetben csak a vágy / volt ahonnan fölzsabadultál, / kezdetben nem voltál te sem”. Vagyis az én–te viszony megjelenése eleve együtt jár a harmónia elvesztésével. De amikor már a csönd „felpúposodik, kihegyeseedik, / mint a terhes anyák hasa”, „feltörik, mint a tojánhéj”, a csönd és a semmi „csigahéja” felreped, vagyis megjelennek a zajok, melyek „az első áhitatot” lezúzzák, akkor „kinő a kúsza összevisszaságból, / mint az első virág, / . . . / a tökéletesség törmeléke, / harmónia-fosztlány, / a boldogság ígérete, / az elsüllyedt éden csücske”. Pontosan ez a tökéletességtörmelék, harmónia-fosztlány jelenik meg az ímént taglalt harmadik versszakban. Az újra bekövetkező totális boldogság víziója ismét a némasághoz kapcsolódik: „a vész múltán” következhetik be, mikor „a csönd teljessége támad”. A mindenség szerelme is leírja tehát fent említett ívét a csöndből a csöndbe, a semmiből a semmibe, csakhogy ennek már kozmikus következményei vannak. Arról sem szabad megfeledkezni, hogy a boldogság sem egynemű Juhásznál: a vegetáció is boldog, csakhogy ez olyan öntudatlan, kissé viszolyogtató boldogság (a semmit megbontó tenyészet viszolyogtató önnemzése, viszkózus undora végső soron *A csönd virágában* is megjelenik), ahol a halál sem pusztulás, csak folytatás. A világnemzés folyamatát pedig így foglalja össze: „A mindenség csak vágyódott, szeretett, / megindult és bekövetkezett, / a csöndből kinőtt az égitest-vegetáció, / s a semmi-szárú ibolya-telep”. A semmi szárán tenyésző minden-

ség – érdekes, ismét egy reverzibilis metafora: vessük össze az „ibolya-szárú semmi” változattal, s máris *A csönd virága* képi világában vagyunk – előrevetíti a semmibe, a csöndbe az ember nélküli világegyetem félelmes harmóniájába való megtérésnek – talán nem is csak a lehetőségét, hanem a bizonyosságát is. Nos, függetlenül attól, hogy milyen mértékben tud belehelyezkedni „az átlag versolvasó” (ha van értelme ennek a fiktív figurának) a Juhász Ferenc-i „áldott látomások” világába a kilencvenes években, annyit biztosan leszögezhetünk, hogy a költő nagyszabású lírai konstrukciói mellett nem kisebb szerepet játszott versépítkezésének újszerűsége, a metaforikusság alárendelése a metonímia elvének. S erre talán nem a legrosszabb példa *A csönd virága* című költemény.