

CSEHY ZOLTÁN

A matéria boldogsága

TESTKÉPZETEK, TESTMETAFORÁK ÉS TESTREPREZENTÁCIÓ
JUHÁSZ FERENC KÖLTÉSZETÉBEN

Kataklizmaköltészet, armageddonlíra, arányelmosó katasztrofizmus, illetve érzékiséget csiklandozó képburjánzás, pszichedelikus kumuláció, mítosznevező versejakulátum: Juhász Ferenc költészetét hol a pusztulás iszonyatos szépségének destrukcióján alapuló szöveggkonglomerátumként, hol épphogy a kontrollja vesztett növekedés szinte vegetatív dzsungelként vagy egy különös, emberfeletti architektúra befejezhetetlen Gaudí-templomaként írják le. Egyszerre boncol, bomlaszt, illetve teremt, formál: ennek egy magyarázata lehet a költői aránytan, a mozgó szövegoptika végtelen izgalmának folytonos kiaknázása. A belső világ, az alkatrészt, a *pars* váratlanul ugyancsak egész lesz, teljes, újabb totalitás: természetesen sosem befogható módon, inkább csak megsejthetően. Juhász olykor nagyítót vesz a kezébe, mikroszkópba néz, máskor távcsőbe. Ez a kinagyításos vagy épp lekicsinyítő technika analóg megfeleléseket hoz létre, egymásra kopírozható rendszereket, melyeket Juhász rendszerint a halmozás és a felsorolás többnyire mellérendelő gesztusrendszerével ír le: a méretvesztés egyúttal hierarchiavesztést is jelent, az azonos szerkezetű szintagmacsoportok, izoklonok, paralelizmusok a költői anatómia leírástechnikáinak alapját képezik. Tárgyát rendszerint több retorikai rohammal veszi be, Bodnár György egyenesen „örök rohamozásról” beszél, melyet a célirányossággal állít szembe,¹ s alighanem negatív tendenciaként érzel, bár inkább a költői nyelv epizstemológiai csapdájának tűnhet.

Az anatómia szó különösen fontos, hiszen Juhász *A tékozló ország* című Dózsa-eposzban minden létezőt az emberi test (gyakran szimultán) variánsaként képzel el és ír le, hogy aztán a növényi, az állati létet is antropomorfizálhassa. Dózsa elevenen felfalt és tüzes trónon megégetett „krisztusi” teste a teljes eposz, sőt az ország, a formálódó ideológia mártírtestével azonosul, ez a test viszont integratív test, univerzumkorpusz, melyben a létezés valamennyi testképzete (a növényi, az állati és az irracionális ködbe vesző teremtet, fiktív vagy őslényi szörnytest) kerül szembe önnön anyagával, illetve a környező, alapvetően a változás mámorától boldog, korántsem passzív materiával. Az analóg létezésformák szürrealista költői átmenetek ellenőrizhetetlen káoszát indítják be („harmatos tüskéket hajt a lábszár”), egyetlen testrészt historikus tapasztalata epikus dimenziót nyerhet (ilyen pl. az eposzt éneklő vándorköltő, túlélő pupillája), egy-egy anafórikus formula vagy mágikus szó egész versfolyamokat indíthat el, melynek áradásában az emberi, az állati és a növényi lét egymásba forrva hozzák létre metaforikus szörnyszülőtteiket. Paradox módon egyenes arányban fordul elő a szakirodalomban a szürrealista és a hiperrealista minősítés. Az alábbiakban három „éposz” (*A tékozló ország*, *A halottak királya*, *Krisztus levétele a keresztről*) testkonstrukcióit vizsgálom. E há-

¹ Bodnár György, *Juhász Ferenc*. Balassi, Budapest, 1993, 114.

rom mű számos rokon motívumot mozgósít, ugyanakkor összességében véve három nagy testkompozíciót valósít meg. A Dózsa-eposz² a népe által felfalt, testté lett heroikus mártírtest Krisztus-analógiáját hordozza. *A halottak királya*³ a tatárveszély közelében egyetlen csónakjában kuporgó IV. Béla hat hermafrodita angyallal folytatott viaskodását mondja el, miközben a királyi test nemzőképességének allegorikus terheléspróbája zajlik, és megmenekül a víziszörny-asszonnyal való képletes halálnásztól. *A Krisztus levétele a keresztről* című, 1956-ot tematizáló eposz⁴ a szörnyeteggé hibridizálódó, elképesztő testeket öltő és kivégző matéria kopulatív ösztönergiáit hagyja tombolni: a blaszfémiába zuhanó szent test helyét immár véglegesen a matéria kérlelhetetlen, az emberi létre nézve végzetesen destruktív fel szabadulása, extenzív boldogsága veszi át.

Taurinus István 1519-ben írta meg a kereszt és a karó eposzát, a *Stauromachiát*, melynek 1946-ban jelent meg első magyar fordítása⁵ *Paraszi háború* címmel. A kommunista ideológia azonnal lecsapott a műre, és Geréb László sok pontatlanságot és csúsztatást tartalmazó fordításából⁶ nem kis munkával egy „parasztbarát tendenciákat” érvényesítő konstrukciót kreált.⁷ Ellenpólusként hamarosan megjelent az a vélemény is, mely Taurinus szervilizmusát és osztálykorlátaikat állította célkeresztbe,⁸ és Muraközy Gyula új fordítással állt elő.⁹ Az eposz mai szemmel nézve a hőseposz paródiájának látszik, antihőseposz. A homéroszi Békaegérharc eszköztárát játékba hozva ítéli el a túlzásba vitt, tobzódó drasztikumot,¹⁰ a kisszerűség és az emberi alávalóság antimessianisztikus jegyeit engedi felszínre, miközben az isteni beavatkozás teljes szféráját zárójelbe téve enged a lucanusi ironia fojtogató szorításának.¹¹ Pillantás a pokolba, a segélykérésben megidézett fúriák tombolása, az Acherón hexameteres morajlása. Juhász Dózsa-konceptiója a Geréb-féle Taurinus-magyarítás marxista értelmezési horizontjába esik, tartalmi és intertextuális vonatkozásban rokon vonásokat mutat magával a művel is.¹² Juhász költeményét ebből az ideológiai csapdából szabadítják ki a nyelv „elemi erejű ze-

² Juhász Ferenc, *A tékozló ország*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1954.

³ Juhász Ferenc, *A halottak királya*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.

⁴ Juhász Ferenc, *Krisztus levétele a keresztről*, Pannon, Budapest, 1993.

⁵ Taurinus István, *Paraszi háború*, ford. Geréb László. Budapest, 1946, második kiadás: Magyar Helikon, Budapest, 1972.

⁶ Csonka Ferenc, „A Dózsa-forradalom első eposzának fordítása (Fordítói tévedések a Paraszi háborúban)”, in *Irodalomtörténeti Közlemények* 76, 1972/5–6, 653–680.

⁷ Szörényi László, „Neolatin Dózsa-eposz – homéroszi paródia és lucanusi történeti ironia”, in *Philologia Hungarolatina*, Kortárs, Budapest, 2002, 52.

⁸ V. Kovács Sándor, „A Dózsa-háború humanista eposza”, in *Eszmetörténet és régi magyar irodalom*, Magvető, Budapest, 1987, 428–468.

⁹ Stephanus Taurinus, „Stauromachia, avagy a keresztesek paraszi háborúja”, ford. Muraközy Gyula, in *Janus Pannonius. Magyarországi humanisták*, szerk. Klaniczay Tibor, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 227–289.

¹⁰ Csehy Zoltán, „Agyvelő és aludtfej. A drasztikus és a bukolikus kettőssége mint szövegszervező erő Taurinus eposzában”, in *Partitúra* 3, 2008/1, 49–55.

¹¹ Szörényi László – Jankovits László, „A megíratlan és a megírt magyar tárgyú eposz”, in *A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 195–203.

¹² Deme Zoltán, „Hagyományrétegek Juhász Ferenc *A tékozló ország* című művében”, in *Vigilia* 1974/2, 104–110.

nebonájának” poétikai szerepjátékok közé szorított tombolásai, és az eposztradíciót ért föld-rengésszerű „atmoszférikus hatások”,¹³ s csak korlátozva tudom elfogadni Fülöp László nézetét, miszerint „nagyon is tudatos rátalálás ez a rokon-szituációra, a történelmi analógia többszörös közvetettségében is időszzerű jelentést hordozó példájára”.¹⁴ A szöveg vitalitása a legkisebb mértékben függ képlékeny ideológiai töltetétől, élelve sokkal inkább a szerepjátékhoz megképzett ahistorikus és anakronisztikus nyelv extatikus, öngerjesztő erotikájával hozható összefüggésbe, mely miközben radikálisan új, szintetizálja is a régi magyar irodalom elbeszélő technikáinak retorikai sokféleségét Taurinustól a históriás énekköltésig, a virágénekektől a barokk apokaliptikus irodalomig. Juhász műve a régi magyar költői nyelv revitalizált enciklopédiája lesz.

„Fölmagzik a növényi gonoszság” – sejlik fel a szöveg növekedésének, indázásának jelképeként is felfogható metaforikus kiteljesedés *A tékozló ország* elején. A szövegben az elbeszélhetetlenség vegetatív léte ereszt „eres, borzas” leveleket, hozza létre a kitalált vándorénekes eposzának indás, tuskés, nádas sűrűit és jeremiád-lápjait. A Dózsa-elbeszélés nem lehet lineáris és kronologikus: a növény csapongó természetességével, kontrollálatlan, biológailag mégis determinált vegetatív önmegvalósulással növi ki a maga maximumát. A mocsárban bujdosó énekmondó metaforikusan olykor a „csönd lávájába” fullad, lovát (a Pegazust) kész szabadjára engedni vagy akár meg is ölni: a szöveg részt vesz a bujdosásában, testén ott a veszély, az izgalom, a stigmatizálás nyomai. A költői koncepció a növény emberi ésszel felfoghatatlan aránytana szerint bontakozik ki. Az emlékezet pedig a lép emlékezetére másolódik rá: a lép maga is test, bőre van, és a „mélye, mint óriás anyaméh, telve iker-oszlású embrióval: / fegyverrel, katonával, szekerekkel, kölykökkel, fölpáncélozott lóval, / s ágyugolyóval, mely a mocsár-lét fölszálló vas-gyöngye”. Ez a konkrét és metaforikus lép a maga kiszámíthatatlan törvényei szerint működik egyszerre egy történelmi, egy konkrét, egy elnémult és egy textuális tájban, melyet a képzelet bont „szét porcikákra” „mint nagyító üveg”. A matéria boldogan teszi a dolgát („mert boldog az anyag felszíne, mélye, boldog a magasság”): teremő ereje viszont veszélyezteti önnön teremtményeit. A matéria működése folyamatos őskort tart érvényben. A teremő permanens játék, csak hogy az őskáosz büntelensége már a múlté, „visszasajgó töredék-tudása” az elveszett aranykoré. Itt Weöres egyik klasszikus problémájánál vagyunk: az élet jelenlétével szembesülő lét megérthetetlenségénél. Juhász viszont nem bölcséleti költő, megelégszik a mag természetének jellemzésével, s az anyagot önműködő tervezőirodának és kivitelezőnek képzele el: „boldog ez az építkezés, önmaga kőművese, mérnöke, lakója, / önmagát tervezi, építi a mag szarkalábnak, fűnek, kutyatejnek”. Az ember Dózsa bukása után eltűnik a tájból: miután fölfalta önmagát és eszméit, reményeit, belevesztett a „puszta állati, növényi lét embertelen materializmusába”. A matéria fő ellenpontja a gondolat, az emberi tudatforma elektromos, stimuláló ereje, mely viszont a végtelennel, a kozmikkal áll szemben, s önmaga korábbi megvalósulásait is folyamatosan kénytelen megkérdőjelezni.¹⁵

¹³ Hatvany Lajos, „Ecce poeta”, in *Irodalmi tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1960, 26–29.

¹⁴ Fülöp László, „A Dózsa-eposz”, in *Vázlat a mindenségről. In memoriam Juhász Ferenc*, szerk. Pomogáts Béla, Nap Kiadó, Budapest, 2017, 96–111.

¹⁵ Bodnár György, *Juhász Ferenc*, i. m., 35.

A természet öntörvényű, anarchista építészete és archeológiája az anyag és a teremtő energia találkozásából hozza létre az öszvérstruktúrákat, a logikai bordázatot, a dráma csúcspontjait. Az őszi erdő alkalmatlanná válik a bujdosásra, felfedi a jelenlévőket, Juhász ezért üvegpalotává alakítja a vegetációt, a matéria, az üveg válik a hús árulójává, a növényi léttől elhagyott emberi test meztelenségének kiszolgáltatójává: „A szél? Beüvegezi majd az erdőt, kiszakítva lombfalait, / a tar ágak szeszélyes keretébe rak hűvös, kék üveget, / ablakkal teljes kupolák lesznek a fák, a törzsek közt táblaüvegek, / ereszti át a fényt, mutatják a vadon elrejtett szentélyeit.” A matéria bámulatos, misztikus szentélye az ember számára üvegbörtön. A növények is csak konstrukciók, és ez főként a pusztulásuk során derül ki: „Ha a virág tajtéka foszlik, s csak tüskés szerkezete marad, / küllők és gerendák esernyőváza”. Vagyis: az ember a természetet utánozza, amikor épít, s önmagáról is csak a matériához viszonyuló és igazodó nyelven képes beszélni.

A sáskamotívum fantasztikus metamorfózisa a teljes művet áthatja: az eposz elején a szerkező sáskák leírását kapjuk, a nőstény mohón leharapja a hím fejét, majd párját ropogtatva falja fel a természet parancsa szerint. A hím belehal a nőstény létfenntartó, ösztönös agressziójába, mely gyilkolás közben, már a fogadás pillanataiban az örökkévalóság szinte gépi generátorává válik („fémlemez, s üveg-gép (...) nagy vastöviskarokkal”), hiszen a sáska teste fém, üveg és vas. Az egymást felfaló sáskák Dózsa megkínzásának állandó asszociációs, anticipációs összetevői, s ebből az extatikusan iszonytató felfalatásból kellene megszületnie a parasztot méltányoló, diadalmas jövőnek. A fogoly Telegdy exemplummá kerekíti a sáska történetét: a sáska testének részletes leírásával az „isten-mértan” tökéletességét hivatott demonstrálni, mely „emberentúli szabályok” harmóniáján alapszik. A sáska részletes leírása mégis szükségszerűen antropomorf, de ez az antropomorfizálás egybekopírozódik a megvívott vár és átvitt értelemben a teljes emberi kultúra építészeti, szerkezeti anatómiájával: „Ez orrlíktalan fej, e bádog emberarc, e kaucsuk álarc, guminyak, / a szemek: gyöngy-gombok, templom kettős gyöngykupolája, sziklán / dupla gyöngy-torony: a csápok!” És így tovább. A sáska egyszerre isteni és ördögi masinéria, „kimondhatatlan-titkú arány, isten műszere!” Dózsa azonnal a pusztítás jelképeként értelmezi, s a nemesség kollektív létmódjával azonosítja. Telegdy a feszült helyzetben összeroppantja a sáskát, holtan hull ki a kezéből. A *halottak királyában* szintén szerepel a sáskák párzása, méghozzá a „vascséve-fiúk, vashernyólovak” egymásra zuhant testeinek leírásakor, a tatárdúlás pusztulatképeiben. Az állati tudás ösztönös élvezetkódjaival kerül szembe az emberi tudatlanság, a hatalmas, terméketlen, egyenemű hadi aktus.

A teljes hadinép vonulása a Dózsa-eposzban metaforikusan „végtelen százlábú bogárnak” hat. A vár mint húsevő virág jelenik meg: a metaforák ösztönös tudása legyűri az embert, kiszabadítja a költőt az antropológiai csapdából. A dolgok értelme helyett a dolgok helyzete válik érdekessé: „holtak ezrei úsznak, mint nagy ecsetek a Dunában”. A történelem vérről fest, és a natura fokozatosan átveszi az emberi realitásokat („a rügyek a napra ülnek, lila tokával, mint kis püspökök”), de az antropomorfizálódás mindig csak korlátozott és időleges érvényű. „Ó, szörnyű légyapár: kiöltött nyelv”.

Az idill pillanatai is megjelennek, melynek részét képezi az erotikus és a szép test megjelenése is, pl. a mosakodó vitézek és a nász összekapcsolásakor tomboló maszkulinitásban, mely a mű uralkodó tónusa, s aminek nemcsak a női test, de a jövő is magától értetődő alárendeltje: „vas-ingek állnak a fűvön, ragyogván, mint kis templomok, / meztelen-mellű vité-

zek mosakosznak, Apolló-homlokú bika robog / hágni kis ünt, az reszkette bőg, orrlíát nyalja, betelik virágzással”. Ez a hatványozott maszkulinitás változik át a IV. Béla-eposzban hermafrodita vagy nemkettőző potencialitássá, sőt kreatív szuperpotenciává. Miután a Sátán vérében ülő király elutasítja, hogy a „Fordított Halkentaurasszony” szeretője legyen a mélység „állatliliom ágyán”, az „őspicsa-rózsamélyben”, újra akarja nemzeni a népét, a „Titkos Csönd-Asszonyt” szeretné „anyává áldani”. Közben jön rá, hogy az önmagában rejlő nőire, anyaira is szüksége van a feladathoz: „lesz-e Asszony-erőm elég, nekem, a Kannak, a Virág-csőrdörnek, Világ-csőrdörnek / a Teremtés-bikának, a Nemzés-királynak, az Asszony-fölmagzás Fejedelemnek, / hogy önmagam-nemzésben gyöngéd asszonytestem megtudja végre: itt az Ünnepe.” A hermafrodita-lét mint emberfeletti teljesség jelenik meg nála, melyben a létezés kontinuumában és nem az élet időlegességében számító nemzés lezajlik („önmaga őshím-vesszejét önmaga őshüvelyébe dugja habos mosolygással”). Az angyalok (öt a halálé, egy az életé) teste hímnős („madár-nőférfiak”, „hermafrodita istenmadár-ágyék”), akárcsak a szöveg teste is, hiszen az angyaltest maga a szent könyv teste is, s a különféle energiaáramlásokat összegző, íródo eposzé is. Ugyanakkor ez a hímnős test képes a történelmen kívül álló Isten által magára hagyott matéria boldogságát a keletkezés és főként a halál dinamikájával feltölteni, s különféle hibrididentitásokat létrehozni („varangy-pillangók”, „Kék Angyalszúkák”, „Kancakakasok”, „a csönd állatvirágai”), kiötleni a részekre hullott egységek boschi összekapcsolódásait („lepkeszárnyú Térdek”, „légyszárnyú Szemgolyók”), sőt megteremteni az identitás inverzét is, magát a kiáltó, tabloid hiányt („Nincs-Hermafordíták”, „Semmi-Angyalok”), hiszen a hat angyal is vélhetőleg a király teremtménye.¹⁶

Az emberi pusztítás, sőt jelenlét már a Dózsa-eposzban a matéria boldogságát zavarja meg: „a részeg tombolás fáj a holt, s az eleven anyagnak”. A fájdalom transzportálódik a tárgyi világba: „fáj a vasnak, ha nyakszirtbe sujt, fáj a karónak, ha belekbe dúl”: a hypallage a húsból a szövegbe viszi át a fájdalmat, beleírja a logikai megbomlás tényét a szükségszerű perspektívaváltásba, melyek olykor áttételes jelentéseltolódásokat eredményeznek. A virág megfertőződik a hullaszagtól, melytől elkábul a lepke, a medve „fölborzolódik a zsíros, emberszagú erdei méz illatától”. „Bűzös abrosz ez a föld.” A lép ősmatériája, a „zöld tékozlás” és a nyüzsgő „állati-lét” elnyelte a történelmet, az önhúsa ellen vétkező sáskaembert. A dárdaival vesén döfött Csáky „emberlábú ősalat-csőkevénnyé” változik vissza, igazi összörnyeteggé válik, teste az állati testek hibridizálásából áll újra össze, szörnyként születik újjá saját halálában: „fölsipf, mint a csibecsőr-koppanástól a kis varangyosbéka: / zöld agyaggá merevül, fölhólyagzik lila-pettyes tokabuboréka, / vakarcsa-ragyája kigyúl, mint a csillag”. Az eposz végére az ember folyamatos átváltozásban élő, önazonosságát veszett entitásként jelenik meg, s tevékenysége irracionális funkciókra bomlik: „fölvettük növény, virág, csillag alakját, csalód, idegen formák / varázsa rejti szívünket, lettünk mérget lövellő tejútak, hús-ecetfák...”

Mi van Dózsa tekintetében? Mindig a kozmikus távlat döbbenetéhez társuló aktuális látvány. Csata előtt: „a pupilla-úr, benne a mindenség reszket, füstölög pokla mélye, / benne a vár kőcsipkehabja”. A szem, a látás mindhárom műben kiemelt szerephez jut, ezzel szemben az emberi szív „dögtetető”.

A heroikus Dózsa-eposz a propagandagépezetet a nyelvi szabotázssal teszi működésképtelenné, szövege kiszabadul az irodalmi klausztrófiából, sőt olyan ügyes szabaduló-

¹⁶ Görömbei András, „A halottak királya”, in *Vázlat a mindenségről. In memoriam Juhász Ferenc*, i. m., 203.

művészként teszi ezt, hogy a sirató jövőoptimizmusának csillogása elfedi a totális és féltő kétségbeesést, a jeremiád, a sirató tulajdonképpeni tétjeit. A *Krisztus levétele a keresztről* cím ’56-os, „antiheroikus” eposz főhőse, kettős nyomást visel: egy magánéleti trauma horizontjából nem képes többé érzéklni a történelmet magát, csak apró történetei vannak, miközben elmebeteg feleségét, a rácskalitkában kínló nősténypávát, az „ágyketrec-emberólakban vegetáló embervulkánok” közé zárt asszonyt látogatja a kórházban. Jövet-menet, rendszerint az utcán őgyelegve szemléli a tomboló anyagot, a nyilvános embermasszát, Krisztus összevissza vonszolt, megkínzott, megaszott, rothatag testének, fájdalmának, mártíriumának végtelen megsokszorozódását. Az elbeszélő, a rendszer kegyeltje, értetlen és letargikus, többszörsen traumatizált, naiv bölcselkedésekkel, retorikai szemfényvesztésekkel próbálkozik, melyek csak ideig-óráig, a nyelvi orgazmusok percörömeinek engedve vonják el a figyelmét a felfoghatatlanról. Az epizódok és emlékképek megszüntetik a lehetséges magyarázatot, a történelmet mint kontinuumot (ami a Dózsa-eposznál még megvolt), az eszme helyére a test lép, az én tudata is kikerül a historikus konstelláció látványrendjéből. „Így volt? Így is volt, meg úgy is. Így is, meg úgy is, meg másképpen is, / meg amúgy is!” – ezek a banális retorikai próbák kezdetben maszatolásnak hatnak, végül a magánéleti trauma súlya alatt a lehetetlen szabadság elkeseredett blaszfémiájába hullanak. Mária Isten nélkül marad az anyai fájdalommal, a szaglő, aszó hússal. Krisztus teste a matéria blaszfémiájába zuhan: a test-lélek opozíció felszámolódik, a fiziológia kerül előtérbe („a szőrös, ejakulátum-lepedékes lábszár”), ugyanis a hiány ellensúlyozását a tobzódó, részletező leírások, katalógusok és enumerációzuhatagok végzik el. A test korporális emlékezete lesz fontos: a sebek, hegek, átvátázások ereje és narratívái: a világ fölött lebegő, de abba nem avatkozó, megsejthető transzcendencia lucretiusi kopuláció-gerjedelme, korántsem erotikus Venus-magasztalása, mely a matériát folyamatos genezisre, kísérletezésre sarkallja.

Krisztus teste test marad: erre utal „a húsból hisznek” fordulat kijózanító naturalizmusa. Ezt tovább fokozza az analógiák és a hibridizálás burjánzása. A Krisztus testét leemelő személy teste Krisztus testének része lesz: egy élő-halott húskompozíció, egy szürreális test, egy allegorikus test, mely az élő húsban rejlő halál és halottak jelképe, a matéria generálódó örökkévalóságának egzisztenciális csapdája. A szemgolyó fokozatosan alakul ólomgolyóvá, végeláthatatlan transzformációk sora veszi kezdetét, átmenetek és kombinációk állati, növényi, emberi és tárgyi vonatkozások között: minden lény szörny- és torzszülött lesz, metaforikus chimérája saját mentális alapanyagának. A szakrálistól a szadizmusig és a pornográfiáig terjed a skála: s e változás- és hibridizálódás-katalógusok, illetve folyamatrajzok extatikus csúcspontokban sülnek ki, amit a litánia műfajának köszönhetően a költő a barokk szakrális időszemléletének játékba hozásával ér el.

A *tempus* és az *aeternitas* barokk konfliktusa Juhásznál kiélezettebb: a végítélet nála folyamatos, és kozmikus szinten, a matéria variabilitását tekintve paradox módon extatikus gyönyörteli, emberi perspektívából nézve viszont rettenetes és érthetetlen, szinte már egy posztapokaliptikus extázisba hullott *tempus*t jelenít meg. Ami a test ideje szempontjából fontos: ugyancsak a középkori és főként a barokk szakrális hagyományra alapozva mondható el, hogy Krisztus összes emberi és megsejthető formája (a gyerektől a megfeszített matérián át a trónoló Isten-királyig), megtestesülése szimultán tud jelenvaló lenni. Ez a folyamatos, ugyanakkor alakváltoztató, *aeternitas*-fókuszú eredendően szakrális időfelfogás uralja az eposz idődimenzióit is. A gyerekkor képei és az utca történései önkéntelenül „krisztusokodások”

lesznek: a szakrális és profán motívumok a szétzilált, katarktikusan összeomló időben egymásra kopírozódnak. A szakrális test metaforarendszere is konkretizálódik, pl. amikor a költő kenyéret szerez, kenyérért sorakozik, hogy elmebeteg asszonyának vigye, a kenyérszaporítás motívuma mellett felbukkan a kenyér–Krisztus teste analógia párhuzamaként a kenyértest és a saját test összeolvasztásának képe is: „mintha a költőnek hóna alatt nőttek volna ki hatalmas veséi”. Sőt, a kenyéret szeletelő és a szeleteket osztogató költő képében megjelenik a szöveggenerálás analógiája is: a költemény kovásza a *Babonák napja csütörtök: amikor a legnehezebb* című kulcsvers, mely aztán stigmaként mutatkozik meg a vers testén. A költő saját szövegtestét osztogatja, hozza új helyzetbe, veszi le a keresztről.

A testek totális összeolvasztásának szép példája a „Sátánkrisztustest” megjelenése a költemény egyik csúcspontján: a dichotómia-egyberántás megszünteti a szembenállást, elmossa a világos etikát, analóg megfelelések bontakoznak ki, mint a futurista kísérletekben vagy Kassák korai munkáiban: a tankágyúk és a szövőszékek közös testet reprezentálnak, a fonó-szemölcsökből is „végtelen sperma bugyog”. Az ördög ejakulációjaként leírt mártíriumokat nem ellensúlyozza a megdicsőülés ígérete, a borzalom boschi teátruma és a lét tobzódásának bruegheli képregényessége dinamizálja a költeményt. Brueghel képein a szent vagy a jelentős események tövében mindig akad egy-egy okádó részeg, gyereket átpakoló anya, zabálásba feledkezett férfi: a nagy események nem választhatók le a lét egészének kisszerűségéről. Az ablakba kitett rádió váltakozva közvetít valcereket, operetteket és véres eseménytudósításokat, a „világtalan világ” haláltánca.

Egyetlen futam az epikus formáról: mindhárom „éposz” alapformája az ölelkező rímmel megpatkolt, szabad ütemegységekből szerveződő négysoros strófa. E minimálstruktúra számos zenei finomsággal dúsul, s minden strófa szinte önálló zenedobozzá válik. Ahogy Kassák fogalmazott: „Juhász egy hangszeren játszik, de ez a hangszer sok egyéb hangszer ősapja: az orgona.”¹⁷ A Dózsa-eposzban nem egyszer találkozni a hexameter penthemimerészmet szétét idéző felütéssel vagy adóniszi zárlattal (ez alighanem a Taurinus-fordítás hatása, illetve architektuális tünet). A IV. Béla-éposz extatikusságát a gazdag enumerációs bázis összecsengései, a chiazmusok, a halmozásalakzatok és a repetitív gesztusok belső ritmikája, illetve a már emlegetett örök rohamozás zeneisége fokozza. A *Krisztus levétele a keresztről* verstana viszont a véletekig fokozza a szerkezet teherbírását, s nem egyszer a strófa gátja átszakadni látszik: a diszharmónia radikalizmusának köszönhetően az ölelkező rím érzékelhetetlenné válik, feloldódik, a rendszer észrevétlenül veszti el karakterjegyeit és uralhatóságát.¹⁸

„A természet büntelen” – jelenti ki a költő, ugyanakkor az anyag, a matéria folyamatos szexuális provokáció: totális lemeztelenedés, a teremtés magasztosságának helyére a nemzőképesség fitogtatása és a kopulatív ösztönenergiák lépnek. Az angyalok mint közvetítők ebben az époszban is küldetésvesztettek, energiák („szálkabordázatú világító eszmék”). A szem itt is kardinálisan kiemelt funkciójú testrész: a rovarszem többdimenziós struktúrája alapvetően befolyásolja az elbeszélés módozatait, ám a korábbi époszok koncepciójával ellentétben képtelenné válik az objektív, illetve a szubjektív látvány, káprázat vagy vízió sze-

¹⁷ Kassák Lajos, „Egy költemény margójára: Juhász Ferencről”, in *Vázlat a mindenségről. In memoriam Juhász Ferenc*, i. m., 93.

¹⁸ Vasy Géza, „Krisztus levétele a keresztről”, in *Vázlat a mindenségről. In memoriam Juhász Ferenc*, i. m., 342.

lektálására, értékelésére. Az egyik strófa egyenesen „gumikorong-óvszerszemről” beszél, s a termékletlen vakság öncélú kéjét vallja élvezetének. A katalógusstrófák leltárlistái minden korábbinál kiterjedtebbeknek hatnak, a képek gyorsak, filmszerűek: a svábok kitelepítésének, a tömegbelövetésnek, az öngyilkos zsidó gyáros halálának, a kiégett tankból kilógó katonaholttesteknek, a levizelt, felkoncolt hulláknak a képei váltakoznak a gyerekkori karácsonyokéival, a cirkuszi erőembert legyőző falusi Toldi történetével, a szocializmust bruegheli népiünnepélyként ábrázoló olcsó ital- és ételpusztító dáridójáéval, a lefokozott létezés kimerítet fotóival. A megsokasodott *abject*-testekre¹⁹ pedig örökösen folyik Gargantua és Pantagruel vizelete, Krisztus sárga, „egymásra-szögezett lábai alatt” bolond onanizál, egy részeg asszony, akinek két lábát combtöbblől levágták (a IV. Béla-éposz nőstény-víziszörnyének földi párja), azt kiabálja az utcán: „Baszni akarok! Baszni akarok!” Dózsa tüzes trónon való megégetése is visszatér, ezúttal az emberiség kozmikus távlataiból az ember mikrokozmoszába, abba a világba helyezve, melyet Bodnár György „történelem alattinak” nevez:²⁰ „volt, akit meztelen seggel izzó hengervaskályhára nyomtak, s úgy / sistergett tőzacsckója, segglikas közepű két fargolyója, mint izzó vastrónján / Dózsa, a György-vitéz, aztán őrlött vöröspaprikát szórtak / a far-sebek égés-csillag cafrang-kútjaira.” A költő-elbeszélő maga is *abject*-tárgy lesz: megpróbál hazatalálni a faluba, a szociális, küldetéses őstérbe, de mint a rendszer egyik kegyeltjét, megvetés fogadja („Még van pofája hazajönni!”), naiv magyarázatot talál ugyan („nálunk a költőt nem szokás szeretni!”), de megnyugvásra sose lel. És ekkor előjön a Jónás-példázat újraszituálása, a Krisztus-hal-szimbolika és a mesebeli csodatévő kívánsághal a maga gazdag hálózatrendszerével együtt. Egy gigászi vízából készült nagy népi lakoma során odavész a magasztos halmetafora, s Medúza tutaján találjuk magunkat („Ettünk-ittunk a szocializmus zöld tutaján”), a „nincs tovább” pocsolyájában.

¹⁹ Földes Györgyi, *Test-szöveg-test. Testrepresentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*, Kalligram, Budapest, 2018, 95–98.

²⁰ Bodnár György, *Juhász Ferenc*, i. m., 149.