

„Londoni Mindenszentek, Szpéróval mit üzentek?
Kell-e a régi kabátja, e tollal vár odaátra?
Vagy ha csupán halogatja, kalitkám egyre kiadja:
jók-e az égi lakók így, támad-e támogató frigy?
...Nézem a gépen a szárnyat, ahogy lenn föl-s-le-se járnak,
nézem, ahogy – feketülvén – kékbe fehérül az örvény;
hallom, a gép, robajával, vinne – nem átra! – magával;
integetek... fogy a vodkám... látom is így: ugye – ott – lám...
Innen azért egyelőre nem illek az égi mezőbe;
romlani kell, kijavulni... De kell-e a télre a hol-mi?
Mindenszentek, Szpérót kérdem: amúgy... az... a vég volt?”

(Elhangzott a hollandiai Mikes Kelemen-kör évi irodalmi díját kiosztó estjén, a Volkshogeschool Drankenburg konferenciatelepén, 1993. szeptember 11-én este nyolc órakor; címzett közönség és megcélzott közeg: egyedül jelzón és lényegesen, alkalmi szövegbe implikáltan.)

Tarján Tamás

KÉT KÖNTÖS

A szonett és a haiku

A művészet története: műformák története. Vagy csupán *pro forma* lenne így? Mindenestre az irodalom előfeltétele az irodalmiasság (abban az értelemben, ahogy a kifejezést Roman Jakobson használja), s ennek alapvető része a formában élő poétikum. S ha már ezúttal az orosz formalisták nyomdokain indulunk el, érdemes idézni az Alekszandr Veszelojszkij állításával („Az új forma azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat”) vitába szálló Viktor Sklovszkijt: „A műalkotások befogadása más műalkotások közegében és az azokkal való asszociatív kapcsolat útján történik. A műalkotás formáját az egyéb, előtte létező formákhoz való viszony határozza meg. [...] Nemcsak a paródia, hanem általában minden műalkotás úgy keletkezik, mint valamilyen minta párhuzama és ellentéte. Az új forma nem azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat, hanem azért, hogy felváltsa a régi formát, amely művészi jellegét már elvesztette.” (Erről bővebben Borisz Eichenbaum AZ IRODALMI ELEMZÉS című, magyarul 1974-ben publikált tanulmánykötetének nyitó írásában – „A FORMÁLIS MÓDSZER” ELMÉLETE – olvashatunk, ahol a szerző az evolucionista literátor Ferdinand Brunetiére-t is segítségül hívja: „Az irodalom történetében érvényesülő valamennyi hatás közül a műalkotásnak a műalkotásra gyakorolt hatása a legfontosabb. [...] Nem szükséges feleslegesen szaporítani az okokat, vagy – annak örve alatt, hogy az irodalom a társadalom kifejezése – összekeverni az irodalom történetét az erkölcs történetével. Ez két teljesen különböző dolog.”)

Teljesen különbözők? Az új tartalomnak – bármennyire általános is ilyen kijelentésszerűen – egyáltalán nem lehet új formát teremtő szerepe? Minél tovább időznénk

e dilemmáknál, annál kevésbé adhatnánk kizárólagos választ bármelyikre is, és tapasztalnánk, hogy a tartalom és forma ebben az összefüggésben is szinte átolvadhat egymásba. Ahol a tartalom végződik, ott már rég elkezdődött a forma.

Mi történik azonban akkor, ha a régi formát fölváltó új forma *önmagát váltja föl*? Ha egy bizonyos *ugyanaz* jelenik meg másképpen, saját örököseként, a részleges vagy teljes megszüntetés révén erősítve önnön pozícióját? A hagyományozott elemek vagy azok negligálása lesz-e döntőbb az így létrejövő alakzatban?

A mai magyar líra két, már-már divatszerűen kedvelt műformája, a szonett és a haiku alkalmas lehet arra, hogy kérdéseinkre feleletet is nyerjünk általuk – bár csak vázlatos megközelítésre nyílik terünk.

A szonett

Nincs hét, hónap, hogy számos új költemény ne a szonett köntösét ölténé magára. Persze szonettet írni nem föltétlenül pusztán divat, hiszen ami lassan egy évezrede nem megy ki a divatból, azzal nem is nagyon lehet divatozni. Ami – bármilyen értelemben – divatos, az egy régebbi, közkedvelt nyilvános formát (formaegyüttest) szorított ki, és uralma csúcspontján magán hordja mulandóságát. A valószínűleg legszélesebb körben ismert európai eredetű versformának, a tizennégy soros szonettnek eddig nem kellett elviselnie, hogy ne viselje, „levessék”. Somlyó György SZONETT, ARANYKULCS... című, ezeregy remeket tartalmazó gyűjteménye (1991), amely a közelmúltban megint megpezsdítette az érdeklődést e forma iránt, minden nehézség nélkül hozhatott felszínre kincseket a kilenc utóbbi évszázad mindegyike mélyéről. A szerkesztő maga is annyira megpezsdült, hogy nemcsak az ezeregyedik, „farkas” szonettel – tizenhét sorossal – gazdagította az antológiát – a viszonylag legállandóbb karakterjegytől, a kötött terjedelemtől is megfosztva a jöszerevel immár körvonalazhatatlan versalakot –, de (bár utószóként nem, hanem másutt, külön) szonettológiai alapvetést is készített. Fél esztendőnek sem kellett eltelnie, s 1992 áprilisában az *Alföld* című folyóirat majdnem húsz poétát szólíthatott sorompóba, akik egy József Attila-citátumnak (ekként „törédéknek”) adtak mives szonettfogalmat. A verses „körválás” kiváltképp alkalmasan sűrítette magába a formának szóló hódolás, ironizálás és továbbgondolás gesztusát.

Szonettet programosan – vagy nagy számban – író költőink közül főleg kettőnek a műhelyében lett formaelvi kérdés, lecke és talány, stílus és végérvény a szonettből. Tandori Dezső és Bertók László sajátította ki magának. Avagy a sokak szonettellenérzéseit naplójába fogalmazó Márai Sándorral szólva: engedték, hogy a szonett kisajátítsa őket. Márai szubjektív rosszállása, miszerint nem a költők írják a szonetteket, hanem a szonettforma írja az engedékeny költőket, objektíve nem egyéb, mint „*a dal szüli énekesét*” misztikum.

Tandori nagy szonettprogramja a régebbi keletű. Mint poétai próbamunka, lezártnak is látszik. A TÖREDÉK HAMLETNEK (1968) már tartalmazott szonettet, bár a 4-4-3-3 sortagolású AZ ÜDVÖZLET rímtelen volt, míg a 9-5 osztatú PRELÚDIUM ÉS ÖTSOROS az osztatával és a címével is igyekezett áthatárolódni más zenei régióba, mint ahová a *canzone*ból, illetve a *cansó*ból fejlett szonett kötődhet. Az EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA (1973) lapjain ott állt a lényegében csak a-b-b-a jelzetű rímképletre fosztott szonettcsontváz, A SZONETT, A MÉG ÍGY SEM (1978) nyolctized részben a szonett nyelvében beszélt, avagy pukkantgatta intellektuális puskaporát, a forma mintegy kétszázötven ütegét rendezve csatasorba, A pontos seregszámla egyszerűen lehetetlen a szonettfelelések, álszonettek, dupla szonettek, majdnemszonettek kísérő hadtestei miatt.

A CELSIUS (1984) már csak mutatóba őrzött egyet-kettőt (ÁT I.; HA SZERETSZ, MONDJA KOSZTOLÁNYI). Lehet, hogy éppenséggel az intellektualitásellenesség intellektuális betetőzése hozta így? Radnóti Sándor TANDORI SZONETTJEIRŐL című eszme-futtatásában (*Jelenkor*, 1976. 12.) „*tervszerűen antiintellektuális*”-nak mondta a költőt, szonettjei egy, nem kicsiny csoportjára is gondolva. Állítását egy számunkra majd oly fontos, ezért itt kiemelendő szóra futtatta: „...*a tervnek lehet intellektuális nevet adni, mondjuk a zenét*”.

Szigeti Csaba a *Tiszatáj* 1988. decemberi – az ötvenéves Tandorit köszöntő – tematikus számában TRANSZ címmel tekintette át az ünnepelt szonettváltozatait, utalva az „át-” műveletére és a forma okozta sajátságos önkívültre is. Írását enyhe felületesség rontotta (például a CELSIUS-ban egyetlenegy szonettet sem talált...), de már a bevezetésben okosat szólott: „*A szabadvers-hívók – egy kitűnő francia költő szavával: a vers whigjei – joggal kérdehetik tőlünk, a vers toryjaitól: hogyhogy a szonett? Miért (lényeges) a szonett? Hol vagyunk már ettől! És tényleg, hol vagyunk? Dante kertjétől? Petrarca hegycsúcsától? Feltehető a legfontosabb kérdés: kell-e és lehet-e ma szonettet írni, nem égbekiáltó anakronizmus-e az effajta tevékenység? Úgy vélem, a toryknak (hadd aknázzuk ki a szerző helyett nevének újabb anagrammatikus, törléssel létrehozható változatát: Tandori – tory) az a makacssága a modern és mára ugyancsak hamvasságát vesztett szabadvers centenáriumán túl, amellyel szonetteket írnak itt és most, rendíthetetlenül – fontos, értelmezésre váró felelet. Egyelőre szonetteknek valamiért íródniuk kell, és szonettek íratnak is.*”

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha úgy vélekedünk: Tandorinak a szonett volt a legmegfelelőbb, egyben legszebb és legarányosabb forma a *telés* megverselésére. Akkoriban – vagyis 1976 nyarán, meg kicsit előbb, meg kicsit később – is az idő *telése*, múlása foglalkoztatta: a lét a HAMLET-kötet óta (és mindmáig, változatlanul) átélt halálproblémát ketyegte. Ha már a tökélyes matematikájú és abszolút kiformáltságában véglegesnek, időtlennek tetsző szonett meg nem állíthatja az időt, legalább az idő mérésére legyen alkalmas! A zslugordátumokkal és címekkel vagy betűindexekkel megkülönböztetett napi szonettadagok, szonett-tömkelegek így lettek órává. A digitális számlap kezdő és végző állása, a vers megírására fordított idő esetleg – a szonett jellegzetes önreflexiójaként – be is került a versbe. Az idő alakult verssé (amely „nem tesz mást: mutat” – idővers-önmagát). A *telés* egyben *betelés* is volt, a papírlap bevetése betűkkel. Betűket bevetve telt el a költő azzal, hogy hálóját az időre kivesse, követve annak követhetetlen múlását, telését. Az olvasó, aki torkig volt az 1976/14–15, 1976/15/B típusú verscímekekkel, a szonethalmazokkal, talán nem is érzékelte, hogy Tandori éppen ezt akarta elérni, maga is torkig, elernyedve a tökéletes játék, a játékos hibátlanság, a hibás tökély – az életté avatott mesterség töredelmeiben. A szonettforma lépten-nyomon önmagával foglalkozott (a „költővel” nem is nagyon foglalkozhatott). Az 1976/15/E – MÉG JÁTSZHATSZ ILYET! AKKOR MILYEN JÓ ÖTLET LENNE! EGY KIS VÁLTOZATOSSÁG, a kizárólagosan (!) *f* hangokra komponált 1976/15/F..., az 1976/15/H dátum- és időjelzésű „*Teahahaha! Teahihihhi!...*”-szonett, a rengeteg szonettmagyarázó lábjegyzet, a sok összerímelő címstruktúra képviselőjében idézzük a MINDEN EGYÉB, 1976/10 címűt:

„*Mit mondjak minden egyébről, amit kell;
mit mondjak minden egyébről, amit;
mit mondjak minden egyébről, alig;
mit mondjak minden egyébről, van itt hely.*”

*Van itt hely, hogy elmondjam azt, amit kell,
alig mondjak egyebet, mint amit,
s amit egyébként mondok, azt alig,
amit el kell mondanom, hogy van itt hely:*

*de mire ezt elmondom, már alig;
minden, mit mondjak: mint minden egyéb;
akármít mondok, azt mondom, amit kell;*

*nem rejthetem szonetttem lényegét;
de el tudtam-e mondani, amit
szeretnék? Még... egy rímre épp van itt hely.”*

(Hasonló, akár önrímes szonettstruktúrákra bukkanhatunk a Tandori észjárására ráhangolódott Ferencz Győzőnél – vehetjük mintának az ÉPPEEN ILYENKOR éppes és éppenes tizennégy sorát. Érdekes, hogy Somlyó György az iménti, neki ajánlott szonettet – szerénységből? – nem vette föl az ARANYKULCS-ba. Pedig ez a legyintő nihilvers, semmi-játék, a szonett fölépítő lerombolása közvetlenül szomszédos eredetileg az L. Z. 1976710-zel, az 1976. június 4-én elhunyt Latinovits Zoltán a monogramos címszerplőt nem is említő „gyászjelentésével”. Tandori tehát nem „a nagy semmibe” verselte A Nagy Semmi verseit. Konkrét megsemmisülések, személyesek, országosak, világnyaiak épültek láthatatlanul a semmi szonettfalába.)

A költő monográfusa, Doboss Gyula így vélekedett a kérdésről: „Ezek a szonettek tökéletesek és a lehető legszabályosabbak. Ezen túl változatosan bizonyítják, hogy a szonettben mennyi mindent lehet csinálni, meg azt, amit T. S. Eliot mondott a kísérletezők visszatéréséről a kötött formához. Szonettjeiben legszembetűnőbb a megejtően köznapi beszéd jelenléte – az intonáció, a szóhasználat, tagolás, mondatrend szempontjából –, s ez a természetesség mégis befér a szakaszba, szótagszámba, mégis szabályosan rímel és lejt a vers (jambikusan többnyire).”

Tandori úgy tért vissza a kötött formához – melytől addig nem is nagyon kalandozott el messzire –, hogy a visszatérést és a kötött formát is megtagadhatta, keserű szatíra tárgyává tehetette. Hibátlanul készre fabrikált szonettjei takarva láttatták árvaságukat: a megcsináltságot. A „hiánytalan” hívott vissza, hiszen a szonett kikezdetlenül strukturált világ, világegész, jobbára hagyományozódó, „kész” tartalmakkal – ám maga a visszaút és a fölkeresett forma is hiánynak mutatkozott. A relative derűsen végigélt és lankadatlanul végigírt világhiánynak, pótvilágnak – a mozdulatlan és egyszerre remegő várakozás egzisztenciális stádiumának – egy periódusban tökéletesen megfelelt a szonett. Például az ODA-VISSZA SZONETT, 4-4-3-3-3-3-4-4-3-3-4-4 tagolásával, meg a „Valamivel közelebb... mint szokás, de még így sem elég közel”, szonettesített érzeteivel.

Tandori a szonetten kívül – párhuzamosan vagy más kis pályaszakaszokban – az elégiát, a balladát is hasonlóképp fölélte, a görögös küllemű versalakokat is addig gyúrta, míg a változhatatlan forma az anyag eltűnte árán létre nem jött. Ha ez megtörtént, előbb-utóbb mindig vándorolt tovább más műfajra, műnemre, művészeti ágra, irodalomperemi tevékenységre. Alkotó tehetségének intenzitása jó kéz estendeje az extenzitásban is kifejeződik. Ég a keze alatt a munka, elég a keze alatt az egész hagyományos „irodalom”. Az izzó kétély sistergő iramban teremti a negatív szépség ellobbanó örökégését. Tandorinál a szonett pernyéje szállongásában is szonettebb, mint a szonett: a fölrakott tizennégy sorhasáb.

Szonettfelfogása nem merült ki a MÉG ÍGY SEM variációiban, ám talán az ottani szonettjelek a legbeszédesebbek. Hozzájuk esik közel Petri György SZONETT-JEL című „szünetjel”-e, ide is kötődnek Petőcz András szonettmutációi (a 4., 8., 11. és 14. sornál be is számozott, de szabadon áramló ZÁRÓJELVERS-ek és más, elszórtabb törekvések). Egyáltalán nem rokonulnak viszont ehhez a kezdeményezéshez napjaink klasszicizáló szonettjei. Még Markó Béláéi sem, pedig ő (akárcsak Tandori) az oly ritka szonettkoszorút is megkötötte, szonettkalendáriumot is írt sok-sok tucatnyi szonettje között. Magyarországon sajnos nagyrészt e (nem kevésé naiv, *formázó*) darabjait ismerik, holott az erdélyi magyar lírást más műfajokban eredetibben és bátrabban gazdagította.

Bertók László 1990-ben KŐ A TOLLPIHÉN címmel gyűjtötte kötetbe szonettjeit. Kifinomult változatot művel főleg: a 4-4-4-2 osztatút. A három négysoroson csak az első szakaszban megpendített a-b-a-b vagy a-b-b-a rímpárokot viszi végig, s egy a-t s egy b-t szeret megtartani a két zárósorban is. A megszokott, az oktáva (oktett) nyolc és a szextett hat sorában is két-két (külön) rímpárral élő szonett összecsengéseinek felét „megtakarítva” nehezíti saját dolgát – s mivel (bár egészen más formában és más megközelítéssel, mint Tandori) ő is a *dolog nehézségét* verseli, a formát tartalommal nemesíti. Rimtechnikája kétfunkciójú. A zártságáról nevezetes műforma még összeabroncsoltabbá válik. Hét rím szorítja innen, hét onnan. Viszont a három kvartina után már „nem marad hely” terziná(k)ra, és a verszárlat két sora nem rímelhet egymásra (legföljebb a szisztéma föladásával, a hét-hét arányának megbillentésével). A befejezés két sora – egymáshoz képest – rímtelenül meredezik a nagyon rímes, sűrű, átítatott egészben. Diszharmóniaként ékeli, „kinyitja” a vélt harmóniát. A HA VAN A VILÁGON TETŐ (1992) kötet szonettjei az e műformában rövidnek számítóképpig, a jambikus alapképlettel is felelő (felező) nyolcasig metszik vissza a sorokat, melyeknek így, rövidségükben feszültségkeltően hiatusossá is kell válniuk. Akárcsak Tandori, Bertók is (eltérő ihletésű) nyelvtani reformot hajt végre a szonetten. Az egység, a zártság – és a hiány, a széthullottság remek alaki kifejeződésre (is) lelt. A rímek szigorú öltései filozofikus, de tépett szövetű szöveget fognak össze. Egyes sorok mintha esetlegesen ugranának ki verscimmé. Az 1992-es műben a cikluscímek is (például: SEMMI BAJ, URAM, SEMMI CSAK), vagy az ilyen titulusok: MIKOR MÁR KÖLTŐ LENNI NEM; ADDIG UGRÁL A SOK BOLOND. Az 1990-es kötetnél maradvá: ÁLLUNK A VILÁG KÖZEPÉN; A TUDÓBEN A ZÚZMARA; BETELJESÜL A PILLANAT; VALAKI MAGÁBAN BESZÉL; RÁCSOK KÖZÖTT A TÉRZENE – és így tovább.

Nem mindegyik gondolatsor tölti ki egyforma rugalmassággal a szonett kereteit. Akad, amelyik kissé lazán, illanva szállong a választott formában, mások pedig túlcserdülnek a strófák partjain. A tizennégy sor néha sok, néha kevés. Egészében azonban – ahogy a festőknél egy-egy szín adhat nevet egy korszaknak – Bertók hosszú évek óta és mondhatni kizárólagosan tartó szonettkorszaka az életmű önálló – legjelentékenyebb – fejezete.

Az olasz *sonetto* régi magyartásai közül Kazinczy Ferenc ötlete, a *csengő dal* ma Tandorin vagy Bertókon kívül is majdnem valamennyi költőnk szonettjei esetében használható. A modern szonett inkább recseg, mint muzsikál, és építettségével a világ-egész rendjének hiatusaira, riasztó réseire irányítja a figyelmet. A Virág Benedek kitalálta *hangzatka* Tandorinál talán nem is lenne rossz műszó. Az „igazi” szonettnek nem, az ő fájdalmas-ironikus szonettparódiáihoz azonban illik a kicsinyítés. Amit a fül és a tipográfiai képben a szem szonettnek érzékel, az sokszor csak hangzata, látszata a műfajnak.

Tandori nem hatott Bertókra, Bertók se Tandorira. A szonett boszorkánykonyhájában mindketten mást pároltak, sűrítettek, oldottak verssé. Mégis, a XX. századi ember hiányérzetének megérzékítésében az immár csak-szonett-poéta Bertók mintha fegyvertársa lenne a mindent-és-szonettet-is-lirikusnak, Tandorinak. Álljon itt az *állítás, állásunk, a dolgok állása – Bertók László ÁLLUNK A VILÁG KÖZEPÉN* című szonettje:

*„Elszalad ami esemény
de úgy tesz mint aki marad
kihordjuk az asztalokat
s a folyosó is csupa fény*

*állunk a világ közepén
kisúthetünk akár a nap
de üresek a poharak
és ez is csak egy költemény*

*van a valóság s van a tény
a köztes úr a gondolat
ordítóznak hát nagyokat
aki hangos az a legény*

*és senki sincsen a helyén
csak a szótárban a szavak.”*

A haiku

A szonett egyik vonzereje kétségekívül a rövidség, a másik a zártság. A kettőből szikrázik a vers, a gondolat rövidrezártsága. A haiku még rövidebb, még zártabb. Nem rövidrezártság, hanem szikra. A vonzereje mégis az, hogy nem európai eredetű versforma.

Kontinensünkön manapság ritka az a költő, az a művész, aki vagy Európából, vagy az itt honos évezredek lírai, művészi tradíciókból – esetleg mindkettőből – nem ábrándult ki. Talán Európa is kiábrándult a költészetből. Érdemes meditálni azon, hogy ha mostanában lírikusok kapják az irodalmi Nobel-díjat, akkor nem európaiaknak vagy az innen még időben jó messzire szakadtaknak jut a babér. Legutóbb, 1992-ben Derek Walcott díjazása is erősítette ezt az új keletű szabályt.

Szigeti Csaba említett tanulmánya a szonett átlényegülését okkal vezette le a „*költészet-történeti szituációból, a versválságból*”. A szonett sem klasszikus alakjában művelhető igazán, mert eltűnt mögüle a dantei-petrarcai vagy akár csak babitsi értelemben „klasszikus” világ: *a nem olyan világ, mint a mienk*. Zavartalanul nem is folytatható, mert már réges-rég és bonthatatlanul, ronthatatlanul kész; meglehetősen kiaknázott. Szigeti szerint „*Európa bármely pontján nagyjából négy reakciótypus közül választhatunk, mert [...] ennyi adódik. A válsághelyzetre adott válasz egyszerre jelent magatartást, egyszerre definiálja az illető költő versfogalmát és azt, hogy a költészetről milyen víziót gondol el magának, milyen költészetideológiával rendelkezik. Egyetlen dolog nem engedhető meg, és ez a naivitás: nem lehet (nem szabad) nem figyelembe venni. Amit nem tehetek, az egy 0-lehetőség: nincs út vissza Dante kertjébe. A következőket tehetem: 1. vagy elfordulok a szonettől; 2. vagy megkísérlem a szonett történetének folytatását; 3. vagy szétszerkesztem, azaz dekomponálom a formát, hogy így életet leheljek a tetszalottba, és végül 4. a történetet folytathatatlannak ítélve destruálhatom, szétrob-*

banthatom a formát. Amennyiben leírnánk, az egyes típusváltozatok megjelenésének története kiadná a modern szonett formális történetét.”

Bertók a második, Tandori főleg a harmadik (vagy inkább egyszerre az utolsó három pont alá vett) lehetőséget fogadta el. Vagyis ők, a cselekvők nem, csakis a naiv, a formaproblémát tudomásul nem vevő szonettírók rekedhetnek meg a szonettdivatnál.

A haikuírás első útj a tömör forma nem-választása, odafordulás egy még tömörebbhez. Ám aki a haikut választja, bizonyos értelemben a szonetthez hasonló választ – miközben Európát, az európai vershagyományt nem kell vállalnia. A keleti filozófiák széles körű, kétségtelen népszerűsége idején a japán eredetű haiku látszólag készen kínálja a gondolatíságot, az európai eszmei és hitbeli sablonokon kívülre helyezkedést, a tartalmi és formai: az észjárásbeli megfrissülést.

Míg a szonett különféle osztatú, de lényegében egy hosszabb és egy rövidebb egységre tagolódó tizennégy sora az irodalomban kevésbé járatosak számára is ismerős, a haikuról sokszor még a költőknek is hamis (vagy engedékeny) képük van. Háromsoros, 5-7-5 szótagszámú, hangsúlyos és rímtelen versforma valójában. Több haikut tartalmazó, meg nem határozott hosszúságú változata a renku. Az alapforma a tanka nevű versalak 5-7-5-7-7 tagolású fajából (tan renga), az első sorok önállósulásával keletkezett. Mintegy hét évszázados történetében Matsuo Bashó (1644–1694) volt a legjelentékenyebb mestere, aki a humort kezdettől nem nélkülöző alakzat derűs ágát önálló formációként is fölvirágoztatta.

A zen-buddhizmussal érintkező, filozófiai indíttatású haiku legalább olyan távoli az európai verskultúra számára, mint ahogy a szonett nem természet szerű, szerves világegész az ázsiai olvasónak. A haiku szótagjai tulajdonképp morák (ritmusedényként szolgáló időegységek) is; a morák szótagokkal történő helyettesítése magyarázza a forma tizenhét szótagosságát a magyar fordítói konvencióban (is). Motivumairól a nevük, tárgyuk (például: Hold) egészen más képzeteket, tudattartalmakat kelt mifelénk, mint amilyeneket a keleti lélekben ébreszt. A századforduló táján, erős filozófiai és formai beavatkozásokkal, adaptációval mégis sikerült európaizálása (főleg franciaországi meghonosítása) és amerikanizálása (az imagizmussal való összehangolása) is. A rejtelmes tömörségű versforma időről időre megbizsergeti a nem ázsiai költőket. Ismereteink szerint legfrissebben Gerald Vizenor publikált haikuelméleti fejtegetést (*NEeuropa*, 1991–92. 70/73.) s hozzá a négy évszak egyenként is négy-négy haikuból álló TAVASZ-, NYÁR-, ŐSZ- és TÉL-haikuját angol nyelven. Sakuzo Takada és Yoshiko Takada haikui eredeti írásjelekkel és angol átültetésben ugyancsak olvashatók itt. 1993 szeptemberéig Veres Andrea tolmácsolásai voltak a műfaj legújabb hazai hírhözői: a *Palócföld* 1993. 3–4. számában három japán költő (köztük Bashó) tíz miniatúráját szólaltatta meg (olykor a sorképlet módosításával vagy négy szótagos utolsó sorral is).

A haiku nálunk poétai, poétikai lecke is. Filozófiai produktum, szakítás a líra európai konvencióival és örökségével, halvány remény a XX. századi *itteni* egzisztenciális csapda intellektuális feszegetésére. Idegen, távoli, titokzatos – ám Európa már domesztikálta, kissé magáéhoz hajlítottta és szelídítette, szabályait vagy megtartotta, vagy kikezdte. A közelmúlt egyik első magyar haikuja is elmozdított variáns. Három sor, ám háromszor négy szótag. Tandori Dezső az EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA első ciklusába vette föl a KAVAFISZ-HAIKU -t: „Már fél három! / Milyen hamar / elmúlt egy év”. A „biztos bukás” görög(–egyiptomi–angol) költője, Kavafisz nem lett olyan sűrűbben meg-megidézett vershőse, médiuma Tandorinak, mint másfelől például e. e. cummings, Henry David Thoreau vagy más különcök. S – némi meglepetésünkre – a

haikuműfajra sem csapott le. Első köteteiben minden jel szerint a koanokkal helyettesítette, cserélte föl az amúgy is ellazított, 5-7-5-ös haikut: KOAN I.; KOAN II.; KOAN BEL CANTO; KOAN III.; (MONDJUK:) KOAN 1970-BŐL. Más korai „medáliái” is haiku-vagy („tandorisan”) koanszerűek. Így a REINCARNATUS három sora („*Holtan emelnek mozdulataid / viaszába; ó, / kövületeddé elevenedő...*”); a híres kötetkezdő A DAMASZKUSZI ÚT viszonyíthatatlanul lebegő, erősen cezúrált, kétsoros közlése („*Most, mikor ugyanúgy, mint mindig, / legfőbb ideje, hogy*”); valamint a VÍZKÖPÖK négy tétele, a KANT-EMLÉKZAJ, a VÍZJEL W. S.-NAK („*A kevesebb-mint-ugyanaz / holnyi helyet se kér egészen, / semelyikfelől oldalaz / maga s más egyenesszögében*”); az EGY DOMBORÍTÁS KÉT FELE, a HORROR („*akkor inkább / el / gat-getek / Réműletemben*”) és más művek. A koan (helyesen: kóan) Kínában eredetileg kormányzósági rendelet volt, majd azokat a prózai – de európai ember számára akár szabadversként is ható – tantörténeteket jelölték vele, amelyek a bölcs, a mester valamely esetével, rejtélyes tanításával és tettével hökkentenek meg, visznek a remélt megvilágosodás felé. A kínai csan-buddhizmus japán zen-változata a kínaihoz képest jóval később tette híressé a koant, nagyjából akkortájt, amikor a haiku is kivívta jogait. (A japán repertoár nagyobb a kínainál. Újabban KAPUJA-NINCS-ÁTJÁRÓ címmel jelent meg magyarra fordított koangyűjtemény. A cím misztikus rejtelmét Tandori a MACABRE A MESTEREKÉRT című korai versének negyedik szakaszában, a halálmetaforával maga is értelmezte: „*Mély s felszín egymás kapuja, / bújj-zöldág sehova sehonnan...*”)

Tandori Dezső tehát haikuizálta a koant (esetleg koanizálta a haikut). Másfelől a koan mint szonett a MÉG ÍGY SEM lapjain tűnt föl, KOANT OKTAT EGY EURÓPAI címmel:

„Nem jó oly bizonyosságot elérnünk,
amelyhez már bármi értelmezés
elvezet. Mindenből így lesz kevés;
így kevesli majd hétköznapi énünk,

amit az imént még nem is reméltünk,
hiányzik a feltételezhetés,
hogy nem csak elképzelés az egész;
sok, hogy tapasztalatunkról beszélünk,

sok, hogy ezután mi lesz, sok, hogy ez lesz,
vagy ennek híján majd hiányolunk
valamit, ami most mintha megunt

beteljesülés volna – nem szabad
elérni olyan bizonyosságokat,
amelyekhez csak rajtuk át vezethetsz.*

* Tulajdonképpen nem szabad megmosolyognunk az európaiat, aki önzetlenül tárja fel saját gyengéjét: az erősséget. Már amiben.”

A lábjegyzetelt vers haikunak kicsit sok, szonettnek kicsit kevés – közlendőnek viszont éppen az, amit a költőtársak is keresnek benne. Benne: a haikuban.

Fodor Ákos AKUPUNKTÚRA kötet címével (1989) remekül utalt arra, hogy csupa haikuból álló gyűjteményének vershegyei túszerűs módszerrel, az érzékeny lelki-szellemi pontokat keresve kezelik az olvasót. Nézetét így összegezte: „*A haiku kettőt tesz*

költővé, amint a szerelem kettőt, szeretővé. Leírója nem sámán, nem szónok, nem sebész; elolvasója nem alávetett, nem elszenvedő, nem télen. Találkozva fókuszban, oldva oldódhatnak, gyógyulva gyógyíthatnak s válnak, míg vállalják, valami Harmadikká. Aszketikus forma, próteuszi műfaj, eleven mentalitás; időt, teret inkább teremt, mint fogyaszt. Boldogok, akik – ha egyetlen haiku pontjában is – találkozhatnak és megérinthetik egymást.”

Újabb datálású szonettjeink jobbára arra szolgálnak (már ha nem *naiv* szonettek), hogy a műfajban mint egészben a világ töredékességét (tudjuk: minden Egész eltört-ségét), a tört-egész-egész-törtet kifejezzék. Azt, amit Tandori sokelemű, kötőjelesen összetett és éppen ez okból megtördelt mondat- és szólamszavaival (például: „nem-magyarázat-tárgya-cselekvés”) is igyekszik megközelíteni. A szuverén versvilágot kreáló Fodor Ákos lírája nem Tandori-származék, ám már a kötetnyitó HELYZETMEGHATÁROZÁS-ban lehetetlen észre nem venni a szellemi – és képi – rokonulást: „végem a célom: / tartok tőle és felé; / futásban állok”. A TÖREDÉK HAMLETNEK KOAN I-e így regisztrálta az egészen-más-majdnem-ugyanazt: „Tőled távolabb-e? / Hozzád közelebb-e? / Tőled se, hozzád se. / Távol se, közel se.” A két miniatúrben a tőle és a tőled akár egyazon személytelen lényeket is jelölhetne, csupán a róla, illetve hozzá való beszéd módja különbözik.

Fodor a klasszikusan tiszta európai (magyar) haikut műveli. Az AXIÓMA minden a mi nyelvünkben megvalósítható, betölthető haikukritériumnak megfelel, legföljebb az előírásokkal ellentétben nem a természet köréből merítkezik teljes egészében: „Isten nem hívó. / A nép nem demokrata. / A víz nem szomjas.” Máskor a műfajra a magunk nyelvi viszonyai között kikerülhetetlenül jellemző enjambement (áthajtás) elválasztással is hangsúlyozódik nála. A haiku néha csak külsőleg azonos önmagával. Igaz, példának okáért a KATARZIS-ÉREM második „lapja” hibátlanpörgeti vissza, amit az első „oldal”, az első „dobás” tudatosan „rontott”:

„(fej?)

pehelyke, áhí-
tattól visszafojtott lé-
legzetté tettél

(írás?)

Bármihhez érek:
te zendülsz. Nyelved lettem,
harangom lettél.”

A te nyomatékosítja, rejtve hangosítja a szomszédos zendülsz zenjének zenéjét. Csupa mestermű, a műfaj egész eddigi hazai történetének csúcса az AKUPUNKTÚRA. A MÉRLEG-HAIKU őrizve-szüntetve mindazt kiprészeli a formából, ami szabályainak betartásával és intellektuális vértettségünk (valamint nyelvtani és verstani környezetünk) figyelembevételével kiprészélhető:

„akárhogy,
akár-
mikor: aki nem boldog
éppen:
haláttalan”

A PATT, az ELIOT-VISSZHANG vagy az európaizálásról legnyitabban valló ECCE HOMO s a többi mind sokkal részletesebb elemzést érdemelne, mint amiben a kötet részesült. A KOAN című haiku, a „túlcsorduló” haikuk (amelyek a 4–5. sorban sem a 7-7 szótagot állítják vissza a tan rengába, hanem a 7-5-ös, ma és itt már „hűségesebb” megoldással élnek), és a hat sorból, két haikuból álló KETTŐS ajándék a vizsgálódónak. Ez utóbbin mérhető, hogy a háromsoros haiku ugyan rövidebbé, teljessége, zártsága (néha a középső sort, a hosszabbat kimozdító írásképe) miatt egyáltalán nem hat szonettből kiszakított terzinának (a terzinákból a második vagy mind a kettő élez, csúcsosít, beteljesít a tizenegy sorban, önállósággal azonban nem rendelkeznek) – a duplázott haiku viszont európai szemünknek már „fél szonett”, azaz a szonett záró hat sora. A kétszeresített haiku elveszti a zártságot: a harmincnégy szótag érdektelenebb, elsúlyosított világegész a tizenhét szótagos (prím számú) haiku enigmatikusságához képest. A duplázás „lazít”, közelít a két terzinához.

Szólni kellene még Fodor (haikujáról, amely nemcsak zárójel („nyitójel”) címmel kezdődik, de utolsó szava után zárójellel is zárul. Tandori „zárójelverse” – az e. e. cummings-os HALOTTAS URNA KÉT FÜLE... – és Petőcz András opusokként számozott ZÁRÓJELVERSEI mellett más mai poétáink is filozófiailag tartalmas, versalakító és vers-teremtő írásjelként „fogják munkára” a zárójelket. Például Gécz János, aki a MAGÁNKÖNYV-be (1993) reflektált haikukat is épített.

Babics Imre A KÉK ÜTEM LOVAGREND (1989) kötetet HAIKUK, NÉGYSOROSOK, HOSSZABB VERSEK ciklusaiból állította össze. Látszólag egyértelmű és csakis terjedelmi különbséget tett. A haikukat a címüktől is megfosztotta: az értelmezést, a jelentést nem akarta a verstesten belüli információra bízni. Jó néhány haiku azonban sorszámot kapott (87., 77., 8., 68. stb.), mivel ezeknek „árnyékuk”: kifejtésük, kommentárjuk is keletkezett (A 87. HAIKU ÁRNYÉKA stb.). Az *árnyék* a haiku keleti alapformájában hagyományos versalkotó elem: tárgy is, metafora is. Mekkora árnyékot vet egy (magyar) haiku? Tizenegy sorosat. 3 + 11 = 14. Haikuból és árnyékból Babicsnál kész a szonett.

Noha a költő a hosszabbak között TETOVÁLT MAGYAR MELLKASRÉSZELET vagy WC-FALFRESKŐ verscímekkel hökkent meg, haikuiban ő tesz eleget leginkább a természetből vett anyag követelményének. Üresebb, szószátyárabb viszont Fodornál. Jobb „árnyékíró”, mint amilyen haikuiró, és jobb hosszúversíró, mint amilyen rövidversíró. Azóta már egy eposzt is közzétett, egy ciklikus nagy művet is megkezdett.

Oravecz Imre korai haikui – és „haikui” – szálláscsinálói voltak a műfajnak, de főszerephez nem jutottak, mert egészen más jellegű és terjedelmű, szintén nem európai fogantatású megszólalásmódoknak, a gondolatgazdag, neoprimitív hopi versbeszédnek adták át helyüket.

Pár évvel ezelőtt Utassy József is beleszerelmesedett a haikuba. Egyes hosszabb költeményei: a TOMBOL A TAVASZ, az IMMÁRON ÖTVEN olvastán talán nem is ötlené szembe a versalak dominanciája, holott a tizenhárom, illetve hat strófa mindegyike haiku. A halmozott haikuk mellett önálló darabokkal is igyekezett szervessé tenni e formát. Mindhiába, mert az őt meghihlető magyar népköltészetben, valamint a Nagy László nevével fémjelmezhető vershagyományban nincs az 5-7-5-ös osztáshoz és főleg a keleti gondolkodásmóddhoz, költői képlátáshoz közelítő, idomuló alakzat. Haiku(s) költeményei olyan ígéreteket tesznek, amelyeket nem váltanak be. „Immáron ötven / esztendő szakadéka / látong mögöttem” – ez szép nyitány, viszont önmagában semmi esetre sem haiku, csak haikuforma, amelyet a folytatás fölszaporít. A formaprobléma nem egyéb, mint hogy az a-x-a rimképlettel fűszerezett (az a-a, a-a monotoniját mindvégig meg-

őrző) haikuváltozat mennyire tud önálló strófatípusként és mégis az eredetére való utalással, reminiscenciával belenőni abba a verscsaládba, amelybe a háromsoros szakaszokból álló – viszonylagosan ritkább s harmónia dolgában ma a négyeseknél amorebbnek érzett – költemények sorolódnak.

Utassy – például a TENERIKÉK ciklusban, kicsinyítve is, kékitve is a tengert, eljátszva a *tenger – tengeri* szó párral – alkotott egyedit, emlékezeteset is. Várnában, a szeptemberi tenger partján, a természetnek szinte centrumában. Ezek – és tan rengái – csak alkalomszerűen illenek az ő közlő-kiáltó-kiálló énekmódjához, fájdalmasan megnyilvánító, öntépo dalolásához. Nem osztja meg titkait a haikuval: rögvest leleplezi a sejtelmeset. „*Irdatlan tenger! / Partodon picurka pont / a büszke ember*” – a PARTODON közhelyes kijelentését nem tudja sós párába burkolni az alliteráció s a tizenhét szótag.

A költőtárs, a szintén a Kilencek csoportjával indult Rózsa Endre olykor mintha „haikuban levelezne”, „haikut levelezne” poéta barátjával. Bár ő messzebbre merészkedett a modern líra el- és befogadásában, mint Utassy, általában csak képes levelezőlapnak használni, forma szerint rója tele az 5-7-5 vagy az 5-7-5-7-7 papírlapját (LOMBOK, BALATONSZÉPLAK, ÚT SIKONDÁRA stb.). A befejezetlen (három ponttal befejezett) haiku képtelenségét sem utasítja el (TETTYE; PÁFRÁNYOS). Nem számol azzal, hogy a haiku befejezett önmagában és nem az írásjelben éli nagy, intenzív kiterjedését; tágassága benső természetű.

A haiku kedvelése nem bűn, csak épp nem lesz belőle költői erény. Tudatos, de nem épp megragadó művelői közül a hatvanas éveiben járó újvidéki költő, Pap József érdemel említést. TAVASZI HAIKU-it a *Híd* 1986. májusi száma a keleti forma és az európai lírikus egymásratalálását méltató tanulmánnyal is kísérte, jogosan állítva, hogy a zen-filozófia elfogadása nélkül is éltethető a haikuköltészet. Bakos Ferenc NÉGY HAIKU-ja, Fecske Csaba GRADUÁLÉ-ciklusa, Cseh Károly több próbálkozása tanúskodhat többek között a formával való kacérkodásról. De érdemes-e a fiatalabb nemzedékben Fecske Csabának JOHN DONNE HARANGJAI-t, az „érted és értem szóló” harangok bongását haikuba tördelni, ha már Hemingway úgyis egy nevezetes regény elejére tördelte, és ezt a regény-elejét a profán világsajtó naponta agyontördeli a szüntelen idézéssel? Érdemes-e Cseh Károlynak, a műfordítóként is tehetséges, de orosz, szláv versformákhoz szokott költőnek a Hold-motívumot sanyargatni („*Csókot lehelek / tenyered égboltjára: / nagy teleholdat*”), ha a forma csak üres forma, szótagszabály? Érdemes-e ugyancsak neki a most idézett TEREMTÉS szomszédságában 2-4-5-ös és egyéb szabados zsuigor-haikukat publikálnia, meg egy formahívet, A HADIÚT FOKOZATAI címmel – ha csak annyi az eredetiség, hogy a *hadíút* szóba belehallszik a *haiku*?

Nem áltatjuk magunkat azzal, hogy akár a szonettől, akár a haikuról minden érdemlegeset elmondtunk volna, ami a jelen irodalomtörténeti pillanatban elmondásra érdemes. Hiszen a szonett körén belül külön kérdéskör lenne Orbán Ottó szonettjeinek s még inkább tizennégy soros szabadverseinek elemzése. A japán nyelvismereten kívül képzőművészeti kitekintést is igényelne a Yuzuru Miura válogatásában és (angolra) fordításában publikált CLASSIC HAIKU (Charles E. Tuttle Company, 1991). Elkalandozhatnánk a haiku mint *próza-képző elem* irányába: Esterházy Péter (–Csokonai Lili) a TIZENHÉT HATTYÚK (1987) című regényéhez fűzött „fontoskodásban”, a TIZENHÉT KITÖMÖTT HATTYÚK-ban (A KITÖMÖTT HATTYÚ, 1988) beszélt el a keletkezéstörténetet. „1984. okt. 9.: *Terv: 1. Mányoky Lili: 17 db haiku-novella...*” S csak utóbb teszi hozzá: „(A haiku 17 szótag, ismerem majd föl 85 nyarán.)” A még későbbi „17x4=68 oldal, 17x5=85...” számmisztikai – 1968-ra, 1985-re utaló – összefüggéseit, a 17 *prim-*

számságát, a munkanapló „A 17.-t kopogó, maiban tartani!” szándékát figyelembe véve kerülő úton ismét a haiku mai népszerűségének, miszterikuságának okaihoz jutnánk. Kosztolányi Dezső meglepően hínek bizonyult – noha tősgyökeresen magyar – japán versfordításait, Illyés Gyula japánból, ugyancsak közvetítő nyelv segítségével készült tolmácsolásait a haiku-ma előtörténeteként, Greguss Sándor haiku-átültetéseit (neki magának és harmincas nemzedéktársainak saját haikuit) a haiku-jelen fontos esztétikai dokumentációjaként foghatnánk föl. Nem szólva Tandori Dezső HAIKUVERSNAPTÁR-áról, amely külön tanulmány tárgya lesz, tudniillik előfeltétele a költő naptárfogalmának, a speciális Tandori-időszámításnak a taglalása (ez most épp a már eléggé közismertté vált 7000 napos periódusnál, a nagy absztinenciafogadalomnál tart).

Matsuo Bashō – amiként Gerald Vizenor idézi – azt vallotta: „*Akinek sikerül három, négy vagy öt haikut írnia életében: haikuköltő. Aki pedig eljut a tízig: nagymester.*”

Talán a szonettel is így van ez? Talán azért kell százszor, kétszázszor nekirugaszkodni egy műfajnak, vágyból, keservből, kíváncsiságból, indulatból, játékból, csak azért is-ből – s amikor az a műfaj már talán nem is az a műfaj –, hogy sikerüljön legalább egy, az az egy?

Spiró György

RABSZOLGALÁZADÁS

Egyik reggel benyúlt a fiókba, a fekete bakelitdobozból kivette a régi borotvát, szétcsavarozta, a pengét belehelyezte, összecsavarozta, kivitte a fürdőszobába, beszappanozta az arcát és belenézett a tükörbe és meglátta magát.

A kezére pillantott, abban ott volt a régi, vörösrézből készült, lepattogzó nikkellaponattal ellátott borotva, amelyet vagy tíz éve vitt magával abba a városba, ahová a munkája szólította, a bakelitdobozt a fiókba süllyesztette tollak, hegyezők, ceruzák, radiók és hasonló haszontalanságok közé, és ott is felejtette. A házat, ahol lakott, egyszer egy évig tatarozták, akkor minden kacatot, így a borotvát is átvitte egy másik lakásba, majd a tatarozás végeztével visszavitte, és ismét a fiókba süllyesztette. Erre nem emlékezett pontosan, de így kellett történnie, mert a borotva megvolt. Időközben rengeteg műanyag, eldobható, dupla pengés borotvát vásárolt és használt el, vett továbbá tartósabb, cserélhető fejű dupla pengés borotvát is, a fejüket olykor cserélte, és úgy emlékezett, hogy korábban, még ifjúkorában, villanyborotvákkal is kísérletezett, forgókéses orosz, olcsó típusokkal, majd egy Braun márkájú nyugatival, de valamikor visszatért a pengéhez, ki tudja már, mikor, és azóta folyamatosan szappanozza az arcát. Az is felrémlent most benne, hogy külföldi útjai alkalmával mindig fölös mennyiségben vásárolt pengét, majd dupla pengéjű eldobható műanyag borotvát kényszeresen megszállástól, háborútól, devizaválságtól tartva, és később is, amikor a hazájában is lehetett már ilyeneket kapni, de a régi vörösréz borotvát, a jelek szerint, mindvégig megőrizte.