SZAKDOLGOZAT

Somogyvári Szabolcs, magyar szak

1999

**Bevezetés**

Dolgozatom tárgya a *haiku* a 20. századi magyar lírában. Nyomozásom kezdeti fázisában meglepett, milyen sok magyar költő és műfordító nézett szembe e kurta-furcsa versforma kihívásaival. Mert kihívásokból van bőven. Dolgozatom a japán *haiku* történetével foglalkozó fejezetével el kívánom oszlatni azt a homályt, amely a versformával szemben támasztott elvárásainkban tükröződik, miszerint a *haiku* pusztán egy tizenhét szótagból álló költemény, amely bizonyos szabály szerint oszlik három sorra, és esetleg néhány poétikai követelménynek is meg akar felelni. Ennél sokkal bonyolultabb a helyzet.

A *haiku* állandó mozgásban van. Japánban hagyománya van *haiku*-kánon felállításának, amelyet időről időre megkérdőjeleznek. Nem érdemes hát nekünk sem feltétel nélkül merev szabályokat kovácsolnunk. Ez az egyik tételmondatom.

A másik, hogy a *haiku* egyfajta értelmezési nézőpont, a forma mentén vált szerves részévé a magyar irodalomnak. Dolgozatommal új szempontokat is fel kívánok állítani egy esetleges újraértelmezéshez.

**A japán *haiku* története**

A *haiku* a 17. században kezdett kialakulni Japánban. Kezdetben szorosan kapcsolódott a *haikai* és a *hokku* szavakhoz, majd a tőlük való függetlenedés következtében vált önálló műfajjá a 19. század végén.

A *haikai no renga* vagy *haikai* - amelyet költőkből álló csoport szerzett - szellemes, könnyedséget árasztó láncvers, amelyet a japán lírára jellemző öt és hét szótagból álló sorok meghatározott rendben alkotnak. Az első vers *haiku*-versforma (5-7-5 szótagszámú), a másodikat két hétszótagú sor alkotja, a harmadik ismét 5-7-5 szótagszámú és így tovább. A *haikai* általában harmincegy, ötven vagy száz parányi versből teljesedik ki. A nyitóverset, a *hokku*t, a csoport vezetőköltője költötte, majd az ő versét a többieké követték szabályos rendben. Gondolatilag és hangulatilag a verseknek össze kellett függnie[[1]](#footnote-2). Talán a leghíresebb *haikai*-gyűjtemény, a **Szarumino** (A majom szalmaköpenye) a legismertebb *haiku*-költőnek, Macuo Basónak (1644-1694) és költőtársainak köszönhetően 1691-ben jelent meg.[[2]](#footnote-3)

A *haiku* kialakulásában a *hokku* függetlenedése játszott döntő szerepet, és e folyamat három állomással fémjelezhető. Elsőként Szógi (1421-1502) posztumusz, 1506-ban megjelent **Dzsinenszai *Hokku*** című kötetében találunk példát önálló *hokku*kra. A következő állomás Basó iskolájának műve, a **Kokin Meika Iensen** (1776) volt. A teljes függetlenedés azonban még az 1890-es évekig váratott magára, és Maszaoka Siki (1867-1902) nevéhez köthető. A folyamat ez utolsó etapjában a *hokku* teljesen kiszakadt a *haikai* láncversből: megszületett a *haiku*.[[3]](#footnote-4)

Ha hasonló magyar irodalmi példát szeretnénk hozni, gondoljunk a régi magyar irodalomban kialakult versképződményre, a Balassi-strófára. Először egy korábbi epikus forma, az a19-a19-a19-es Lucretia-vers formálódott át, majd az új strófákból álló verset rövidítéssel Balassi emelte önálló verssé.

A japán *haiku* történetében Siki reformja éles cezúra. Az azt megelőzően született *haiku*kat - mivel azok ténylegesen *hokku*k - klasszikus *haiku*nak nevezzük, az azután születettek pedig a modern *haiku*k. Így az Edo-kor (1603-1868) egyik legnépszerűbb, önálló alkotásaként olvasott és költött irodalmi versformája, a *haiku* valójában *hokku* volt. Érdekes tény, hogy az igazi (*haiku*ként írt) *haiku* megjelenése majdhogynem egybeesett az európai *haiku* megjelenésével, hiszen a 20. század elején, Siki reformjához képest alig elcsúszva Nyugat-Európában is igen gyors ütemben vált népszerűvé a versforma.

**1. A klasszikus *haiku* követelményrendszerének változása**

Nem kívánok japán műfajtörténeti elemzésbe bocsátkozni, de a magyar *haiku*k hitelességének függvényében a *haiku* műfaji kívánalmait tisztáznunk kell.

A *renga* versforma fellélegzést jelentett a szigorú kompozíciós kívánalmaknak eleget tevő *vaka* szorításából, alternatívát kínált. Ebből kinőve a *haikai* *no renga*, ahogy említettem, könnyed, szórakoztató vers szerepét látta el. Teitoku (1571-1653) volt az, aki először állapított meg szigorú szabályokat a *haikai* kompozíciójával kapcsolatban, amely a komoly *renga* és *vaka* esztétikai emelkedettségét és eleganciáját volt hivatott felszámolni. Ennek keretében a Nisijama Szóin (1605-1682) vezette Danrin-iskola a *haikai* komikus és végtelenül laza aspektusát hangsúlyozta, olyannyira, hogy a *jakuzu* *haikai* technikáját[[4]](#footnote-5) kifejlesztve és gyakorolva a pusztán tartalomnélküli könnyedségre és szórakoztatásra törekvő Danrin-iskola végül megbukott, és átadta helyét Basó iskolájának.

Basó (1644-1694) és iskolája kapcsolatot próbált teremteni a komoly témájú *renga* és a komikus *haikai* között. Így jutott szerephez a humor, az emberi természet és a vallásos meghittség az egyre önállóbbá váló *hokku* formában. A *haiku*, ezekeket a tartalmi kívánalmakat is magában foglaló költészetét Sikiig egyértelműen Basó határozta meg. Mindenfajta újítás csak Basó rendszeréhez vagy attól való elmozdulásként értelmezhető.

Basó műfajilag abban alkotott egyedit, hogy ki merte emelni a *hokku*t a láncversből. Fontos az, hogy kiemelte: hiszen nem önálló versként kezelte, hanem olyan költeményként, amelyet akár követhetne is költemények sora. Basó nem hagyta, hogy szigorúan megkösse a *haikai*-diktálta két alapszabály, vagyis a tizenhét szótag, illetve az évszakszó (*kigo*). Ez nem jelenti azt, hogy nem tartotta be őket nagyrészt, ám mégis sokkal nagyobb könnyedséggel kezelte e két alapszabályt, mint *haikai* író elődei. Van, amikor több szótagot használt, és híres halál-versében például mellőzi az évszakszót.[[5]](#footnote-6)

Basó halála után, a nyelvi megközelítés mentén több iskola alakult ki. Voltak, akik a szellemes nyelvjáték-jelleg szükségességét hangsúlyozták, és voltak, akik a hagyományos nyelvkezelésre támaszkodtak, de mindez egyfajta modorosság irányába mozdította a *haiku*-költészetet. A 18. század nagy *haiku*-egyénisége, Buszon (1716-1783) a „Vissza Basóhoz!” gondolat jegyében a *haiku* reformját tűzte ki célul.

A 19. században olyannyira elszaporodtak a Basó-epigonok, hogy a szakmai szaktekintélyek, akik díjakért költve komoly megbecsülésnek örvendtek - a dilettánsok kiszűrése végett - számos megkötéssel terhelték a *haiku*t. Limitálták a felhasználható verstémák, a szavak, képek és eszközök számát. Ahogy azonban Ueda megjegyzi, rengeteg tanár kendőzetlenül azt tanította, hogy a szabályok önmagukért vannak, nem pedig a jó *haiku* megírása végett. Egyetlen kivétel Kobajasi Issza (1763-1827) volt, ő viszont hatástörténetileg nem jelentett kiutat a 19. század válságából, a modern *haiku* művelői nem nyúltak vissza hozzá. Újítása mégis megemlítendő: verseiben állatokat, rovarokat stb. énekelt meg, ami által témában valami egészen újat ragadott meg.

**2. A modern *haiku* követelményrendszerének változása**

A modern *haiku*t száz évének történetében több vihar rázta meg, mint a klasszikust az előző kétszázban. A reformokra jellemző, hogy már nem feltétlenül a Basó-féle *haiku* mentén nyerték el értelmüket. A modern *haiku* a már említett Siki-reform keretében a *hokku*tól különböző, önállósult költeményként jött létre[[6]](#footnote-7).

A *haiku*-forradalom kiindulópontja a Nippon magazin hasábjain 1896-ban közölt megbotránkoztató cikk Siki tollából. Az újítók közé sorolva magát, drasztikusan a „mi” és az „ők” személyes névmásokat használta, és öt pontban összegezte a modernek és a maradiak költészete közötti különbségeket.

(1-3.) Míg az újak közvetlenül az olvasói érzelmekre hatnak, utálják az elcsépelt motívumokat és a szóhasználatot, addig a régiek pusztán a tudást és intellektust hangsúlyozzák, banális jelképekkel dolgoznak, és stílusukban szétfolyók és terjengősek, nem pedig tömörek.

(4.) Míg a modernek harmóniára törve a klasszikus költészet szavait éppúgy felhasználják, mint a szlenget, a kínai és európai jövevényszavakat, addig a maradiak csak a klasszikusok által felhasznált szavakat tartják mérvadónak.

(5.) „Ők” magukat különböző irányvonalakhoz és iskolákhoz mérik, azokkal azonosulnak, míg „mi” nem a költőt, hanem a költeményt tiszteljük és tartjuk mérvadónak.[[7]](#footnote-8) [[8]](#footnote-9)

Siki 1897-ben megalapította a Hototogiszu című újságot, amely a modern *haiku* meghatározó orgánuma lett. Siki a basói hagyományok két alapkövét nem támadta, a tizenhét szótagot (5-7-5) és az évszakra való utalást, viszont minden más tekintetben szerinte a *haiku*nak teljesen szabadnak kell lennie a klasszikus verselés megkövetelte szabályoktól és kompozíciótól. Új motívumok, szokatlan szavak használatára szólított fel.

Siki szerint a *haiku*-írás legfontosabb alapelve a *saszei*nek való megfelelés. A *saszei* a természet vázlatos megjelenítését jelenti, skiccelést, amely a megfelelő részlet megragadásával, a kompozíció tökéletesítésével és a belső harmónia kifejezésével teszi a *haiku*t tökéletessé és műalkotássá. Siki, elszakadva a basói hagyományoktól Buszonhoz nyúlt vissza, *haiku*i színeket, tiszta benyomásokat és képeket tükröznek[[9]](#footnote-10).

Siki nekiesett a hagyomány tárgyának, Basó személyének is, akinek költészetében a költői szubjektum és a természet viszonyát hibásnak vélte. Véleménye szerint Basó elfogult szubjektuma irányába, ami a versekben mozdulatlanul, saját tapasztalatának birodalmában statikusan van jelen. A színekben gazdag természetet szemlélve annak rovására elfogult. Ezért hiányzik verseiből a teljesség: az emberi életről mint olyanról nem ír. Siki az egyén és természet (szubjektum és objektum) komplexitásának és a dinamikus (értsd nem mozdulatlan) szenvedélyesség ábrázolására, hömpölygő képalkalmazásra szólított fel. Így lelte meg Buszonban elődjét: értékelte szóhasználatát és a szubjektum érzéseit mellőző tárgyias leírásait. Siki szerint a költőnek kerülnie kell a didaktikusságot, és ezt a művészeten kívüli elemek mellőzésével tudja elérni. A *haiku*t, a klasszikusok iránti elfogultságuk miatt mindenek fölött álló irodalmi műfajként tituláló költők és teoretikusok által felállított irodalmi piedesztáljáról visszahozta az életbe: „A *haiku* az irodalom *része*.”[[10]](#footnote-11)

Az erény felmutatásával szemben a szépség ábrázolására tört. „A *haiku*-költő nem tehet többet, mint [dinamikusan] szembesül a természet csodás megnyilvánulásaival, majd valósághűen lemásolja azokat … A *haiku*-költő feladata sorba rendezni azokat a lenyűgöző dolgokat, amelyeket egyébként rendetlenség jellemez, harmonikusan összerakni az ékszereket, amelyek elválasztattak. Egy adott képről *haiku*t írva, a költőnek mellőznie kell a rút ábrázolását, csak a csodálatos alkotórészekről írjon.”[[11]](#footnote-12) A költő maradéktalan szabadságot kapott a szépség kifejezése érdekében, annak módját önkényesen választhatta meg.

Siki két tanítványa, Kavahigasi Hekigotó és Takahama Kjósi továbbvitte a Siki-féle reformot. Ez vezetett a radikálisok megjelenéséhez és a szabadvers-mozgalomhoz.

Kavahigasi Hekigotó leíró naturalizmusa egyrészről kibővítette Siki *saszei*ét: a *haiku*nak, amennyire csak lehet közel kell kerülnie a témához, ezzel párhuzamosan ki kell venni belőle a költői érdeklődés létrehozta középpontot. Minél jobban kiszakítjuk a költő érdeklődését, figyelmét, annál inkább a leírás vázlatossága kap nagyobb hangsúlyt. Ha a költő érdeklődési középpontot kíván létrehozni, a tárgyiasság rovására el kell hogy torzítsa a témát. „A természetben fellelhető dolgokhoz (és jelenségekhez) oly közel kell menni, amennyire csak lehetséges anélkül, hogy az ember (értsd költő) alkotta szabályok vakvágányra nem vinnének.”[[12]](#footnote-13) Így értékelődött fel a *szonomama* (az első benyomás, „ahogy van”) szerepe.

Kavahigasi másrészt lehetővé tette a szabadvers-formát[[13]](#footnote-14). A *vers libre* automatikusan kínálja magát „a kifejezés közvetlensége miatt, amióta a friss benyomások értékesek, és az a szükségszerűség, hogy nyelvünket élettel töltsük meg…”[[14]](#footnote-15) Az évszakszót általában meghagyta a versben.

A Kavahigasi-féle iskolából sarjadt ki a Sinkeikó, az Új Alap-mozgalom[[15]](#footnote-16). 1912-ben, a Kavahigasi-tanítvány Ogivara Szeiszenszui „új alapokra” helyezte a *haiku*t. Az évszakszó eltávolításával az ősi örökség egyik bástyáját rombolta szét. „Az évszakszó bilincs, mely megbéklyózza az élő húst … A *haiku* a benyomásokkal születik és a szimbolizmus irányába vezet… Másképpen kifejezve, a *haiku* akkor emelkedik fel, amikor egy szimbolikus környezetben kikristályosodik egy impresszió…”[[16]](#footnote-17) A benyomás fontosságából következően már az észlelő szubjektum szerepét hangsúlyozta az észlelt tárgyéval szemben: a költői vízió mindenen felül áll, amelyben a szavakkal ki nem fejezhetőnek és a tünékenynek kell valahogyan megjelennie[[17]](#footnote-18), mégpedig a zeneiség és a ritmus, az ütem segítségével.[[18]](#footnote-19)

A Szeiszenszui-tanítvány Hószai Osaki teljes szabadságot adott a *haiku*-költőknek. A költői attitűdöt hangsúlyozva, a költő életmódját is felszabadította. Ő maga egy neves biztosítótársaság kirendeltségi posztjáról lemondva visszavonult, és csak a *haiku*-kínálta világban élt. Lemondása verseiben a dekoratív szavak likvidálásaként jelentkezett.[[19]](#footnote-20)

A Sinkeikó gyökeres újításaival párhuzamosan Takahama Kjósi, a másik Hekigotó-tanítvány a Hototogiszu-iskolából[[20]](#footnote-21) a hagyományokhoz fordulva konzervatív vonalat képviselt. Felemelte szavát a hagyományos tizenhét szótagú és szerkezetű *haiku* védelmében, és megkövetelte az évszakszó szerepeltetését, mindvégig Siki leíró realizmusát tartva szem előtt. „Tizenhét szótagjával és az évszakokhoz fűződő érzékenységével a *haiku* egyedülálló helyet foglal el a költészet birodalmában.”[[21]](#footnote-22) Vagyis azok nélkül nem.

A költőnek az életet különleges attitűddel kell szemlélnie, amelyben nem a tudatosságon van a hangsúly, hanem a természetességen; így válik elviselhetővé, sőt akár örömtelivé az élet szomorú mozzanataival történő szembesülés. A szubjektum összecseng a természet kínálta harmóniával. Visszatért a szubjektum-objektum egyensúlyához.[[22]](#footnote-23)

Az 1. világháborút követő évek gyors változásokat hoztak a *haiku* és a Hototogiszu-csoport történetében, leginkább Kjósi állandó motívumai látszottak megkérdőjeleződni. A reformok három személyhez köthetők: Szódzsó Hino, Súósi Mizuhara és Szeisin Jamagucsi költőkhöz.

Szódzsó kijelentette, „vezérlő alapelvem, hogy nem hagyom magam gúzsba kötni az alapelvektől. Véleményem szerint az egy alapelvhez ragaszkodás az *én*hez való ragaszkodáshoz vezet.”[[23]](#footnote-24) Új témákat dobott fel, az addig meg sem említett fiatalságról, romantikus szerelemről szólt, olyan szavakat és szókapcsolatokat használt, mint az „első éjszaka”, a „szüzesség”[[24]](#footnote-25).

Súósi 1931-ben megjelent **Az igaz a természetben, az igaz az irodalomban** című esszéjében[[25]](#footnote-26) két igazságot különböztetett meg: a ténylegest (ami a természetre jellemző) és a képzeltet (ami pedig az irodalom ismérve). A tradicionalisták az előbbit próbálták fellelni, holott a költőnek a saját képi és képzeletvilágát kellene kiterjesztenie. A természet utánzása helyett, a természet által kell utánozva lenni.[[26]](#footnote-27) Költői nyelvére szokatlan lírikusság jellemző.

Szeisi[[27]](#footnote-28) szerint „Az anyagnak újnak, az érzéseknek mélynek kell lennie.”[[28]](#footnote-29) Újon konkrét dolgokat ért: verseiben nem szokatlanok az olyan szavak, mint a lokomotív vagy revolver. Megközelítése sokkal szárazabb és intellektuálisabb, mint Szódzsóé. Szerinte az igaz észlelése intellektuális folyamat.

A 30-as években számos iskola alakult[[29]](#footnote-30). Ebben nagy szerepe volt, hogy a japán kormány elvárta a *haiku*-költőktől a kínai-japán háború ideológiai támogatását, ami erőteljesen megosztotta őket[[30]](#footnote-31). Ezért vehetett morális irányt a *haiku*-fejlődés, mint például Nakamura Kuszatao esetében, aki a *haiku* kapcsán felteszi a kérdést, hogyan kell élni? Szerinte a *haiku* az emberi akarat és tudatosság mérője, annak eszköze, hogy az emberségesség esszenciáját megtapasztalhassuk és kifejezhessük. Nakamura Kuszatao és tanítványainak megjelenését a humanista vonal felemelkedéseként tarjuk számon. A hagyomány hangsúlyozásával Nakamura alapelve, hogy az ember csak úgy ismerheti mag önmagát, ha abba a hagyományba helyezkedik, amelynek része. Így kap *haiku*-költészetében nagyobb hangsúlyt az erkölcsi tökéletesedés szemben a *haiku* művészi jegyeivel, és így fontosabb az ember szerepe szemben a költőével.

A *haiku* életszerűségét hangsúlyozva haladt tovább a Nakamura-tanítvány Isida Hakjó, aki a *haiku*t a következőképpen definiálta: „A *haiku* nem intellektus. Sokkal inkább a test. A *haiku* élet … A *haiku* nem irodalom. A *haiku* a nyers élet. Költése szinonim az élet megélésével.”[[31]](#footnote-32)

A másik tanítvány, Kató Súszon gondolkodásának középpontjában az emberi lélek agóniája áll: a *haiku* íróknak komorságra kell törekedniük. „Ahogy elkezdjük kutatni az igazságot és annak érdekében felrázzuk mindennapi megszokásainkat, szörnyű szakadékot fedezünk fel a felszín alatt, nem várt helyeken. Vissza akartam hozni személyes felfedezéseimet ezekből a szakadékokból. Le akartam leplezni igaz énemet, az ént, amely csendesen a mindennapi élet nyugalma és konvenciói mögött található. Meg akartam tölteni költészetemet ezzel a tapasztalattal, mint egy melankolikus lélegzettel.”[[32]](#footnote-33)

Hármukat obskúrusoknak is nevezték, mert számos *haiku*kat igen nehéz volt értelmezni. A káoszt káoszként próbálták kifejezni, a teljességet teljességként, elkerülve az intellektualizálást és értelmezést.

A 2. világháború elvesztése óriási nyomásként nehezedett a maga tökéletességét és felsőbbrendűségét hangsúlyozó japán népre. Ennek egyik következménye, hogy a baloldali szövetség szét akarta zúzni a feudális irodalmi örökséget, és ezzel párhuzamosan a háborús terveket szolgáló irodalmárok leleplezését tűzte ki célul.

1947-ben létrejött a Gendai *Haiku* Kjókai, a Modern *Haiku* Szövetség, amely a modern *haiku* mellett kiállva, egyesíteni kívánta az összes irányzatot. Konkrét előzménye lehetett a Kuvabara Tekeo-által megfogalmazott cikk 1946-ban, a **Dainyi geidzsucuron** (Egy másodosztályú művészeti formáról) című, amely kimondta, hogy „a modern *haiku* nem számít komoly irodalmi műfajnak, pusztán kellemes szórakozásra ad alkalmat.” A modernek[[33]](#footnote-34) a modern *haiku* védelmében emelték fel szavukat, a *haiku*ban a művészi kifejezés eszközét látták. A modern *haiku* legismertebb orgánuma az 1948-ban alapított Tenró magazin lett.

A 2. világháború után a modern *haiku* története igen változatosan alakult. Szaitó Szanki a japánokra nem jellemző szellemi idegenséget hangsúlyozva elvetette a hagyományos Japánnal való szellemi közösséget; költészetét fagyos nihilizmus és cinikus humor jellemzi.

Tomizava Kakio a költemény elsődleges célját annak művészi tökéletességében látja, a *haiku* érdeme nem a költő őszinteségén alapul. A vers autonóm, semmi köze a modern *élet*hez - mondta.

Kanekó Tóta avantgárd szürrealizmusát a legmodernebb témák (atomvilág, stb.) feldolgozása mutatja. A költő nem egy passzív imitátor, a természet adta jelenségek másolója, hanem művészegyéniség, aki a természet által felkínált képek és alakok kifacsarásával teremti verstémáit olyan módon, ahogyan kapcsolódásuk szerinte megkívánja.[[34]](#footnote-35)

*Haiku*-teóriájuk szerint az évszakszó a továbbiakban haszontalan, és nem is játszik központi szerepet a modern japán életben, hiszen pl. a légkondicionálás szükségtelenné teszi. Ez a tény is mutatja, hogy az évszakszó menyire nem önmagáért való dolog volt alkalmazása idején, hanem az élethez tartozó, annak mélységét magában hordozó valami. A tizenhét szótagot általában megtartották. Ezt Tóta azzal indokolta, hogy abban az életben, ahol minden végtelen és változó, a végesség egyfajta szépségét fejezi ki.

Látható, hogy a japán *haiku* látszólag stabil kritériumai az éppen érvényes kánon hagyományából értelmezhetők csak, hiszen folyamatosan változnak. Voltak reformerek, akik bátran bontottak le a *haiku*-teoretikusok által emelt szabályokat, ám szinte egyidejűleg az ilyen mozgalommal párhuzamosan azonnal feltűntek az azokhoz visszanyúlók.

A fenti elemzésből nyilvánvalóvá válik, hogy nem szabad a *haiku*nak olyan szabályokat tulajdonítanunk, amelyek bezárják a költői értelmezési lehetőségeket. Hiszen szabályok nem feltétlenül vannak. Ez mindenképpen tanulságos abból a szempontból, hogy mit várhatunk el a magyar *haiku*któl. Azt a félreértést mindenképpen szeretném eloszlatni, hogy rögzített szabályokat kell kutatnunk a fordított vagy önállóan kreált *haiku*k mögött.

Bizonytalanság a japán *haiku* jövőjét illetően is jelen van. Sőt. A tendenciákat elemezve Jamamoto Kenkicsi, az egyik leghíresebb *haiku*-elemző egyik tanulmányában azt a megjegyzést teszi, hogy az „öregek” kihalásával és a két háború közti időszakot jellemző állami támogatás megszűnésével vezetői hiátus állt be a *haiku*-költők társadalmában. Impulzusok megfigyelhetők ugyan - az egyiket a hagyományőrzők, a másikat a modern *haiku* költők[[35]](#footnote-36), a harmadikat pedig az ún. Nyingen Tankjú-iskola adja -, ám Jamamoto szerint nem láthatók előre azok a folyamatok, amelyek az ezredvégi *haiku*-költészetben kifinomult vonalak megrajzolását tehetnék lehetővé.[[36]](#footnote-37)

**A *haiku* európai recepciója - új perspektívák**

A keleti kultúra bizonyos szegmensei hirtelen és szembetűnően tárultak fel a Nyugat számára, és az ősi kontinens fogékonyan reagált az ismeretlenre. A klasszicizmus szigora után csődöt mondott az a meggyőződés, hogy a civilizáció és kultúra az európaival azonos.

A Perry tengernagy által kierőszakolt kereskedelmi-politikai nyitás a kulturális nyitást is kikényszeríttette, ami szokatlan perspektívát nyújtott a művészetértelmezéseknek. A keleti kultúrára először a francia impresszionisták reagáltak érzékenyen. Van Gogh és társai rajongtak a japán fametszetekért: „Az európai ember kétezer évig az ókori görögök szemével látta a világot; a négyzetet négy kisebb négyzetre osztotta, majd azt újabb négyzetre, míg végül eljutott a pontig. Az egyenlőszárú háromszöget *aranymetszéssel* vágta két részre, kétharmad rész maradt lent, egyharmad rész pedig fent; vagyis rávetítve ezt a képzőművészetben ábrázolt tájképre, kétharmad rész föld és egyharmad rész ég volt az elosztás aránya. Ez viszont [ti. a japán művészetelmélet] valami egészen más volt, olyasmi, amit Oto Bihalyi-Merin precízen ‘a párhuzamosok ferde metszésén belüli perspektívarendszernek’ nevezett el: olyan hullámzó, kacskaringós vonalak, amelyek … nem az európai művészetek famózus ‘bájának’ az alapját képezték, és amelyek minden bizonnyal sokat segítettek Van Goghnak abban, hogy ‘rátaláljon önmagára’, pedig csupán egy másfajta térszemlélet járulékos elemei voltak.”[[37]](#footnote-38)

A japán irodalom kezdetben nyelvi nehézségek miatt nem válhatott ismertté, ám a 19. században gyors egymásutánban fordították le a keleti irodalmi műveket, így például a szanszkrit drámát, a japán Csikamacu Monzaemon, a japán Shakespeare alkotását. A befogadói hagyományt nem lehetett átültetni, így történhetett meg az, hogy a középszerű Csikamacuval volt fémjelezhető a japán irodalom. Az európai elvárási horizont kezdetben torzan határozta meg a japán művek transzplantációját.

A *haiku* gyors népszerűvé válása szembeszökő. Az első, európai nyelven írt *haiku*-kötet franciául 1905-ben jelent meg. 1924-ben a Nouvelle Revue Francaise lapjain már *haiku*-versenyt rendeztek. 1963-ban jelent meg az American *Haiku* c. amerikai folyóirat.

Az európai *haiku* megtermékenyítését leginkább Pound és az imagisták (illetve Karl Kleinschmidt és Imma Bondmershof természetlírája) vitte véghez. T. E. Hulme és F. S. Flint nem sokkal az 1. világháború kitörése után alapították meg a Költők Klubját, amihez hamarosan Pound is csatlakozott. A *The Egoist*ban Pound, az imagisták nevében a következőképpen érvel a japán költészet mellett: „… a japánoktól és a kínaiaktól megtanulta a világ, illetve az angol nyelvterület azon fragmentuma, amely igencsak terjengősen jelenteti meg dolgait nyomtatásban, a színek és a tömegek „elrendezésének” elvét.”[[38]](#footnote-39) A keleti költészet felszabadítóan hatott a nyugati lírikusok egy csoportjára. „Több alkalommal is javasoltam ár, hogy a hagyományos versformát a tiszta szabad vers (*vers libre*), a japán tanka és *haikai* váltsa fel.”[[39]](#footnote-40)

A *haiku* mint a japán líra talán legismertebb, de nem egykönnyen definiálható műfaja lépésről lépésre illeszkedett be az európai irodalmi hagyományba. Nézzük meg a honosodás fázisait.

A 20. század első felének fordított *haiku*i impresszionista epigrammáknak mondhatók. A *haiku*t először mint japán epigrammát fogadták be, amely recepció mentén Európa vezető kultúrnemzetei egyértelműnek vélték, hogy saját *haiku* és költőiskolákat hozzanak létre. Az elvárási horizont korábban már említett torzultságát jelzi az is, hogy az egy időben megismert *nó* drámát primitív rítusnak tekintették, mert nem ismerték fel a végtelen szabadság és egyszerűség mögött rejlő összetettséget és dramaturgiai szigorúságot[[40]](#footnote-41).

A *haiku* első recepciója után hamarosan elvetették a *haiku* epigrammaként való definiálását, ám abban a pillanatban valamifajta rejtett szimbolikát kutattak a rövid sorok mögött. Holott H. R. Blyth, a *haiku* talán legszakavatottabb nyugati értelmezője, a jól sikerültek közül egy Basó vers kivételével (Fehér krizantém / Törékeny testét nem éri / szemernyi por) bárminemű szimbolizmus mellőzését hangoztatja. A szimbolizmus csapdájába estek/esnek a magyar értelmezők is. A *haiku* szimbolikus és metaforikus víziókat örökít meg - olvashatjuk **A múzsák táncában**[[41]](#footnote-42). Kemenes Géfin László ugyanígy vélekedik, amikor Pound *haiku*s képei kapcsán kimondja, hogy a *haiku* szinte kizárólag metaforával dolgozó versforma[[42]](#footnote-43). Hayden Carruth, amerikai költő felhívja a figyelmet arra, hogy a kezdő költők egészen egyszerűen képtelenek különbséget tenni az önmagáért álló kép és a metafora között. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Horatius saját, görög versmértékben írott latin verseit nevezte translatiónak (görögül metaforának), azaz nem a görög versek tartalma vagy formahű fordítását, hanem a görög *forma* átvételét. Nem könnyen váltható gyakorlatra, de a trópus-probléma kapcsán találóan értelmez Török Attila, amikor így disztingvál: „Ha tehát a *haiku* jelentésszerkezetét megpróbáljuk Európa felől rekonstruálni, a következőképpen kell eljárnunk: vetítsük egymásra az európai hagyomány jelentésalakzatait, a hasonlatot, a metaforát, a szimbólumot, az allegóriát és így tovább, majd mossuk el a köztük lévő határokat. Ami megmarad, az maga a *haiku*…”[[43]](#footnote-44)

A szimbolikus közelítésmód elvetésével a deiktikus művészet egy formájának kiáltották ki: nem ír le semmit, hanem közvetlenül rámutat, lényegét tekintve cselekvő, nem elbeszélő. Ebbe a hibába esik Roland Barthes is - ha nem is használja a deiktikus terminológiát. De figyelemreméltó *haiku* értelmezése, miszerint „a definíciónak egy formája, amely definíciónak azonban nincs tartalma”[[44]](#footnote-45) Ugyanígy vélekedik az említett Blyth is, aki a *haiku*t „értelmetlen szillogizmus”-ként határozza meg. Továbbgondolva e meghatározást, közel kerülünk a *haiku* lényegéhez: a definíció, amely azáltal válik verssé, hogy a gesztus formáját veszi fel, és éppen azáltal válhat gesztussá, mert nincsen tartalma.

Izucu Toszihiko és Todzso cikkükben a *haiku*val megjelenő újat az egyik klasszikus formával, a *vaká*val szemben definiálják. Mielőtt áttérnénk a magyar *haiku*k ismertetésére, értelmezzük a szembeállítást, mert magyar *haiku*-irodalmunk elemzéséhez szükségünk van azon szemléletmódra és terminus technikusokra, amelyeket a neves teoretikus szerzőpáros használ a japán irodalom kapcsán.

Az alapvető szembenállást az képezi, hogy a *vaka* világát alkotó *kokoro* (alkotó szubjektivitás) és *kotoba* (szó) viszonya drasztikusan megváltozott, ellentétjébe fordult át. A kortárs japán irodalomkritikusok a változás okát abban jelölik meg, hogy a művészi gondolkodásmód a *mu* (semmi) szűrőjén ment át. A szerzőpáros a két versforma közti különbségeket a következő kritériumokat vizsgálva elemzi:

1. Az *usin* (lélek, érzelem) a *haiku*ban *musin*ná (kiüresedett tudattá) alakult.
2. A *vaká*ban jelenlevő *jodzso* (esztétikai teltség vagy esztétikummal való telítettség) *johaku*ba (üres vagy szabad tér) ment át. A *jodzso* egy szellemi állapot, mely pozitív módon érvényesül egy költői síkon, egy nyelvi kifejezés szemantikai többleteként. A *johaku* a még-nem-artikulált egész, egy nyelvi kifejezés üres háttere.
3. A *vaka* külső világa a természet (mint szemantikai evokáló vagy rezonátor), egyike a nyelvi sík legfontosabb tényezőinek, valójában meghosszabbítása a belső tagolásnak, ill. az elképzeléseknek és fogalmaknak. „Még a természetábrázolás speciális későbbi formájában sem erősíti meg a tény, hogy a természet külsőleg felismerés-objektumként szerepel, szükségszerűen alátámasztva a nézetet, miszerint a *vaká*ban adott nagyságot képvisel, amely a felismerendő szubjektumtól teljesen függetlenül létezik. A felismerendő tevékenység ebben a kontextusban nem más, mint az artikulációs belső tevékenységnek meghosszabbítása. A természet a *vaka* világában végső soron egy artikulációs tér három kiterjedése: szemantikai, felismerési és kontemplatív jelentőséggel.”[[45]](#footnote-46)
4. A *haiku*nál a természetnek objektív ténylegességet tulajdonítanak az empirikus valóság kellős közepén, de természetesen nem tiszta leírásról van szó. A természet (amellyel a *haiku* szubjektuma szemben áll és amihez viszonyul), önmagában véve empirikus és objektív. A szubjektum „természettel szemben tapasztalható valóságának szükségszerűen előfeltétele, hogy ezt a természetet objektív szolidsággal feltételezzük, mintha ontologikusan a szubjektumtól teljesen független nagyság lenne.”[[46]](#footnote-47)

**A magyar *haiku* története**

**A *haiku* meghatározása**

A magyar irodalomban háromféleképpen definiálják a *haiku*t: 1. *haiku*, amit japán *haiku*-fordításként ismerünk, függetlenül a kialakult versformától (pl. Kosztolányi Dezső) 2. *haiku* az a tizenhét szótagú rövidvers, amely három (5-7-5 szótagszámú) sorból áll 3. *haiku,* ami *haiku*nak nevezi magát, vagy költője (esetleg olvasója) annak őt. [[47]](#footnote-48)

**I. A fordított *haiku***

Véleményem szerint Faludy Györgynek nincsen igaza, amikor azt mondja, hogy „a tankát az, és csak az teszi verssé, hogy 31, a *haiku*t, hogy 17 szótag hosszú”.[[48]](#footnote-49) A japán *haiku* története című fejezet elemzésének pontosan az volt az értelme, hogy bebizonyítsa, a *haiku* megkövetelte szabályok egyáltalán nem olyan egyértelműek, gyakran a legalapvetőbbnek tűnő szabály (pl. éppen a tizenhét szótag) megkérdőjelezése is eredményez *haiku*t. Faludy szűkített kijelentése véleményem szerint olyan fordítói magatartásra utal, amely nem kívánja a vers diktálta szabályokkal terhelni az olvasót. Ám ez nem zárja ki, hogy azok a szabályok ne legyenek ott. A fordítás *translatio*, görögül metafora, azaz átvitel az egyik nyelvből a másikba. A kérdés a *haiku* esetében is az, hogy minek az átvitele. S az, hogy valaminek a nem átvitele milyen beavatkozást jelent a *haiku* identitásába.

A magyar *haiku*kat két szempontból vizsgálom. Egyrészt a forma felől, mert a magyar értelmezési hagyományban az a legerősebb kapaszkodó. Másrészt a már megpedzett japán *haiku* elméletek alapján, mert úgy gondolom, hogy jó *haiku*t a forma kínálta szabályok és lehetőségek betartása mellett a japán *haiku* formánál nem kevésbé erős szabályainak a honosítása eredményezhet csak. A magyar irodalmi hagyományban a *haiku* értelmezésekben a forma domináns szerepet tölt be, ám a japán *haiku*-hagyományt nem feltétlenül mellőzhetjük. Állítom, hogy kell valamifajta revelációnak lennie a két hagyomány egymásra vetülésekor, egy *haiku* megszületése esetében. Az izgalmas homály megmutatására, nem eloszlatására teszek most kísérletet. Bizonyos jelenlévő szabályokat elemzek, függetlenül attól, hogy ki látja, azok ott vannak vagy sem…

**1. A forma fordítása - Konkrét fordítási jegyek**

Az európai hagyomány a szöveget formára és tartalomra bontja, és megkülönböztet szó vagy betű szerinti, metaforikus és allegorikus jelentéseket. Ezen túl formavilágát a metrum, a rímek és asszonáncok rendszere szövi át. A japán fordító, mivel nyelve nem ismeri a metrumot, bajban van, ha formahű eposz-fordításra tör. Shakespeare hangsúlyos jambusait természetességgel fordítjuk időmértékes jambusokra, holott ezzel versrendszert váltunk. Kosztolányinak és Faludynak természetes volt, hogy a japán *haiku*knak magyarul jambusokban kell megszólalnia, az európai költészet nyelvén, rímesen, holott ugye a japán költészet azt nem ismeri (pontosabban az ilyen jellegű kezdeményezések nyelvi sajátság miatt eleve halálra vannak ítélve).

A japán vers kötöttsége a sorok (a mi időmértékes szótagértékeinkhez hasonló, de azzal nem mindenben azonos mértékű) *mora* értéke, egyéb ritmustényezőt (alliteráció, rím) nem ismer. A magyar műfordítók a verseket nem *mora*, hanem szótagszámláló alakban adhatják csak vissza. A japán szótagok egyforma hosszúak és kiegyenlített hangsúlyúak, a lírai szöveg ritmusát csak a váltakozó sorhosszúság szabja meg. Ennek következtében nyeri el értelmét a viszonylag rövid sorok alkalmazása[[49]](#footnote-50)

A forma kapcsán elmondható, hogy a *haiku* a magyar irodalomban ismert szonettkoszorúhoz hasonlóan zárt, meghatározott terjedelmű és szimmetrikus forma[[50]](#footnote-51). Retorikailag is zártság jellemzi, sem nem narratív, sem nem lineáris. Formailag pontszerűség jellemzi.

A pontszerűségből következik a magyar *haiku*-irodalom egyik alapvető „tévedése”, a *haiku*-ciklusok létrehozása. A *haiku* költészet - a „megtalált” *egy* költemény elve miatt - nem lehetne ciklikus. A *haiku* - önmagában, és mindig csak önmagában - lírai tárgynak tekinthető: azaz olyan szövegnek, amelyre rálelve azt *haiku*vá alakítjuk. A *haiku* nyelvi talált tárgy.

**2. Forma és elmélet**

[A *haiku*] zsilipkamra a nyelv paratereihez, rés, amelyen a valóság szűrődhet be.

Szűcs Géza[[51]](#footnote-52)

Az első probléma a forma betartása vagy megszegése. A dilemma feloldásához a forma és nyelv kapcsán egy keleti műfaji adottságot kell tisztáznunk. A japán *haiku* műfaját átható zen filozófia miatt egyértelműen, de a kulturális jellemzők miatt sem titkolhatóan egy-egy irodalmi alkotás határa nem lehet pusztán a nyelv vagy a forma. Ezek mindig tudatosan mutatnak túl önmagukon. A *haiku* tagolt, mint maga a nyelv. „Jelentése” csak leszűkíthető, de el nem mondható; nyelvi küszöb a nyelven túlihoz; egyszerre út és akadály. Nem véletlenül a *haiku* nem csak nyomtatásra született mű, hanem van *haiku* festészet is. „Innen nézve [ti. Európából]… a *haiku* nem mást tesz, mint rámutat a nyelvi vagy akár a képi gondolkodás belső ellentmondásaira, csapdáira, buktatóira; s amennyiben ezeket mint a nyelvi és képi gondolkodás kudarcait éljük meg, a *haiku* éppenséggel leleplezi a nyelvet, eközben azonban tökéletes formát ad a kudarcának. Ez a mélyebb tartalma annak, hogy a *haiku*, elsősorban a zen *haiku*, nem csupán irodalmi mű, de meditációs tárgy is...”[[52]](#footnote-53) Kovács Gábor szerint a *haiku* mint meditációs tárgy átjárhatóvá teszi az utat természet és művészet között[[53]](#footnote-54). Tehát van egy szabályos formánk, de az mindenképpen önmagán túl mutató. Tudatos megszegése nem feltétlenül árt a *haiku*nak.

A másik probléma a *haiku* kérdésfelvetés jellegéből adódik. A zen egyik alapelve szerint nincsen semminek állandósult ontológiai magja, esszenciája, ezért az olyan kérdés, mint „mi az ember?” értelmét veszti, hiszen a kérdésfelvetéssel az egyénre kell rámutatni, azaz „Ki vagy te?” A *haiku* nem rámutató *gyermeki* gesztus, hogy *ez* az, hanem az érett ember kérdés formájában megfogalmazódó gesztusa. A gesztus ad formát a *haiku*nak, és nem a koncepció:

Ősznek utóján

ki is az, ki mellettem él

s jó-e most neki[[54]](#footnote-55)?

Visszakanyarodtunk hát a formához, hogy abban gesztust, (cselekvés nélküli) cselekvést ismerjünk fel. A *haiku* gesztus, tett, és a zen buddhizmusból táplálkozó művészeti jelenségek értelmezéséhez ezt tudomásul kell vennünk. A folytonos mozgás és átváltozás képezi a kozmosz alapvető princípiumát (nemcsak a műben, hanem az alkotói folyamatban is, nem véletlen hát, hogy a zen számos korabeli avantgárd mozgalomhoz hasonlóan a munkafolyamatot hangsúlyozza), amely az embert is kimozdítja középpontjából, szellemi kontextusából, hogy az aztán oda visszataláljon. Az emberi megfigyelés, akár csak az elme, része a természetnek, nem külső nézőpont, éppen ezért nincs birtoklási vágy. A művészet nem a természet ábrázolása, hanem annak egyik manifesztációja, amit a többitől az a vonás különböztet meg, hogy emberi kéz, emberi gesztus irányítja: a művészet a természet teremtő formáit *utánozza.*[[55]](#footnote-56) Valójában a *haiku* is a forma által válik művészetté, ám nem önmagáért van, hanem valaminek (pl. a természetnek) a részeként. Mindezzel a *haiku* (és forma) nyitottságát hangsúlyozom.

A *haiku* tere (formán kívülisége) a versnek megadja azt a minimális formát, amely elegendő ahhoz, hogy a megfelelő pillanatot kiemelje a dolgok áramából, anélkül, hogy elkülönítené tőlük, és az olvasói horizonttal be is kapcsolja azt az olvasó áramába, a pillanatnak abszolút identitást kölcsönözve, megvalósítva ezzel a *haiku* *belső* formáját. A *haiku* lényege ezért abban van, amit nem mond ki[[56]](#footnote-57), ahogy a fotóművészetre is ez igaz.

Összegezzük az elmondottakat. A magyar értelmezési hagyomány miatt a forma felől kell megközelítenünk a *haiku*t. Ám ez nem elég. Értelmezésem szerint a jó *haiku*nak át kell hoznia valamit a japán *haiku*ból, akár úgy, ahogyan Faludy kapcsán is megjegyeztük: attól még, hogy nem hangoztatjuk a meglévő szabályokat, még akár ott is lehetnek. Nem kívánom a magyar *haiku*k zen hagyomány mentén való értelmezését végrehajtani, de kijelenthető, hogy minden jó versből kivétel nélkül érződnie kell valami japánosnak, igenis zen közelinek, és ezért beszélhetünk formán keresztüli hagyományozódásról. Mindennek egy záloga van: olvasói horizontunkat meg kell változtatnunk a fent említett módon: úgy kell a formához állnunk, hogy túl látunk rajta. És ez után már igaz, hogy a magyar *haiku* forma mást jelent, mint a japán, de van (*haiku*-)jelentése.

**Kosztolányi Dezső**

Kosztolányi kétségtelenül elsőként foglalkozott dominánsan a keleti lírával, ám nem minden előzmény nélkül. Jelentek már meg keleti munkák Heltai 1904 tavaszán kiadott **Jövendő**jében, majd Bródy Sándor írt bevezetést a **Japán ország. A felkelő nap birodalma** c. könyvhöz. Az első teljes könyv, amelyet a keleti irodalomnak szenteltek, Nyeviczkey Zoltán **Őszirózsá**ja volt 1906-ban.[[57]](#footnote-58)

Kosztolányi *haiku*-fordításai a **Kínai és japán versek**ben[[58]](#footnote-59), majd a **Nyugat**ban[[59]](#footnote-60), végül az **Idegen költők**ben[[60]](#footnote-61) jelentek meg. Zágonyi Ervin kimerítően foglalkozott Kosztolányi forrásaival. Az eredmény számunkra tanúskodó: a fordító a japán *haiku*kat áttételesen, leginkább német, sokkal kevésbé angol fordításokból ismerte meg. Az alaposan átrágott, a *haiku*-fordításnak minden szélsőségét (formahűség-formabontás) felmutató német-angol fordításokból Kosztolányi az egységesség jegyében költött tovább (a nyugat-európai lírából leginkább Enderling dalszerű *haiku*-fordításainak tisztelegve).

Kosztolányi könnyedén pótol. Egyrészről a szótagszámot harmadával-negyedével megnöveli.[[61]](#footnote-62) Másrészről címet ad *haiku*inak (ami pedig homlokegyenest a *haiku* létrejöttének alapelve „ellen” való). Ezen túl negyedik (pl. az Apácabéka, Olaj, Szegénység, A víg csavargó c. versek esetében), sőt ötödik (Tékozló fiú) sort is betold. Azon túl mondatrészt is ismétel, mint például a Boldog folyó c. *haiku* alanya esetében, ami a japán *haiku*k mondatszerkesztésére egyáltalán nem jellemző.

Táncolva száguld, a hulláma csattog.

A Nyár, az izzó, édes, buja Nyár

rá csókot dob.

(Basó: Boldog folyó)

Az **Idegen költők** előszavában Illyés arra gyanakodott, hogy egynémely keleti költemény csak a fantázia szüleménye[[62]](#footnote-63). A Boldog folyóra is gondolva, olvassuk el a következő *haiku*kat:

Ujévkor az első üdvözletek

nyájas szavakkal telefonva

futnak belé a telefonba.

Fehérhajú, bús aggastyán mereng a

Családja sírján. Háza puszta most.

Jaj, bong a donga és leng a gerenda.

A sorok olyannyira Kosztolányisak, hogy akár feltételezhetnénk szerzőségét. Igazából arról van szó, hogy a nyelv játékossága („bong a donga és leng a gerenda”) fölébe kerekedik a *haiku*k egyszerűségének.

Most nézzünk meg egy ismertebb verset, a Tó címűt, amely Basó békájáról szól.

Öreg halastó szendereg a langyos

magányban némán… Most beléje cuppan

loccsanva egy loncsos varangyos.

Ez a vers is kitűnően példázza, hogy a formahűség helyett Kosztolányi zeneiségre törekedett: eszközül a jambusok nyugodt hullámzása, a hangutánzás (cuppan, loccsan) és a kéttagú rím (langyos - varangyos) szolgál.

Most nézzünk meg néhány olyan verset, amelyek remek példái az olyan jól sikerült *haiku*knak, ahol a forma torzítása mellett feltárulnak a *haiku* megkövetelte szabadság, időszemlélet és képi ellenpontozás dimenziói.

Bár nagyrészt nem tartja be Kosztolányi az 5-7-5-ös sorszerkesztést (kivéve pl. a Sárga őszirózsa című vers esetében), a formahűséget illetően sem érheti szó a háza táját az egyik legsikerültebb *haiku*-fordításnak. A Harang című *haiku*ról van szó.

Templomi harang bronzán libegve

alszik

egy csöppnyi lepke.

Török Attila felveti, ha e versben Kosztolányival betartatnánk a *haiku* sorhosszúságra vonatkozó követelményét (mert ugye lehetséges volna), siralmas eredményre jutnánk. A „bronzán libegve alszik” értelemzavaró képpel eltávolodnánk attól a tökéletességtől, amit e szabad sortöréssel Kosztolányi a forma szintjén is remekül adott vissza. Így az első sor a harangé, a harmadik a lepkéé, s az egyszavas második sor kettejük találkozásáé, az időtlen álomé, amelynek minden pillanatban véget vethet a harang megkondulása.[[63]](#footnote-64) Igazán japánosan sikerült képalkotás. Poundot idézem: „… az idő töredéknyi részében megvalósuló gondolati és érzelmi teljesség … egy ilyen kép megjelenítése képes csak a szabadság hirtelen érzését jelezni; az idő és tér korlátjaitól való szabadulás élményét, a hirtelen kiteljesedés érzését …”[[64]](#footnote-65)

A szabadság megtapasztalásának szempontjából Basó szerint a versből egyszerre többféle lírai kompozíció is összeállhat, helyesebben ugyanazon téma különböző szinten történő meghatározása is helytálló lehet, hiszen mindez a *haiku* esetében az olvasó műveltségének, érzékenységének és értelmezési kézségének függvénye. Éppen ezért *haiku*ban nem kell keresni belerejtett célokat, szimbolikus képeket, költői reminiszcenciákat. „A *haiku* tehát miniatűr természetlíra, amelynek mikrokozmoszában testet ölt egy egész világ. … mondanivalója: az ember a természetnek, az élővilágnak csak *egyik* szerves része.”[[65]](#footnote-66)

Az idősíkok (elmúlás és maradandóság) ügyes egymásra vetítése eredményezi a Levél című *haiku*t:

Száraz levél,

libbenve sírkőre száll

és ott nyugtot talál.

A *haiku* idősíkját a zen filozófia sajátosan értelmezi, amely szerint a *haiku* mint a „nyelvi egység szélsőséges lerövidítése időtlen költői síkot feltételez.”[[66]](#footnote-67) Hogyan?

A tapasztalatvalóság, amely a felismerő alany (a levél hullást szemlélő szubjektum) és a felismert tárgy (a levél) közötti érzéki felismerő találkozásból konstituálódik, tulajdonképpen a *rjuko* (múlandóság) dimenziója, és szoros kapcsolatban áll a *fueki*vel (marandósággal).

A költő egyszerre alkalmazza mindkettőt az ontológiai és stilisztikai kontextusban: a *rjuko* az ontológiai kontextusban valójában a jelenségek múlandósága (a lehullás), a *fueki* pedig a nem-tapasztalható maradandóság (a nyugalmi helyzet beállása). A stilisztikai kontextusban az előbbi a múlandó modernitás, az utóbbi egy szabványosított esztétikai norma. A *rjuko* mind stilisztikailag, mind ontológiailag felette áll a *fueki*nek, de kapcsolatuk mégis bonyolult:

Ontológiai szemszögből a *fueki* és *rjuko* kölcsönös függőségben létezik, az egyik mint metafizikai alap (*fueki*), a másik mint annak megjelenési formája (*rjuko*), a jelenségek múlandóságát arra ösztönözve, hogy pozitív formát öltsön, míg a metafizikai maradandóságnak negatív háttér jut; ám a *haiku* belső szerkezetében minél erősebben kifejezésre jut a múlandóság pillanata, annál magasabb szintű a maradandóság.

Stilisztikai szemszögből a dinamikus pillanat miatt szakadatlanságot, állhatatlanságot, múlékonyságot kell sugallni; a stilisztikai *modernitás* nem stilisztikai szépségre való törekvés, hanem az alkotói törekvés igazságának szolgálatában a múlandóságot támasztja alá; a múlandóság kibontakozása, ez a modernitás maga a *haiku*, ahogyan stilisztikai értelemben érteni kell.[[67]](#footnote-68)

A Levélben a lehulló, az elmúlást megjelenítő levél a síron megtelepszik, mozdulatlanná dermed. A szubjektum felismerte pillanat a levél találkozása a sírkővel, azaz a (dinamikus) hullás megállapodása a (statikus) megérkezéssel. Ebből az eseményből bontakozik ki a múlandóság.

A Lepke-*haiku* minimális képi egységében megtalálható a képi ellenpontozás, s ez rendhagyó az európai kompozíciós szabályokat illetően, ahol a dolgok harmonikus elrendezése a cél. Itt a magukban is harmonikus egységeket rendeli egymás mellé a költő, hogy azok mégis egymás ellenpontjai legyenek. Most ha visszatérünk egy korábban idézett *haiku*ra, a Tóra, amelynek lényeg is ugyanez volna, bizony el kell ismernünk annak félresikerültségét: a béka mozdulatának találkozása a tó felszínével nem nyer hangsúlyt, s így a benne rejlő ellentmondás sem tárul fel; vidám képet látunk, tele a jól ismert Kosztolányi verscsináló technikájával: pótlás (öreg, loncsos), bravúros rímjáték.

Ellenpéldaként a képi ellenpontozás remekül tárul fel az Apám és az Ablak című jól sikerült *haiku*kban is:

Tücskök dalolnak este, mint a költők.

Mindenki érti éneklésüket.

De - jaj - az én apám agg és süket.

Kifosztva áll szegény lakom,

De a rabló a holdsugárt

meghagyta itt az ablakon.

Összefoglalva, Kosztolányi fordításai kapcsán leszögezhetjük, hogy sok esetben verstechnikája, a nyelvéből áradó zeneiség rátelepszik a *haiku*kra. Ám ugyanakkor számos fordításában - a forma megszegésének ellenére - pompásan mutatja meg magát a japán *haiku*kra jellemző hagyomány.

Kosztolányinál mindez tudatosan működik. A fordításról a következőt írja: „A műfordítás alkotás és nem másolás. A művész azzal a verssel, melyet nyelvén új formába önt, olyan kapcsolatban van, melynek rezzenéseit tulajdon verseiben rögzíti meg.”[[68]](#footnote-69) Így alkalmaz *haiku*-fordításaiban lelkiismeret furdalás nélkül olyan szavakat, mint a „fagylalt”, az „esőkabát”, vagy a „hamutálca”, amelyek sokkal jobban idézik Kosztolányi világát, mint a 17. századi Basóét.

Kosztolányi fordításai a fordítások egy útját jelentik. Ahogyan a többieké is.

**Még a fordított *haiku*król**

a *haiku* pillanatfelvétel, természeti kép

Faludy György

**Faludy**[[69]](#footnote-70) *haiku*i mindig háromsorosak, lejtésük pontosan jambikus, és Kosztolányi vándorrímeihez képest mindig az első és a harmadik sor rímel. Ám a formahűség - Kosztolányival szemben - a színesség rovására megy[[70]](#footnote-71). Ami természetesen nem baj, főleg ha a japán *haiku*k puritánságára gondolunk. Magát a fordítások tekintetében Kosztolányi tanítványának valló Faludy bár szigorúbb formai elveket követ, mégis pótol, ahol szükségét érzi.

Faludy a fordítással kapcsolatban kijelenti: „Verseket fordítok és nem versformákat.”[[71]](#footnote-72) Ha Kosztolányi kapcsán azt mondtuk, hogy az eredeti által felkínált lehetőségek szabják meg nála a megválasztott eszközöket, akkor bizony Faludy esetében ez másképpen működik: a formahűségből indul ki és attól tér el.

A három sort mindig betartja, ám a szótagszámmal szabadon bánik. Az előbb említett színtelenséget egymás mellé rendelt rövid mondatok stilisztikai hatása kelti, a japán *haiku*k stiláris egyszerűségét célozva meg. Sok esetben mégis zsúfoltság érzését eredményezik:

Búcsúzik a tavasz. Sárgul a réten

a szagos fű. Madár jajong.

Könnyek a hal szemében.

A japán *haiku* elméletekben, a *haiku*ban megjelenő szubjektum külső világgal szembeni dialektikus találkozását *hai-i*-nek, a *haiku* lelkének nevezik. Ez teszi a *haiku*t *haiku*vá. Másik fontos kritérium a *haigon*, a *haikai*-szó vagy a *haiku*-lélek szava. A Basó tanítvány Doho Hattori a *hai-i* és a *haigon* kapcsán megőrizte mesterének megjegyzését. „Az ‘egy fűzfa a csendes tavaszi esőben’ olyan téma, amely megfogalmazásából és tartalmából kifolyólag elsősorban *renga* világába tartozik ... míg ‘a holló, amely a rizsmező iszapjában csigákra vadászik’ a *haiku*nak felel meg.”[[72]](#footnote-73) A *hai-i* jelenlétének fontosságát mi sem példázza jobban, hogy hiába van empirikus objektivitás, profán pontosság a versben, ha hiányzik a *hai-i*, akkor az egész fabatkát sem ér.

Buszon a következő három sort hozza példaként a rossz *haiku*ra, amely a *hai-i* hiányában mégsem lehet *haiku*: Partot emésztő / békés tengeri tisztás / tükre az ősznek. Bár az empirikus konkrétság nem hiányzik, a „tenger partja” és az „őszi víztükör” kifejezés pedig még túl profán is, a *hai-i* hiányzik.

A *hai-i* arra a módra vonatkozik, ahogy a szubjektum egzisztenciálisan belemélyed a külső világba (természetbe, emberi ügyekbe), másrészt paradox és szerves módon vonatkozik a *haiku* rejtett felépítésére. Ez a probléma már átvezet bennünket az alany-tárgy kapcsolat dinamikájának vizsgálatába.

A Buszon által említett *haiku*nak hibája tehát az, hogy a szubjektív-expresszív elem hiánya - amely tehát a *haiku*nak lételeme - magával vonja a *hai-i* hiányát is. A „költőnek el kell „fognia” a dinamikus pillanatot és a természet közvetlenül tapasztalható jelenlétét… az alany egzisztenciális egésze a külső világgal találkozik… a találkozás egyszer és mindenkorra történik, csak egy pillanatig tart, egyszer és mindenkorra véget ér, és eltűnik anélkül, hogy „nyomot hagyna maga után” a semmiben, a nem-érzékelhető, a nem-artikulálható egészben.”[[73]](#footnote-74)

Ez a fajta találkozás dinamikus kell hogy legyen. A múlandóság az a pillanat, amely a tapasztaló alany múlandóságának és a felismert tárgy múlandóságának futó találkozásakor van jelen. „A találkozás… az érzékelhető valóságban játszódik le, amelyet a semmi manifesztálódása nem artikulált egésszé, amely éppúgy a tapasztaló alany, mint az érzékelt tárgy forrása, és a kettő pontosan ugyanolyan feltételek mellett az egész láthatóvá vált világ megjelenési formájának a szegmentumában aktív. Minden … szükségszerűen és egzisztenciálisan mozgékony, dinamikus és funkcionális.”[[74]](#footnote-75) A nem-mozgás csak a transzcendentális dimenzióban jelenik meg. A *haiku* tehát a felismerő alany és külső tárgy dialektikus és dinamikus konfrontálódásának eseménye. Ez a fajta dinamizmus veszik el a zsúfolt képekben, amelyeket Faludy egymás mellé rendel. A szubjektum találkozása a külső világgal nem történik meg.

Most nézzük meg a Faludy fordította Buszon és Naito Dzsósó *haiku*it, ahol a fordító egyszerű mellérendelést alkalmaz kitűnően:

Bárányfelhő ezüst uszálya.

A béka elbűvölten nézi,

s lassan fordítja a fejét utána.

Elhagyott minden égi hatalom.

A jéghegynél is hidegebb

a téli holdfény ezüsthajamon.

Az első vers esetében, a felhővel elúszó pillantás dinamizmusa az egész kép mozdulatlanságával konfrontálódik. A szubjektum, a béka felhőt szemlélésének egy pillanatát megragadva megtapasztalja az abban rejlő mozgást. A második versben a szubjektum magára maradottságából (elhagyott minden égi hatalom) áradó statikusság dinamizmussal párosul, ahogyan a szubjektum „találkozása” a mozdulatlan és periodikusan örökké jelenlevő holdfénnyel megtörténik. Hasonlóan operál Faludy Basó halál-versének fordítása kapcsán:

Fáradtan és letörve

fekszem. Kiszáradt tarlón

futnak álmaim körbe.

Most vessük össze a verset Kosztolányi fordításával:

A vándorúttól fáradtan, betelten

kopár mezőkön, zörgő avaron

kószál a lelkem…

A különbség szembetűnő. A Kosztolányis - egyébként akár imponáló - képhasználattal szemben alkalmazott tárgyiasság japános halál-felfogást eredményez[[75]](#footnote-76), mely keretében az elmúlással szembesíti a maradandóságot. Kosztolányinál csak a szárnyalás dinamizmusa határozza meg a képet.

A formahűségből indul ki **Tandori Dezső**[[76]](#footnote-77). Fordításai példázzák, hogy pusztán a formai tökéletesség sem eredményez minden esetben maradéktalan sikert. A sortörés és sorhosszúság követelményeit betartva a metszőszavak kritériumának is meg akar felelni. Ám nem minden hiba nélkül. Így például olyan sorok, mint „rizsültetés, ó!”, „öregember, ó!”, bár érzelmi felkiáltásokként hivatottak szolgálni, Tandori fordított *haiku*it mégis inkább sajátos bájjal látják el:

A kis csalogány

lép az ágon, mellélép:

első hangja, ó!

Tandori fordításaiban, a számára betartandó szűk kereteknek (5-7-5) köszönhetően ugyan kevésbé hangsúlyosan, de jelen van Kosztolányi nyelvjátékossága is:

Csalogány csattog

bambuszligeten innen,

fűzligeten túl.

De hogy sokkal letisztultabban, azt jól mutatja egy mindkettőjük által lefordított Buszon-*haiku*:

Fülemüle!

Itt két pofára hamzsol egy család,

Hogy szétáll a füle. (Kosztolányi)

Fülemüle szól.

Egybegyűlik a család

ebéd idején. (Tandori)

A képalkotás letisztulása kapcsán meg kell említenünk **Fodor Ákos** technikáját, aki a tárgyiasságot és japános képiséget a szóösszetételek szintjén oldja meg: „kora-tavasz-éj”, „felhő-távol”, „nyár-alkony”, stb. Kötete[[77]](#footnote-78) nyelvileg talán a legegységesebb és leginkább japános.

Ősz van. - Öregszem?

Szemem elől a madár

fellegbe búvik.

A mai irodalomelméletek felszínes ismerete is elegendő ahhoz, hogy elismerjük, a fordítás önálló költői alkotás, amelyet egy másik nyelvű irodalom alkotása ihlet. Minden közelítésnek (formahűség, stb.) megvan az értelme, ám mindez csak a fordítónak az eredeti mű által felkínált megközelítési lehetősége. Ha a fordító belakja a formát, számára az megszűnik korlátnak lenni, s támasszá, segítséggé alakul.[[78]](#footnote-79)

A formahűséggel kapcsolatban elmondható, hogy bizonyos szabadság még a leginkább arra törekvő fordítók munkáit is jellemzi. Így például **Rácz István**ét is, aki kibővíti a harmadik sort hét szótagra a következő *haiku*ban[[79]](#footnote-80):

Ha a csalogány

nem dalolna, akkor csak

szürke kismadár volna.

**II. A magyar *haiku***

Pound 1914 szeptemberében a *The Forthnight Review* hasábjain költői élményéről számol be: „Három éve, amikor Párizsban jártam, és kijutottam a La Concorde metróállomásról, hirtelen csodaszép szavak tűntek fel gyors egymásutánban … és én egész nap kerestem a sza*vaka*t … És aznap este … hirtelen megtaláltam a kifejezést … nem beszédben, hanem hirtelen felrémlő *színfoltokban*. Ennyi volt az egész - egy „*minta*”, azaz aligha minta, hogyha ezalatt valami *megismételhetőt* értenénk. *Ige* volt ez számomra, egy új, a színekben kifejezésre jutó nyelv kezdete volt ez számomra … Írtam egy harminc soros verset, amit azonnal meg is semmisítettem … mert olyan munka volt, amely másodlagos *intenzitással* íródott. Hat hónapra rá írtam egy fele olyan hosszú verset, egy hónapra rá pedig megírtam ezt a hokkuszerű mondatot: Arcok jelentése a tömegben; / szirmok egy nedves, fekete ágon.”[[80]](#footnote-81) Ebben az aktusban egyértelműen tükröződik az imagista írásmód jellemzője: a lírikus írásmód módszerével szemben az egy képből álló vers az egymás fölé rendelés formai elvét követi, ami nem más, mit egy gondolatnak a másik fölé helyezése[[81]](#footnote-82). Így érvényesülhet a keleti hagyomány a nyugati irodalmi alkotásban és befogadásban. Ezt tartsuk szem előtt mindig, ha a magyar *haiku*kat olvassuk. Az elemzés során megfigyeljük, a különböző költőknél milyen szempontok mentén vált a *haiku* szerves részévé és természetes elemévé a magyar irodalomnak.

**Kányádi Sándor**

A *haiku* hitelességét illetően a magyar lírában két eszköz szolgál. Az egyik a ciklus-szervezés (Babics), a másik kötetépítésben betöltött hely (a *haiku*k mint fejezetnyitó mottók Tandori Feltételes megállójában töréspontok). Az előbbire példák Kányádi körömversei.

Kányádi 1989-ben megjelent kötetének[[82]](#footnote-83) Körömversek címszava alatt érett formában jelenít meg huszonnégy, a *haiku* szótagszámait és szerkesztésmódját betartó verset. A *haiku* szó a második körömversben, amely Kányádi *haiku*-értelmezésének is tekinthető, egyfelől egyértelműsíti a körömvers és a *haiku* azonosságát:

Rakétarózsát

pukkant patron: *haiku*.

Élessel töltelek.

Ám a helyzet bonyolultabb. Ahogyan a már említett Hayden Carruth is több száz aforizmaszerű *haiku*ját Shorts-Shorts címmel látta el, Kányádi is tudatosan távolságot tartat, hiszen a körömversek mellett van Három haiku haiku témára, így a *haiku* és a körömversek együttes nevesítése feltételez bizonyos direkt distinkciót.

Nézzük meg a három haikut haiku témára. A három „igazi” *haiku* a cseresznyevirágzás és gyümölcsérés igazán japános témáját dolgozza fel. A szemet szúróan megjelenő japán hagyomány Kányádinál népköltészeti tisztaságú személyes allegóriává gazdagodik.

Nem véletlen, hogy e három versből hiányzik az a harcosság, amely a körömverseket jellemzi, szinte kivétel nélkül, egytől egyig. Már az idézett körömversből is kitűnik az *éles*ség, de ez csak fokozódik a Kosztolányi orra alá dörgölttel:

Itt a körömvers

ideje, Kosztolányi!

Körömszakadtig.

A körömversek élességükkel egy korábban már említett hangsúlyos *haiku*-követelménynek, az ellenpontozásnak tesznek maradéktalanul eleget. Éles cezúrát találhatunk a legtöbb körömversben:

Kertet s virágot,

csak szavakból, szavakkal.

Nem maradt másod.

Szögesdrót-eső.

A magasság is hozzánk

alacsonyodott.

A Kányádi-körömversek élességgel kapcsolatos, ám nem *haiku*s jellemzője azok felszólító jellege, mely egyes szám második személyű alanyt szerepeltet.

Ha meg szeretnénk határozni a különböző *haiku*-verscsoportosulások közötti különbséget, akkor el kell fogadnunk Török Attila meghatározását, aki az első 24 darabot, mivel azok egymástól független versek, *haiku*-füzérnek nevezi, a Két körömre, a Három körömre és a Sámánkörömre (azaz hat körömre) *haiku*it *haiku*-srtófának. Ez utóbbi meghatározást látszik alátámasztani a „köröm-egységek” (2-3-6) közötti szimbolikus összefüggés is, de sokkal konkrétabban az, hogy ténylegesen nem *haiku*król van szó, hanem egymásba gyakran enjambement-nal áthajló öt-hét-ötös versszakokról. Viszont e versekben a *haiku*ra jellemző képiség oly finoman illeszkedik, hogy nem tagadható azok *haiku* „származása”. Pusztán erőteljes népköltészeti jelleggel bővül. Nézzük meg a következő verset:

Hóharmat-verte

krizantémok - idén is

fekete lovon

kocogott velünk

a reménytelenségbe

szent mihály hava”

(Szent Mihály hava)

A *haiku*i jelleget a képiség mellett a mindkét versszakban megtalálható *kigo* (évszakszó) (krizantém és hó) jelenléte is alátámasztja. Azonfelül mindkét versszak két, ill. három egységre tagozódik, jóllehet nem képi, hanem szintaktikai egységekről van szó. Mindkét versszakban az utolsó sor erős cezúra is, amely figyelemfelkeltő hatású.

A népköltészeti jelleg befolyása Kányádi Sándornál szentesítő erejű. A népdal jelleget a vers tömörsége, az azonosítást értelmező szó mellőzése adja. A hagyományok feltárulásával érezhető a rokonság a *haiku*k és a körömversek között. S éppen ezért fogadható el Török Attila kijelentése, hogy bizony Kányádi saját *haiku*i - legyenek azok bár a *haiku*val szemben tudatosan definiált körömversek - a maguk kidomborított népdal-hagyományukkal is sokkal közelebb állnak a japán *haiku*hoz, mint Kosztolányi fordításai. S válik érthetővé Kányádi harcossága is: „Itt a körömvers ideje, Kosztolányi!”

A rokonság kapcsán Zsávolya Zoltán szerint a *haiku*nak egy meghatározott szemléletmód elevenségét kell dokumentálnia, ezért Pilinszky Apokrifje, ill. a Kráter, azon túl Mészöly Filmje rokon szemléletmódot tükröz. Aki a felvételt készíti, a „szűkített blende intenzitásával” dolgozik - ez a *haiku* titka.[[83]](#footnote-84)

**Fodor Ákos**

Fodor Ákos az Akupunktúra című kötetének füljegyzetében a következő megjegyzést teszi: „A *haiku* kettőt tesz költővé, amint a szerelem kettőt, szeretővé. Leírója nem sámán, nem szónok, nem sebész; elolvasója nem alávetett, nem elszenvedő, nem tétlen. Találkozva e fókuszban, oldva oldódhatnak, gyógyulva gyógyíthatnak s válnak, míg vállalják, valami harmadikká. Aszketikus forma, próteuszi műfaj, eleven mentalitás; időt, teret inkább teremt, mint fogyaszt. Boldogok, kik - ha egyetlen *haiku* pontjában is - találkozhatnak és megérinthetik egymást.”[[84]](#footnote-85)

Ebben a rövid kis elméleti számvetésben benne van mindaz, amiről a fordított és japán *haiku*k kapcsán beszéltünk. A dialogikusság, a dinamizmus, az idő és tér rendhagyó megjelenése. Ahogyan a következő *haiku*kban is:

fénybe bámulni,

míg megszűnik a *viszony*:

fény és szem nem lesz

lábam előtt ült

egy madár, majd fölröppent -

nehezebb lettem

nem út és nem cél:

érthetetlen, gyönyörű

helybenröpülés.

*Haiku*-formájával kapcsolatban elmondható, hogy Fodor Ákos az Akupunktúrában szintén alkalmaz *haiku*-füzért és -strófát. Sőt, kísérletezésben továbbmegy:

Hommage

egy forma csonkán tiszteleg

a törötten-Is-Tökéletes előtt

„Irgalom, édes-

anyám, mama, jaj, nézd, kész

ez a vers is!” / /

A szóelválasztást is gyakran csak a forma követeli meg, a mű nem:

a világ egyik

fele róluk szól, a má-

sik róluk hallgat.

Formabővítő kísérletezése folytán az Egy *haiku* túlcsordul két szótag híján tankává bővül. Azon túl Fodor a *haiku*-rondó műfaji szintézissel is operál.

Játékosságtól sem mentes minden *haiku*. Ám a játékosság már nem a nyelvi bravúrért van:

Nekem már Mozart

zenéje sem öröm, ha

*látom*: mást zavar[[85]](#footnote-86)

Fodor *haiku-*költészetében a forma megtalálta önmagát. Ezt mi sem mutatja jobban, minthogy a költő a formabontásban kísérletezve továbbmegy. És teszi mindezt úgy, hogy *haiku*i hagyománya kiegyensúlyozott és csorbítatlan. Ahogyan Babicsnál is.

**Babics Imre**

Babics „formabontásában” nem próbálkozik a formák maszatolásával, hanem egészen egyszerűen egymás mellé rendel egy *haiku*t és egy tizenegy soros hexametert. Mégpedig sikeresen, hiszen *haiku*in nem látszik semmiféle kísérletezés.

Felhők a hegyek

között. Higgadt haldokló

lennék a csúcson.

Babics a *haiku* és hexameter egymás melletti megjelenítésével a japán líra kontextuális-ellenpontozó hagyományát is folytatja: mindkét egység ugyanazt mondja, csak másképp, nem bővítik vagy magyarázzák egymást, hanem a megfeleléssel feszültséget teremtenek. Ám egyensúlyban, mert a *haiku* nem epikus, és a hexameter nem *haiku*s.

A *haiku* töredezettségét hivatott hitelesíteni a sorszámozott *haiku*k numerált rendezetlensége (a ciklikusság ellenében). Így összesen tíz *haiku* rendelkezik számmal, azok, amelyek „*haiku*-árnyékot” is vetnek. Ám e számok szabálytalanul adattak, így pl. 87-es sorszámú a kötet elején szereplő *haiku*. Nyolcvanhét *haiku* összesen sincsen.

Olvassuk el a következő *haiku*t:

Két összetapadt

falevél között a csend:

a világ csendje.

Babics Imre[[86]](#footnote-87) magát - szemben Fodor Ákossal - keleti emberként aposztrofálja. A vers kapcsán vizsgáljuk meg keleti hagyományát.

A *haiku* alkotói valóságában nem adódhat térköz[[87]](#footnote-88), miként két összetapadt falevél között sem. A lelkiállapot a legközvetlenebbül kötődik az érzékelés felismerhető aktusához, a szemantikai artikuláció belső tevékenységének bárminemű közbelépése nélkül; a szubjektivitás nem artikulált egésze (pusztán a két falevél összetapadtságát nyugtázó szubjektum gesztusa) - a semmivel azonosulva - rátalál a tárgy nem-artikulált egzisztenciális valóságára (*hondzso*) (az összetapadt falevelekre). Az észlelés síkján a tárgy feltárja a *hondzso*ját a pillanatnyi megjelenési képben (a összetapadtságban), ill. egy speciális jelben (*bi*) (az összetapadtságban jelenlevő önmagán túlmutató jelenségben). Ez a *bi* hozza mozgásba az alanyt.

S itt lép be a költő a képbe. A *haiku* költői síkja lényegében egy egzisztenciális felismerés-mércéjű sík, amelyben az alany-tárgy találkozás dialektikus eseménye zajlik. Mind az alkotói-felismerő alany, mind a felismert tárgy pillanatról pillanatra (*folyamatosan)* megnyitja a másik előtt megjelenési formáit. Az üres tér *(johaku)* a természet és az emberi dolgok ki nem fejezett összessége az érzékelhető időben és érzékelhető térben, amelyek a kifejezés pozitív területét körbefogják, ugyanakkor utalnak a nem artikulált transzcendentális háttérre, amelyből minden érzékelhető tárgy és esemény manifesztálódik, és amelybe visszatér, miután saját érzéki-érzékelhető artikulációját feloldja. A jelenlevőre hiány utal[[88]](#footnote-89). Ezt találja meg a fent említett *haiku* mellett számosban Babics:

Éretlen almán

még olyan nagynak tűnnek

a harmatcseppek

Áttetsző jégen

Sirályok ülnek. Lelkem

nyugtalan értük.

**Befejezés**

A bevezetésben azt vetettem fel, hogy a *haiku* magyar irodalomba történő beilleszkedése a formai hagyomány mentén ment végbe, s talán érdemes azt újra átgondolnunk. Nem kívánok senkit ilyen jellegű fejtegetéssel terhelni, azonban remélem, az elemezett *haiku*k által megrajzolt ív után mindannyian sokkal nyitottabban fordulunk egy látszólag formai kötöttségekkel terhelt, ám ténylegesen végtelen szabadságnak örvendő műfaj felé. Mert felismertük, hogy lényege a mozgásban van:

Vége az évnek.

Sás-kalap, szalmabocskor,

vándorlok tovább.[[89]](#footnote-90)

BIBLIOGRÁFIA

Babics Imre: *A kék ütem lovagrend*. Budapest, 1989.

Blyth, R. H.: *A History of Haiku.* 1-2. köt. Tokyo, 1963, Hokuseido Press.

Faludy György: *Test és lélek.* Budapest, 1998, Magyar Világ.

Fodor Ákos: *Akupunktúra*. Budapest, 1989, Magvető.

Uő: *Dél után*. Jelek és ábrák egy korsó cserepein. Budapest, 1997.

Halla István: *A haikuról*. In: Tandori Dezső Japán haiku versnaptár. Budapest, 1981, Magyar Helikon.

Hoffmann, Yoel (ed.): *Japanese death poems. Written by zen monks and haiku poets on the verge of death*. Rutland, Vermont, Tokyo, 1986, Charles E. Tuttle.

Izucu Toszihiko és Todzso: *Haiku, az egzisztenciális esemény.* Ford. Pálics Márta. In: Új Symposium 1991/1-2.

Kányádi Sándor: *Sörény és koponya.* Debrecen, 1989.

*Kodansha Encyclopedia of Japan.* 3. köt. Tokyo, 1983, Kodansha.

Kosztolányi Dezső: *Kínai és japán versek.* Budapest, 1931, Révai.

Uő: *Új japán versek. Harminc haiku.* In: Nyugat 1933. április 1.

Uő: *Idegen költők.* Sajtó alárendezte és a bevezetést írta Illyés Gyula. Budapest, 1942.

Kovács Gábor: *Gondolatok egy versformáról.* In: Új Symposion 1991/1-2.

Kulenovic, Tvrtko: *A haikuköltészet recepciója és esztétikája.* Ford. Zanin Csaba In: Új Symposion 1991/1-2.

Lotz János: *Általános metrika.* In: Szonettkoszorú a nyelvről. Budapest, 1976, Gondolat.

Macuo Basó: *Százhetven haiku.* Ford. Fodor Ákos. Budapest, 1998, Terebess.

Miner, Earl: *Pound, a haiku és a költői kép*. In: Új Symposion 1991/1-2.

Pound, Ezra: *Cantók*. Válogatta és fordította Kemenes Géfin László. Párizs, 1975, Magyar Műhely.

Rácz István: *Fényes telihold.* *Négy évszak Japánban*. Budapest, 1988, Kozmosz.

Szabó Ede: *A műfordítás*. Budapest, 1968, Gondolat.

Szepes Erika - Szerdahelyi István: *A múzsák tánca. Verstani Kisenciklopédia.* Budapest, 1988, Akadémiai.

Szőcs Géza: *Mi a vers?* In: Szélnekeresztett bábu. Budapest, 1986, Magvető.

Tandori Dezső: *Japán haiku versnaptár.* Budapest, 1981, Magyar Helikon.

Török Attila: *A haikuról.* In: Új Symposion 1991/1-2.

Ueda, Makoto (ed.): *Modern Japanese Haiku - An Anthology.* Toronto, Buffalo, London, 1976, University of Toronto Press.

Vadai István: *„Most vadmacskák halk hangja rí fehéren".* In: Új Symposion 1991/1-2.

Weöres Sándor: *A vers születése.* In: Egybegyűjtött írások. A szövegeket gondozta Bata Imre. 1. köt. Budapest, 1986.

Zágonyi Ervin: *Kosztolányi japán versfordításai - forrásaik fényében I.* In: Irodalomtudományi Közlemények, 1986. 3.

Zágonyi Ervin: *Kosztolányi japán versfordításai - forrásaik fényében II*. In: Irodalomtudományi Közlemények, 1990. 1.

Zsávolya Zoltán: *A szűkített blende intenzitása (bekezdések a haikuról).* In: Új Symposion 1991/1-2.

1. Ueda, Makoto (ed.): *Modern Japanese Haiku - An Anthology.* Toronto, Buffalo, London, 1976, University of Toronto Press., pp. 3-5. (3-26). [↑](#footnote-ref-2)
2. *Kodansha Encyclopedia of Japan.* 3. köt. Tokyo, 1983, Kodansha., pp. 78-80. Vö: Blyth, R. H.: *A History of Haiku.* 1-2. köt. Tokyo, 1963, Hokuseido Press., pp. 1-3. (1-38) [↑](#footnote-ref-3)
3. uo., pp. 3-6. [↑](#footnote-ref-4)
4. Jakuzu haikait költve, a költő szabadon asszociálva annyi verset halmozott egymásra, amennyit csak tudott. Olyan költői teljesítményekről vannak dokumentumok, mint például Ihara Szaikakué (1642-1693), aki egyetlen nap alatt 23500 verset „gombolyított le” az ószakai Szumijosi szentélyben. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ueda (ed): i.m., pp. 5-8. [↑](#footnote-ref-6)
6. Az egy költő által szerzett hokku irodalom. A haikai, amelyet költőcsoport hoz létre, nem az - tartja Siki. [↑](#footnote-ref-7)
7. Ueda (ed): i.m., pp. 3-26. [↑](#footnote-ref-8)
8. A megtámadott kortárs költők - korábban érezve a fenyegetettséget - megpróbálták kihasználni kapcsolataikat és hírnevüket, és a kemény támadások elől a kormány autoritása mögé akartak bújni. Nem minden eredmény nélkül. Így jelölhették 1873-ban néhány költőtársukat az addig egyébként csak sintó és buddhista papoknak kijáró „nemzet nevelője” címre. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Kodansha Encyclopedia of Japan.* I.m., pp. 80-82. [↑](#footnote-ref-10)
10. Ueda (ed): i.m., p. 7. [↑](#footnote-ref-11)
11. Uo., p. 7. [↑](#footnote-ref-12)
12. Uo., p. 9. [↑](#footnote-ref-13)
13. 1919-től. [↑](#footnote-ref-14)
14. Ueda (ed): i.m., p. 9. [↑](#footnote-ref-15)
15. Az irányzatot olyan személyekkel lehet fémjelezni, mint Ószuga Ocudzsi és Ogivara Szeiszenszui. [↑](#footnote-ref-16)
16. Ueda (ed): i.m., p. 9. [↑](#footnote-ref-17)
17. Az iskola folyóirata a Szóun. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Kodansha Encyclopedia of Japan.* I.m., p. 81. [↑](#footnote-ref-19)
19. Ueda (ed): i.m., p. 12. [↑](#footnote-ref-20)
20. Az újság szerkesztője is volt. [↑](#footnote-ref-21)
21. Ueda (ed): i.m., p. 11. [↑](#footnote-ref-22)
22. Gondolatainak összegzése a Szuszumubeki haiku no micsi (Az út, amit a haikunak be kell járnia) című esszék 1915-1917-ből, amely a klasszikus hagyományokból táplálkozó Taisó-időszak (1912-26) elméleti számvetése lett. A Hototogiszu szerkesztőjeként bár erős végvárat nyújtott a hagyományok mentén tevékenykedő haiku-költőknek, a haiku-költészetet visszavetette a Siki-féle haiku-költészetig. Ezt tette lehetővé az az egyedülálló vezető szerep, amelyet a Hototogiszu a haiku-magazinok között betöltött. [↑](#footnote-ref-23)
23. Ueda (ed): i.m., p. 12. [↑](#footnote-ref-24)
24. 1936-ban nyersessége miatt a Hototogiszu-csoport kiközösítette Szódzsót. Az élet fintora, hogy halála előtt, komoly betegsége miatt olyan attitűdbeli, hangnem- és kifejezésbeli változáson ment át költészete, hogy az irodalomtörténészek az egyik legerősebb tradicionalista jegyeket felmutató jelenségként tartják számon akkori költészetét. [↑](#footnote-ref-25)
25. Ami után elhagyta a Hototogiszu-csoportot és Staggerbush néven újságot alapított. [↑](#footnote-ref-26)
26. Ueda (ed): i.m., p. 20. [↑](#footnote-ref-27)
27. 1935-ben csatlakozott a Staggerbushoz. [↑](#footnote-ref-28)
28. Ueda (ed): i.m., p. 21. [↑](#footnote-ref-29)
29. A 30-as évekre számos iskola ágazott le a Hototogiszuból. Az egyik az Asibi-iskola, a másik Szódzsó Kikan című folyóirata köré tömörülő csoport, a harmadik Kuribajasi Isszekiro, Hasimoto Mudó és Simada Szeihó nevével fémjelezhető proletár irányzat. A negyedik a Kjódai Haiku-iskola. [↑](#footnote-ref-30)
30. A 40-es évekre kiéleződött a háborús propaganda és az ennek nem áldozatul eső költők közötti feszültség. A konfliktus csúcspontja a liberális Kiotói Egyetem tizenkét tanárának letartóztatása 1940-ben. A proletár folyóiratok (Haiku Szeikacu, Dodzsó) szerkesztői és munkatársai közül tizenhárom személyt börtönöztek be. [↑](#footnote-ref-31)
31. Ueda (ed): i.m., p. 24. [↑](#footnote-ref-32)
32. Uo., p. 25. [↑](#footnote-ref-33)
33. Szeisi, Súósi, Szódzsó, Szanki. [↑](#footnote-ref-34)
34. Ueda (ed): i.m., p. 26. [↑](#footnote-ref-35)
35. Elvetik az évszakra való utalás kötelezettségét, a saszei szigorú tárgyiasságát, és felkarolják a szabadversformát [↑](#footnote-ref-36)
36. *Kodansha Encyclopedia of Japan.* I.m., p. 82. [↑](#footnote-ref-37)
37. Kulenovic, Tvrtko: *A haikuköltészet recepciója és esztétikája.* Ford. Zanin Csaba In: Új Symposion 1991/1-2., p. 3. [↑](#footnote-ref-38)
38. *The Egoist* 1914. június. Idézi Miner, Earl: *Pound, a haiku és a költői kép.* In: Új Symposion 1991/1-2., p. 22. [↑](#footnote-ref-39)
39. *The Egoist* 1915. május. Uo., p. 23. [↑](#footnote-ref-40)
40. Pound és Ernesto Fenellosa Nó, avagy a beteljesülés c. könyve 1916-ban jelent meg. A keleti színház európai vendégszereplése 1957-ig váratott magára (Párizs), s még mindig hideg fogadtatásban részesült. [↑](#footnote-ref-41)
41. Szepes Erika - Szerdahelyi István: *A múzsák tánca. Verstani Kisenciklopédia.* Budapest, 1988, Akadémiai, p. 128. [↑](#footnote-ref-42)
42. Pound, Ezra: *Cantók.* Válogatta és fordította Kemenes Géfin László. Párizs, 1975, Magyar Műhely, p. 13. [↑](#footnote-ref-43)
43. Török Attila: *A haikuról.* In: Új Symposion 1991/1-2., p. 40. [↑](#footnote-ref-44)
44. Kulenovic: i.m., p. 30. [↑](#footnote-ref-45)
45. Izucu Toszihiko és Todzso: *Haiku, az egzisztenciális esemény.* Ford. Pálics Márta. In: Új Symposium 1991/1-2., p. 3. [↑](#footnote-ref-46)
46. Uo., p. 3. [↑](#footnote-ref-47)
47. Vadai István: *„Most vadmacskák halk hangja rí fehéren”.* In: Új Symposion 1991/1-2., pp. 34-5. [↑](#footnote-ref-48)
48. Faludy György: *Test és lélek.* Budapest, 1998, Magyar Világ. Az antológia története. Előszó [↑](#footnote-ref-49)
49. Még a drámai nó szövegek is 5 és 7 szótagú sorokból állnak, sőt a 8-12. századi imajó stílus 12 szótagos sorában is cezúra van a 7. után. [↑](#footnote-ref-50)
50. Vö. Lotz János: *Általános metrika.* In: Szonettkoszorú a nyelvről. Budapest, 1976, Gondolat, p. 219. [↑](#footnote-ref-51)
51. Szőcs Géza: *Mi a vers?* In: Szélnekeresztett bábu. Budapest, 1986, Magvető, p. 18. [↑](#footnote-ref-52)
52. Török: i.m., p. 39. [↑](#footnote-ref-53)
53. Kovács Gábor: *Gondolatok egy versformáról.* In: Új Symposion 1991/1-2., p. 27. [↑](#footnote-ref-54)
54. Kulenovic: i.m., p. 30. [↑](#footnote-ref-55)
55. Uo., pp. 30-31. [↑](#footnote-ref-56)
56. Ugyanígy a nó drámában a drámaiság tetőpontja a mozdulatlanságban rejlik. [↑](#footnote-ref-57)
57. Zágonyi Ervin: *Kosztolányi japán versfordításai - forrásaik fényében II.* In: Irodalomtudományi Közlemények, 1990. 1., pp. 46-70. [↑](#footnote-ref-58)
58. Kosztolányi Dezső: *Kínai és japán versek.* Budapest, 1931, Révai. [↑](#footnote-ref-59)
59. Uő: *Új japán versek. Harminc haiku.* In: Nyugat 1933. április 1., pp. 386-389. [↑](#footnote-ref-60)
60. Uő: *Idegen költők.* Sajtó alárendezte és a bevezetést írta Illyés Gyula. Budapest, 1942. [↑](#footnote-ref-61)
61. Zágonyi Ervin: *Kosztolányi japán versfordításai - forrásaik fényében I.* In: Irodalomtudományi Közlemények, 1986. 3., pp. 246-74. [↑](#footnote-ref-62)
62. Ezt támasztaná alá a költők neveinek tolmácsolása is. Olyan sajátos, nem japános neveket fedezhetünk fel, mint Csikhecsu-ni, Ecsujin, Ruokwan, amelyek inkább a kínai nyelv szüleményeinek tekinthetők. Ám inkább tudjuk be a tévedéseket annak a többszörös áttételnek, amellyel e nevek Kosztolányiig eljutottak. [↑](#footnote-ref-63)
63. Török: i.m., p. 40 [↑](#footnote-ref-64)
64. *Poetry* 1913. Idézi Miner: i.m., p. 23. [↑](#footnote-ref-65)
65. Halla István: *A haikuról.* In: Tandori Dezső: Japán haiku versnaptár. Budapest, 1981, Magyar Helikon, p. 82. [↑](#footnote-ref-66)
66. Izucu: i.m., pp. 2-7. [↑](#footnote-ref-67)
67. Uo. [↑](#footnote-ref-68)
68. Idézi Szabó Ede: *A műfordítás* c. kötetében. Budapest, 1968, Gondolat. [↑](#footnote-ref-69)
69. Faludy György: i.m. [↑](#footnote-ref-70)
70. Nem minden esetben. Mestere hatását idézi Basó békájáról szóló haiku-fordítása: Lábát kinyújtja hosszan / a versenyúszó béka, / mikor a tóba lottyan. [↑](#footnote-ref-71)
71. Faludy György: i.m., p. 17. [↑](#footnote-ref-72)
72. Izucu: i.m., p. 3. [↑](#footnote-ref-73)
73. Uo., p. 4. [↑](#footnote-ref-74)
74. Uo. [↑](#footnote-ref-75)
75. Hoffmann, Yoel (ed.): *Japanese death poems. Written by zen monks and haiku poets on the verge of death.* Rutland, Vermont, Tokyo, 1986, Charles E. Tuttle., pp. 11-89. [↑](#footnote-ref-76)
76. Tandori Dezső: *Japán haiku versnaptár.* Budapest, 1981, Magyar Helikon. [↑](#footnote-ref-77)
77. Macuo Basó: *Százhetven haiku.* Ford. Fodor Ákos. Budapest, 1998, Terebess. [↑](#footnote-ref-78)
78. Weöres Sándor: *A vers születése.* In: Egybegyűjtött írások. A szövegeket gondozta Bata Imre. 1. köt. Budapest, 1986, p. 219. [↑](#footnote-ref-79)
79. Rácz István: *Fényes telihold.* Négy évszak Japánban. Budapest, 1988, Kozmosz. [↑](#footnote-ref-80)
80. Idézi Miner: i.m., p. 22. [↑](#footnote-ref-81)
81. Pound a nó drámák kapcsán is hasonlóképpen vélekedik, ti. a hogy a jó darabban az egész egy kép köré összpontosul. [↑](#footnote-ref-82)
82. Kányádi Sándor: *Sörény és koponya.* Debrecen, 1989. [↑](#footnote-ref-83)
83. Zsávolya Zoltán: *A szűkített blende intenzitása (bekezdések a haikuról).* In: Új Symposion 1991/1-2., p. 25-26. [↑](#footnote-ref-84)
84. Fodor Ákos: *Akupunktúra.* Budapest, 1989, Magvető. [↑](#footnote-ref-85)
85. Uő: *Dél után. Jelek és ábrák egy korsó cserepein.* Budapest, 1997. [↑](#footnote-ref-86)
86. Babics Imre: *A kék ütem lovagrend.* Budapest, 1989. [↑](#footnote-ref-87)
87. Ahhoz a zen aktushoz hasonlóan, ahogy az összecsattanó tenyerek adott pillanatban történő érintkezése és az abból születő taps hangja között sincsen szünet. [↑](#footnote-ref-88)
88. Izucu: i.m., p. 4-7. [↑](#footnote-ref-89)
89. Basó egyik leghíresebb versét Tandori fordításában közöltem. [↑](#footnote-ref-90)