

## VÁRADI ÁBEL

### HAIKUBÉKA-UGRÁSOK KELETTŐL NYUGATIG

#### AVAGY A HAIKU<sup>1</sup> MINT LÉT-BESZÉD-MÓD ÉS/VAGY FUNKCIÓ MEDIÁLIS KÉRDŐRE VONÁSA

*„A haiku kettőt tesz költővé – amint a szerelem kettőt tesz 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, akik – ha egyetlen haiku pontjában is – találkozhatnak és megérinthetik egymást.”<sup>2</sup>*

#### Elméleti szóból ugrások

Ha és amennyiben az irodalom médiumát különböző szövegformátumok világának tekintjük, nem kerülheti el a figyelmünket egy mára a magyar irodalomban is gyökeret vert és burjánzásnak indult versforma, a japán eredetű haiku. Ennek a burjánzásnak különböző jeleit találhatjuk, elég, ha az interneten meglátogatjuk a <http://terebess.hu/haiku/index.html> oldalt, ahol már 1500 szerzői és fordítói névhez csatolva található több mint 35000 haikut, vagy egy könyvesboltban beszerezzük a nemrégiben megjelent első magyar haiku-antológiát, amely ezer magyar haikut, illetve haikuszerű költeményt tartalmaz.<sup>3</sup> A haiku terjedése mindenesetre egyértelműnek látszik, így az irodalomtudomány sem kerülheti el, hogy szembesüljön a jelenléte által felvetődő kérdésekkel. Tanulmányunk szövege is erre tesz kísérletet, amellet, hogy egy fordítási probléma felmutatásával és egy hazai elméleti irány ismertetésével a tájékozódási irányokat, mint lehetőségeket igyekszik kijelölni. Ugyanakkor, mint első szövegünk a témában – egy kutatói „út” kezdőpontja(i) – nem törekszik teljességre, és elvárja, hogy a néhol nagyvonalú problémafelvetések nyitva hagyását is elnézzék neki.

Ahhoz, hogy a haikuról érvényesen szólhassunk, nem kerülhetjük meg, hogy a japán-európai diskurzus autentikus felvételére irányuló kezdeményezések közül legalább egyet ne hozzunk játékba, mint a haikuról szóló beszéd egyik lehetőségét.

<sup>1</sup> A japán szavak átírásában a könnyebb olvashatóság érdekében az ún. „magyaros átírás” szabályai szerint jártunk el.

<sup>2</sup> FODOR Ákos, PONTOK, szerk. VIHAR Judit, Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, Bp., 2008, 5.

<sup>3</sup> *Ezer magyar haiku*, Válogatta, szerkesztette és az előszót írta VIHAR Judit, Napkút Kiadó, Bp., 2010.

Heidegger híres beszélgetésére gondolunk, amely írott formában egy „kérdező” (Heidegger) és egy „japán” (Tezuka professzor) közötti dialógusként jegyezték le.<sup>4</sup> Úgy véljük, hogy ebben a beszélgetésben tárulnak fel azok a legalapvetőbb különbségek Kelet és Nyugat nyelvhasználatára között, amelyek a mai napig problémássá teszik a haikuról, vagy a japán művészetekről (illetve *-ből*) szóló beszédet. Hiszen – mint az a beszélgetésből is kiderül –, amint a japán művészet – bármi legyen is az<sup>5</sup> – európai, metafizikai kategóriák mentén jut csak szóhoz, éppen legsajátosabb jellegzetességét kénytelen szem elől téveszteni. „Mert a nyelv (*nyugati értelemben, V.Á.*) maga is az érzékelhető és érzékfeletti metafizikai megkülönböztetésén alapul, amennyiben alapelemei – egyrészt a hang és az írás, másrészt a jelentés és az értelem – hordozzák a nyelv szerkezetét.”<sup>6</sup> Ezzel szemben itt, ebben a beszélgetésben jelenik meg a japánok nyelvre használt szava, a *kotoba*, amelyet azonban Tezuka professzor a szótártól eltérő módon juttat szóhoz. A *kotoba* két kanjiból, kínai jelből áll: 言 melyeknek szótári jelentése: 言 *koto*, 'szó',; és 葉 *ba*, 'levél', 'lomb'.<sup>7</sup> A beszélgetésben ezek a jelek a következőképpen „szólalnak meg” a J-vel jelzett „japán” értelmezésében: „J: ... *koto* a szólító csendesség tiszta elragadtatása. A csend lobogása támasztja ezt a szólító elragadtatást, és a csend lobogása az a fenntartó is, ami az elragadtatást magával hozza. *Koto* egyúttal megnevezi magát a mindenkor elragadtatást is, ami a megismételhetetlen pillanatban egyedülállóként ragyog fel kelleme teljességében. [...] J: *Ba* a leveleket, még hozzá különösen a szíromleveleket nevezi meg. Gondoljon a cseresznyevirágra és a szilva virágára.”<sup>8</sup> A szóösszetétel jelentése így: „J: E szóból hallva, a nyelv szíromlevelek sokasága, melyek *kotoból* fakadnak.”<sup>9</sup>

A szótár szerint a *kotoba* egyszerűen *nyelv*, vagy *szó* jelentésű. A jelentésnek ez a fajta kezelési módja mutatja az alapoknál, a nyelv miben-, illetve hogyanléténél kezdődő kérdés szükségességét, ha valódi párbeszédre törekszünk egy japán műfajjal, vagy akár egy karakterrel is. Azt is jelezheti ez számunkra, hogy a heideggeri „nyelvújításnak” van japán megfelelője, vagy, hogy egy ideografikus lejegyzőrendszer milyen tág teret enged a szabad asszociációnak, és a kötetlen, de megindokolható jelentésadásnak. Számunkra most elsődlegesen az lesz a fontos, hogy

<sup>4</sup> Martin HEIDEGGER, *Útban a nyelvhez. Egy japán és egy kérdező párbeszédéből*, ford. TILLMANN J. A., Helikon Kiadó, Bp., 1991

<sup>5</sup> A japán művészetre vonatkozó kifejezések: *gei*, *geinó*, *dzsucu* („látványos-megvalósuló, nem reprezentáló jellegű művészeti formákat jelentnek” Vö. K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Magyar Műhely – Ráció, 2005, 192, 201.), valamint a *dó* (út) fogalma is mára közismerten minden olyan területre kiterjed, amely a japán élet számára művészként feldolgozhatónak mutatkozott az írástól a táncon és éneklésen át egészen a lovaglásig és a vívásig vagy birkózásig. A *vaza*, a technika az a bázis, amit minden művészetben el kell sajátítani, legyen az egy dzsúdó dobás vagy egy ecsetvonás.

<sup>6</sup> HEIDEGGER, *Uo.*, 16.

<sup>7</sup> Vö. *Kanji és kana. A japán írásrendszer kézikönyve és szótára*, szerk. Wolfgang HADAMITZKY és KAZÁR Lajos, Scholastica, 1999. Itt a *koto* a 66. kanji, míg a *ba*, vagy *ha* a 253.

<sup>8</sup> HEIDEGGER, *Uo.*, 39.

<sup>9</sup> *Uo.*, 41.

érezkeltesük, a fordítás korántsem csupán azokkal a közismert problémákkal szembesül, amelyek egy hasonló karakterkészlettel rendelkező nyelvről történő fordítás esetén jelentkeznek, illetve, hogy a szótár önmagában aligha elegendő szövegmarkó még egy olyan kis test esetében sem, mint a haiku. Mindenesetre sajtóságos, hogy a *koto* karakterének másik olvasata *i(u)*, amely így igeként funkcionál *mond* jelentésben, szoros kapcsolatra utalhat a *nyelv* szót csak kényszerűségből használó Heidegger *mondás* szavával.

A diskurzus lehetetlenségének veszélye már a fogalom és szóhasználat összeegyeztethetetlennek tűnő mezőiben is felmerül. A kortárs nyelvelméletek mindenestre tovább árnyalják a kérdést, és bár a japán értelmiségiak feleslegesnek tartják a dekonstrukciót, mint tevékenységet, hiszen ők azt már mindig is űzték, mégis ez az irány lehet az, amelynek segítségével a metafizikusan kiépített nyugati nyelvhasználatok romjain szót érthetünk a keleti médiumok nyugati megjelenése kapcsán.<sup>10</sup> A heideggeri diskurzus esztétikai kategóriák mentén indult útnak, és közvetlenül indulásakor olyan akadályokba ütközött, amelyek ma is termékennyé tehetnék az ebben az irányban történő gondolkodást. A *fogalom*, mint absztrakt kategória, illetve a *szó* mint *intés* szembeállításának illusztrálására talán a legmegfelelőbb a fenti beszélgetés egy helyére felhívunk a figyelmet, ahol a japán „esztétika”, vagy inkább a művészetekkel kapcsolatos szóhasználat egyik központi kifejezésének, az *iki*nek az értelmét igyekszik közelebb hozni a „kérdező” és a „japán”. „J: *Iki* a kellemként tetsző.”<sup>11</sup> Itt máris a nyugati esztétikai kategóriák kellős közepén vagyunk, aminek ellenpontjaként egy beszélgetésben, illetve bizonytalanságban hagyott szó termékenységé kerül a papírra: „J: *Iki* a világló elragadtatás csendjének lobogása. K: Az elragadtatást így szó szerint érti, mint valahonnan el-ragadni, valami felé ragadni, tudniillik a csendbe. J: És itt nyoma sincs semmiféle vonzódásnak és impresszióknak. K: Elragadtatás a tova-, oda- és ideintés módján. J: Az intés azonban a felfénylő elrejtés üzenete. K: Így minden jelenlét eredete a szólító csend tiszta elragadtatásának értelmében vett kellem.”<sup>12</sup> Úgy véljük, a fenti szó körüli szöveg nem igényel különösebb kommentárt jelen írás keretei között, pusztán az illusztráció szerepét igyekszik betölteni, mint egy haikukötet képei a nyugati *jelentés* és a keleti *jelenlét* közti vákuumban. Ezzel párhuzamosan arra szerettük volna a gondolkodás irányát terelni, vagyis heideggeri értelemben *inteni*, amerre a fenomenológia és a keleti kultúra nyugati adaptációja (mert valójában csak erről „beszélhetünk”, ha megszólalunk) – elsősorban medialitáselméleti vonatkozásban – találkozási pontokat alakíthat ki, amelyekben így a haiku médiuma is új módon tűnhet fel. Reméljük, hogy ezen „feltűnéshez” járul hozzá jelen szövegünk még akkor is, ha ehhez talán nehezen követhető ugrásokat (Sprung) kell végrehajtanunk a gondolatmenetben, Kelet és Nyugat között, oda és vissza. Ahhoz, hogy ez

<sup>10</sup> Vö. PFEIFFER, *Uo.*, 234.

<sup>11</sup> HEIDEGGER, *Uo.*, 38.

<sup>12</sup> *Uo.*, 39.

megtörténhessen, folyamatosan tudatosítanunk kell, hogy „mind az irodalom, mind pedig a kritika nyelve – a kettő különbsége ugyanis látszólagos – arra van kárhóztatva (vagy kiváltságosan feljogosítva), hogy mindenkor a legszigorúbb, következőképp a legmegbízhatóbb nyelv legyen, mely által az ember megnevezi és átalakítja önmagát”<sup>13</sup>

Basó békájának magyar hangja

Fenti ugrások a műfaj alapítójának tekintett Macuo Basó béka-haikujához vezetnek bennünket, annál is inkább, mivel ennek a hivatkozott internetes oldalon 33 magyar fordítása lelhető fel 23 szerző neve alatt, így joggal tekinthetjük a magyar haikufordítói praxis egyik központi szövegének. Nem kerülhetjük meg, hogy mielőtt szólunk a szövegről, ne idéznénk azt meg, éppen ezeken a lapokon.

Először az „eredeti” japán szöveg, a szavak szótári fordításával együtt:

Furu ike ja  
kavazu tobikomu  
mizu no oto

(Kanji)

古池蛙の音

(Hiragana)

ふるいけかわとびのこゝろ

*furu*- = öreg, régi (archaikus)

*ike* = tó

*ja* = ún. „hasítószó” (jap. *kiredzsi*), szó szerint *vágó-jel*, aminek nincs lexikális jelentése, általában az első 5 szótagot vagy morát a másik 12-től elválasztó grammatikai jelnek szokás értelmezni.

*kavazu* = béka

*tobi* = ugr- (szótó)

*komu* = bele- [+ ige] (a kezdés, az ún. inchoatív jelentés kifejezésére szolgál, szótári alakban, *tobi-komu* = beleugrik)

*mizu* = víz

*no* = -nak/-nek

*oto* = hang

A szöveg fordításai, amelyek az elmúlt 77 évben születtek:

---

<sup>13</sup> Paul DE MAN, *Szemiotológia és retorika = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Osiris, Bp., 2002, 299-309, 309.

Tó

Öreg halastó szendereg a langyos  
magányba némán... Most beléje **cup-  
pan**  
**loccsanva** egy loncsos varangyos.

*(Kosztolányi Dezső)*

Lábát kinyújtja hosszan  
a versenyúszó béka,  
mikor a tóba **lottyán**.

*(Faludy György)*

Alkonyi csönd

Tó. A hínárba  
most be egy béka -  
**Micsoda lárma!**

*(Illyés Gyula)*

Mocsaras tó:  
Beleugrik a béka.  
**Ó! A vízi zaj!**

*(Gergely Ágnes)*

Meglepetés

**Ó**, az öreg tó!  
Egy béka ugrott belé -  
**megcsobbant a víz.**

*(Képes Géza)*

A vén tavacska, **a!**  
ugró békára cuppant -  
**a víz hangja.**

*(Bakos Ferenc)*

Tó, békalencsés.  
Béka ugrik, zsupsz, bele!  
**Vén vize csobban.**

*(Tandori Dezső)*

Sima víztükör.  
Béka ugrál a parton -  
**Megcsendül a tó.**

*(Rácz István)*

Mozdulatlan tó.  
Vizébe béka pottyán:  
**halkan csobban - csend.**

*(Greguss Sándor)*

Öreg kerti tó!  
béka ugrik a partról,  
**víz csobbanása.**

*(Horváth Ödön)*

Halk, öreg tóba,  
Lomha, zöld béka szökken,  
**Hangja szétfröccsen...**

*(Jankuly Imre)*

**Csobbanások** és  
fodrok az öreg tavon.  
Csak egy béka volt.

*(Jávorka Ágnes)*

tavacska szunnyad  
zöldhasú béka ugrik  
**csattan a felszín**

*(Káliz Endre)*

Öreg tótükör.  
Békavendég érkezik:  
– **Loccs! – a köszöntés.**

*(Laborcz Monika)*

Egy régi halastó!  
Béka ugrik belé...  
**Víz hangja kél.**

*(Lomb Kató)*

Korhadó vén tó,  
békaugrás borzolja,  
**vize megcsendül**

*(Papp P. Tibor)*

álmos-öreg tó  
béka ugrik a vízbe  
**apró loccsanás**

*(Kulcsár F. Imre)*

Hirtelen béka  
**csobban** az öreg tóban.  
**A hang** attól van.

Az öreg tóban  
egyszer csak béka **csobban**.  
Víz, **hang**, béke, én.

Csurom **csend** minden.  
Béka ugrik a tóba.  
Levetem ingem.

*(Pető Tóth Károly variációi)*

Öreg tócsába  
levelibéka ugrik.  
**Csendes csobbanás.**

*(Török Attila)*

öreg-öreg tó  
béka középre ugrik  
**a loccsanásba**

*(Ásványi Tibor)*

Öreg tó vize,  
a béka belepottyan,  
**loccsanva csobban.**

*(Pohl László)*

**az öreg tóban**  
**békaugrásra vár**  
**a víz hangja**

ódon tavon  
béka ugrál minden  
**csobbanásba**

a régi tónál  
békaugráskor **hallani**  
**a víz hangját**

öreg tóba  
levelibéka ugrik  
**szóljon a víz**

öreg tó  
békát ugraszt  
**vizet csobbant**

az öreg tó  
békákat ugráltat  
**vízi zajára**

hagyja a vén tó  
ugráljanak békái  
**loccsanjon vize**

a régi tóban  
béka készül ugrani  
**a víz hangjára**

hallgat a vén tó  
ám ha bekap egy békát  
**felcsendül vize**

Béka ugrott belé,  
azért **loccsant egyet**  
az öreg tó vize.

(Terebess Gábor 1 fő-, és 8 alváltozata)

(Pröhle Vilmos)

A fordításokkal szembesülve világlik elő a japán szöveg néhány olyan jellegzetessége, amelyek saját hatáskeltő eszközeit átvihetetlennek mutatják egy európai nyelvbe. Itt nem csupán arra gondolunk, hogy a *béka* szó a nyugati kultúrkörben egy meglehetősen undorító állatot juttat eszünkbe – amelyet meg kell csókolni ahhoz, hogy széppé tehessük –, hanem olyan nyelvi-retorikai elemekre, amelyek a teljes lecsupaszított-ság, vagy eredeti csupasz-ság érzetét kellene, hogy felkeltsék. Talán nem felesleges megjegyeznünk, hogy a japán beszélt nyelv – és a haikut (részben orális eredete kapcsán) ehhez szokták kötni – az egyik leginkább kontextusára koncentrááló nyelv, amely ismeri ugyan a szótárban szereplő alakjait, de nem igen képes pusztán ezekkel meg is szólalni. A beszélőnek tudnia kell, hogy kihez szól, az illető alatta, felette vagy esetleg vele egyenlő társadalmi pozíciót foglal-e el, és ez még inkább így volt abban az időben, amikor Basó haikuja keletkezett. Ehhez képest ez a szöveg nem pusztán a társadalmiságra utaló jeleket nélkülözi – egyfajta mindenkire szólás látszatát keltve –, hanem még az alapvető nyelvtani funkciókat sem jelöli, így arra sem következtethetünk, hogy ki szólal meg itt. Ha továbbmegyünk, azzal is szembesülnünk kell, hogy ennek a kijelentésnek nincsen – nyelvtani értelemben sem – alanya, hacsak nem tekintjük a hasítószót (*ja*) az alanyra utaló *wa* partikula helyett álló grammatikai jelnek. Összesen egy nyelvtani jelet találunk a szövegben, mely birtokos viszonyra utal, mégpedig a víz és annak hangja között, így nem meglepő, hogy a szöveg tulajdonképpen a „levegőben lóg”, és az sem, hogy a fordítók is elsősorban a hangeffektus pillanatnyosságát érezték a szöveg lényegi elemének (ezért ezeket kiemeléssel jelöltük), amely a hazai recepció egyik közhelye is.<sup>14</sup> Ilyen alulretorizáltság azonban nem lehet jelentés nélküli, ugyanakkor magyarul aligha hatáskeltő. Tanulmányunk ezt a hatástalanságot igyekszik magyarázva megszüntetni.

Amellett, hogy a fordítások néhol betartják a műfaji-formai követelményeket (5-7-5 szótagszámú sorok, hasítószó), néhol nem, úgy tűnik, hogy a nyelv retorikai kényszereinek nem tudnak ellenállni, azt a hatást elérendő, amelynek hiánya lehet éppen a haiku központi eleme. A fordításszövegek egyenkénti elemzése most nem feladatunk, csupán arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy milyen eszközöket igyekeznek bevetni, mikor szembesülnek a haikun az expresszív törekvés teljes hiá-

<sup>14</sup> Nem véletlen, hogy a haiku feltételezett zeneisége konkrét zeneművek megírását is inspirálta, így tovább árnyalva ennek a szövegtípusnak a mediális vonatkozásait. Ezek a zenei művek le is tölthetőek az internetről az alábbi címen keresztül: <http://terebe.hu/haiku/magykezdo.html>

nyával.<sup>15</sup> Metaforák, címek, jelző(k), hangutánzó szavak, rímek, többes számok, idő-, mód-, ok-, eredet- és célhatározók mellett felszólítás, műveltetés és a kijelentés alanyának változtatása teszi színessé ezt az alapvetően színtelen nyelvi közeget, amely „Barthes-nál megőriz egy alapvető lírai impulzust, ugyanakkor megszabadul a kifejezés kényszerétől.”<sup>16</sup> Valami egészen más, vagy másképpen mondódik itt, mint amihez szokva lehet a nyugati lírán edződött olvasó, „Basho *haiku*-versei tapogatózva az észlelés megvalósítása felé mozdulnak.”<sup>17</sup>

Amennyiben elfogadjuk az orosz formalisták elméletét, miszerint a tárgynak, jelen esetben a haikunak kell sugallnia a hozzá vezető utakat – vagy de mani értelemben kódjait a lehetőségeihez képest felfedni –, olyan radikális idegenséggel kell szembesülnünk, amelyet a nyugati poétikák kiindulópontjairól aligha oldhatunk fel. Emellett a haiku megjelenése olyan tény, amit nem kerülhetünk meg, és ami az olvasási alternatívák posztmodern csökkenésével, illetve közhelyessé válásával afelé intethet, hogy a „japán irodalom példáján meg- és újrafogalmazható egy olyan magatartás, mely „impreszionizmusként” kulturálisan mindenképp szalonképes.”<sup>18</sup>

A hazai recepcióban fel szokott merülni a kérdés, hogy mi az az elem, vagy jellegzetesség, ami haikuvá tesz 17 szótagot, hiszen maga Kosztolányi, a fordítások elindítója is elismeri, hogy az eredeti szöveg – számára a nyersfordítás – önmagában nem vers, vagyis nem képes ilyen jellegű hatásokat kiváltani.<sup>19</sup> A differenciálási kényszer megoldásaként a hagyományos japán elvárasi rendszerektől elszakadt kortárs recepció nagyjából egyöntetűen a közmegegyezést hozza fel.<sup>20</sup> Eszerint minden lehet haiku, ami akként ajánlja vagy tünteti fel magát. Mi a későbbiekben – nem csupán ebben a tanulmányban – azt szeretnénk érzékeltetni, hogy pusztán irodalmi műfajként vagy formaként ez a megkülönböztetés aligha lehetséges, vagy különösebben jelentős. A haikut mint jelenséget egyrészt a szó heideggeri értelmében fenomenológiai, másrészt a medialisélméletek konzekvenciáit figyelembe véve egy tágabb kultúrantropológiai díszlet előtt érdemes szöbáhozni, ahol a fenti kérdés módja önmagát számolja fel.

<sup>15</sup> Vö. PFEIFFER, *Uo.*, 198. (BARTHES nyomán),

<sup>16</sup> *Uo.*, 208.

<sup>17</sup> *Uo.*, 207.

<sup>18</sup> *Uo.*, 200.

<sup>19</sup> Talán innen érdemes megközelíteni az illusztrált haikukiadásokat is – mint a divatot teremtő Tandori versnaptár-kötetét –, és a képes illusztrációt mint a szöveggént hatástalan haiku mediális mankóját felmutatni.

<sup>20</sup> Vannak ugyan próbálkozások, amelyek igyekeznek megragadhatóbb formai és szemantikai elemek mentén meghatározni a kérdést (Vö. VIHAR Judit előszavát az *Ezer magyar haiku* kötetben, ahol az évszakszó, a váratlan, szokatlan befejezés, illetve a haikuban feszülő ellentét kerül szóba elsősorban), azonban ezek a próbálkozások szükségesek, de semmiképpen sem elégséges feltételeket hoznak játékba a meghatározáshoz.



Útban a hazai recepció egy iránya felé

A magyar nyelvű recepciót Kosztolányitól szokás eredeztetni, aki nem csupán fordított haikukat, hanem írt is egy rövid tanulmányt a témával kapcsolatosan.<sup>21</sup> Már ebben a tanulmányban megjelenik az a reláció keleti szövegek és befogadók, valamint a nyugati befogadók között, ami aztán a haiku egész általunk tárgyalt későbbi recepcióját meghatározta. Eszerint a haiku autentikus befogadásához magának a befogadónak kell megfelelő érzékenységre szert tennie, amely tovább árnyalja a fordításokkal kapcsolatos elvárásokat. Kosztolányi megállapítása szerint a nyugati befogadó túlzottan eltompult és érzéketlen ahhoz, hogy élvezni tudja a japán líra finomságait. „Mi fáradtabbak vagyunk. Érzékszerveink sok ősi ingerre teljesen eltompultak. Hasonlítunk a dohányos emberhez, aki fátyolosabban lát, s alig érez már szagot és ízt. Izgatószerekre van szükségünk az irodalomban is: lélektani beállításokra, értelmi facsarásra, különféle fortélyokra és mesterkedésekre, az ellentétek, a szóképek, a jelzők, a rímek fűszerére, hogy magunk elé idézzük azt a gyönyörűséget, ámulatot, melyben nekik ezek nélkül is van részük.”<sup>22</sup> Eltekintve attól a kérdéstől, hogy ezek szerint maga a fordítás értelmes és lehetséges-e (erre maga a kötet léte ad választ, mármint Kosztolányi válaszát), Kosztolányi olyan elvárást, vagy ideált fogalmaz meg, melynek elérése, illetve a magyar olvasó ehhez való hozzásegítése küldetesként és egyfajta gyógyító terápiaként jelenik meg. Ahogy Kosztolányi saját fordításairól végül megállapítja: „A gyermek és szűz Ázsia csak így közelítheti meg a felnőtt és fásult Európát. Ázsia óasszír nyelven ezt jelenti: »A Fény Országá«, Európa pedig ezt: »A Sötétség Országá«.”<sup>23</sup>

Az utóbbi idézet nyilvánvaló anakronizmusát figyelmen kívül hagyva (az óasszír nyelv kialakulásának és használatának idejében még aligha beszélhetünk „Európáról”, itt valószínűleg a Nyugatra történik utalás (mármint nem a folyóiratra, hanem az égtájra, ahol valóban lenyugszik a Nap)), érdekes megfigyelni, hogy a haikunak, és vele az ázsiai, és jelen esetben japán kultúrának már megjelenésétől volt egy terapeutikus iránya, mely nagyban hozzájárult későbbi elterjedéséhez, és kortárs – immár hazai keletkezésű – dömpingjéhez, hiszen gyógyulni mindenki szeret. A magyar nyelvi gondolkodás – bizonyos vonulataiban – már a múlt század fordulóján képes volt reflektálni a japánhoz hasonló lejegyzőrendszerek sajátosságaira, illetve ezek hatására a kognitív funkciók kialakulására.<sup>24</sup> Felszín és mélység, mint kelet és

<sup>21</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Japán és kínai költők*, Pantheon, [Bp.], 1995. Ahol a fordítások mellett megtaláljuk *A japán versről*, illetve a *Katé. A kínai költészet barátainak* című tanulmányokat a 159-174 oldalon.

<sup>22</sup> *Uo.*, 160-161.

<sup>23</sup> *Uo.* 161.

<sup>24</sup> Vö. PALÁGYI Menyhért, *Az ismeretlen alapvetése*, Athenaeum, Bp., 1904, 12. Palágyi szerint a dualista fogalom-ítélet alkotás a betűírás sajátja, az óegyiptomi hieroglifa írója aligha tett különbséget a fogalmak és a belőlük kialakított ítélet között, amely kijelentés részben érvényes a japán nyelvre is, hiszen igaz, hogy

nyugat jellegzetessége értelmeződött, majd sematizálódott. Talán nem véletlen, hogy ezt a dilemmát, mélység-sekélység relációban éppen Kosztolányi egyik híres verse tematizálja, és éppen az ő nevéhez kötődik az ezzel való szembenézés kezdete is magyar nyelven a haikuk fordítása kapcsán. A haiku deklaráltan felszín, és metafizikai értelemben nem törekszik az igazság kimondásra, csupán egy rést nyit ezen a felszínen vágó-szavával, hogy be lehessen látni a „valahova”.

Mára a hazai szakirodalom feldogozta a haiku japán történeti vonatkozásait, körüljárta a fordítás kérdését, eltöprengett a haiku, mint forma és műfaj sajátosságain,<sup>25</sup> reflektált a műfaj különböző funkciókban való feltűnésére (például kötetkompozíciós elem vagy mottó), 5-7-5-ös felosztását archaikus számmissztikák mentén értelmezte, vagy gesztusként ismert rá, melynek nyugati értelemben nincs tartalma.<sup>26</sup> Ezek ismertetésére jelen írás nem vállalkozhat, már pusztán terjedelmi korlátai miatt sem. Annyit érdemes megjegyezni, hogy a haiku környékén feltűnő értelmező szövegek olyan terminológiát alakítottak ki, amely ugyan érintkezik a haiku klasszikus elvárás rendszerével (jellemző szavai: pillanatszerűség, képszerűség, tűnődő befogadó, évszakszó, hasítószó), azonban nem nyújt olyan támpontokat, amelyek mentén ez az értelmezhetetlennek látszó szövegtípus – ha nem is elemzés formájában – közelebb kerülhetne a magyar befogadóhoz. Ez alól természetesen akadnak kivételek, és tanulmányunk ezek közül igyekszik ismertetni egy olyan szöveget, amely szorosán kötődik a Kosztolányi által felvetett „friss Kelet” – „fásult Nyugat” oppozícióhoz, tulajdonképpen annak kifejtéseként is olvasható. Mivel elméleti szövegről van szó, amely egy nyelvi jelenségről ír, nem kerülheti el, hogy tárggyá tegye a nyelvet, azonban szempontunkból nem mindegy, hogy milyen tárggyá teszi azt a nyelvi közeget, amelyet mi is faggatni igyekszünk.

#### Buddhista pillanat magyar békára

A haiku hazai szövegekörnyezetében „kitermelődött” elméleti háttértartalmak közül talán a legjelentősebb a Farkas Attila Márton által jegyzett – és a buddhista ismeretelméletből adoptált – *tudatpillanat-elmélet*.<sup>27</sup> Első pillantásra talán furcsának tűnhet, hogy Európában egy irodalmi műfaj megértését elősegítendő vallásinak látszó elméleti irányokat nyit meg egy értelmezés, azonban könnyen beláthatjuk, hogy a haiku eredeti mezőjét tekintve ez korántsem annyira erőltetett, hiszen azt éppen a

---

használja a nyugati alfabetikus írással rokonítható szótagírást, de alapvető fogalmait, igéit kínai jelekkel jegyzi le.

<sup>25</sup> Például, hogy miért éppen 17 szótag a haiku. Egy japán elmélet szerint – mely egzisztenciális eseményként közelít a haikuhoz – egy kilégzéssel ennyi szótagot tudunk kimondani. Vö. Toszihiko és Todzso IZUCU, *Haiku, az egzisztenciális esemény*, ford. Pálcs Márta, Új Symposion 1991/1-2.

<sup>26</sup> A magyar recepció szövegeit összegyűjtve lásd: <http://terebess.hu/haiku/magykezdo.html>, illetve <http://www.terebess.hu/haiku/japanind.html>, tanulmányok címszó alatt.

<sup>27</sup> FARKAS Attila Márton, *Mi a haiku?*, Liget 2007/1, 64-84. Ahol ezt az elnevezést nem használja, így az elmélet névadásának feladata ránk hárult.

buddhizmussal, igaz, annak zen irányzatával szokás nagyon szoros kapcsolatba hozni. Farkas a buddhista abhidarmikák atomista ismeretelméletét veszi alapul, mely szerint a tapasztalati világ határát három, tovább oszthatatlan rész képezi. Az anyagi világ határa az „atom” (*paramánu*), a nyelvi világé a „szótag” vagy „hangzó” (*aksara*), míg az idő tapasztalatának végső határa a „pillanat” (*ksana*). „A *ksana* azt az érzékelhetetlen „időegységet” fedi, amely alatt a külső és belső tapasztalati világot alkotó „lételemek” (*dharma*): szín, szag, íz, forma, érzés, gondolat, ismeret (stb.), illetve az akkori atomizmus szerint ezeket fölépítő elemi részecskék kombinációja, konfigurációja nem változik - tulajdonképpen ez a „pillanat” fogalmának kvázi-definíciója.” Hagyományosan a *ksanát* egyszerre tartják absztrakt fogalomnak és a konkrét időtapasztalatot felépítő valóságnak: húsz *ksana* tesz ki egy *tatksanát*, tizenhat *tatksana* egy *lavát*, harminc *lava* egy (jobb híján órának fordított) *muhúrtát*. Egy teljes nap – „egy nappal és éjszaka” harminc *muhúrtából* áll. Ez alapján a *ksana* 0,06 másodperc, ami persze Farkas szerint is nonszensz, de jól mutatja az atomista bölcselet határait. A mérhetetlenül kicsiny időegység érzékeltetésére a szövegek ilyen példákkal élnek: egy csettintés 64 *ksana*. Mindez „arra a – »buddhista« – feltételezésre vonatkozik, hogy ha van valami, amit konkrét valóságnak nevezhetünk, akkor ez az a *pillanat* (*kiemelés tőlem, V.Á.*), amikor a filmszalag egyik képét folyamatosan kiszorítja az új és másik kép.”<sup>28</sup>

A buddhista filozófia aztán tovább osztotta a pillanatot, amolyan „álpillanatokra”, azon buddhista ismeretelméleti axiómát alapul véve, mely szerint mindennek van eleje, közepe és vége: a „keletkezési pillanat”, a „jelenléti pillanat” és a „fölordódási pillanat”. Minthogy a buddhizmus megközelítésében tudat nélkül értelmetlen bármiféle létezésről beszélni, ezért a pillanatot, melyben a világ – egyébként elmúlt – képének tapasztalása megtörténik tudatpillanatnak (*csitta-ksana*) szokás nevezni.<sup>29</sup> A tudatpillanatot később részletesen kidolgozták „lefolyása” szerint:

- a. 2 pillanat: A tudat öntudatlan nyugalmi állapotban van,
- b. 1 pillanat: ez az állapot megzavarodik, illetve érzéki kontaktus valósul meg,
- c. 1 pillanat: a tudat éberré válik, a figyelem az öt érzékszerv felé fordul,
- d. 1 pillanat: érzés, benyomás keletkezik,
- e. 1 pillanat: megtörténik a tárgy befogadása, vagy „illeszkedése”,
- f. 1 pillanat: a tudat megkülönbözteti, megvizsgálja a befogadott tárgyat,
- g. 1 pillanat: meghatározza azt,
- h. 7 pillanat: fölismeri és értelmezi,
- i. 2 pillanat: végül megtartja, emlékként rögzíti.

<sup>28</sup> PFEIFFER, *Uo.*, 232.

<sup>29</sup> Bár a pusztán emberi létformára korlátozódó szolipszizmust a buddhista iskolák elvetik, azt általában senki sem vonja kétségbe, hogy a „világról” csupán a tudat relációjában, mint tapasztalati világról lehet és kell beszélni. A nem teljesen egységes tudat-koncepciók ellenére ezt tekinthetjük a buddhizmus egyik axiomatikus tételének. Nem mellékes, hogy a buddhista recepció-tanokban a tudat, illetve a gondolkodás is érzékszerv (a hatodik), amely a felmerülő gondolatokat észleli.

Ez bővült évszázadokkal később, a szisztéma spekulatív csiszolgatása révén egy további tudatpillanattal, minthogy logikailag szükséges volt föltételezni egy „átmeneti pillanatot”, amely lezárja a folyamatot, s egyben megnyit egy újat a következő tárgy észlelésekor – így lett tizenhét *csitta-ksana*.

Ezek a tudatpillanatok követik egymást, és ennyiben áll a buddhizmus vonatkozásában a tapasztalati, tehát a tulajdonképpeni „világ”. Így talán könnyebben megérthetjük: egy ilyen folyamatban nincs hely és idő olyan stabil Én-princípium számára, amely a személyes megszólalást egyáltalán lehetővé tenné, vagy annak látszat voltát ne leplezné le születése pillanatában. Az, amit „Én”-nek szokás nevezni, az ebben a rendszerben csupán egy olyan jellegű konstruktum, amely lineáris folyamat tá köti össze az egyébként önálló tudat-pillanatokot (mint a filmkockák gyors egymásutánjából folyamatosságot érzékelő néző a moziban), majd rögzülve, a tapasztalatot általánosítva, immár névvel és formával rendelkezőként gondolja el önmagát.

Farkas, talán hogy a nyugati befogadás problémahorizontjával szorosabb kapcsolatba állítsa a kérdést, a holland emlékezetkutató, Douwe Draaisma kutatásai nyomán arra jut, hogy az idő tapasztalata alapvetően függ a dolgok és az azokat tapasztaló „Én” megszokottságától. Abból a megfigyelésből kiindulva, hogy a kor előrehaladtával az idő egyre gyorsuló múlását érzékeljük, arra a következtetésre jutottak, hogy a jelenhez közelebb eső emlékek emlék-ideje egyre rövidül, mivel azok tartalma a megszokottság, ismertség miatt nem vésődik be olyan mélyen az emlékezetbe, hogy maradandó és tartalmas nyomot hagyjon, szemben a gyermekkorban szerzett tapasztalatokkal. Ezzel a folyamattal párhuzamosan (megszokás, ismertség) az „Én” is egyre inkább körülhatárolt, rögzült formát ölt, melynek múltja rövidül, jövője tervezett (hiszen így tudja fennmaradását biztosítani), ilyen módon egyre távolabb kerül saját jelenétől, ami viszont a buddhizmus rendszerében, mint láttuk, az egyetlen realitás. Ebben az elméleti vonulatban – Kosztolányi nyomdokain – így kapcsolódik össze Kelet és Nyugat: egy nyugati betegségre keleti gyógyírt kapunk, melynek lényege, hogy a múltó idő legyőzésének egyetlen útja a visszatalálás a pillanathoz, a szubjektív idő egyre teljesebb és tökéletesebb átéléséhez, amely egyfajta „személyes halhatatlanság” ígéretét hordozza a buddhizmusban.<sup>30</sup>

Talán nem volt felesleges Farkas elméleti bevezetőjét vázlatosan ismertetni, hiszen egy olyan teóriával áll elő, amely az újdonság erejével hathat a magyar recepció számára. Eszerint a haiku 17 szótagos vagy morás terjedelme nem a véletlen, vagy az egy lélegzet alatti kimondhatóság következménye, hanem a fenti tudat-pillanat - elméleti háttér irodalmi analógiája (szövegpillanat), melynek konkrét bizonyítékai ugyan nincsenek, „...de ha el is vetjük a konkrét kapcsolat lehetőségét a haikut művelő zen buddhisták s az abhidharmikák között, a haikut akkor is nyugodtan értelmezhetjük a tapasztalási processzus belső idejét alkotó tizenhét tudatpillanat művészi

<sup>30</sup> Természetesen a sikeres művészi pillanat vonatkozásában találhatunk nyugati párhuzamokat, például a prezentizmus esetében, azonban ezek tárgyalása most nem feladatunk.

analógiájaként, s ezáltal a haiku-írást a pillanatnyiségra alapuló meditáció (mely a zenben amúgy is központi helyet foglal el) kifejeződéseként. Főként, hogy a szótag, az aksara, az Abhidharma szerint az atom és a pillanat nyelvi megfelelője. A haiku nem más, mint egy egyediségében megpillantott, ezáltal a folyamatosságból kiragadott, s egyben örökkévalóvá tett pillanat. Ahogyan Alan Watts mondja: „Ha a múlt kiröpül, a jövő pedig céltalan, a jelen tölti be az űrt, amely rendszeren hajszálnyira zsugorodott töredék-másodperc csupán, semmire nem hagy időt. Ezt a pillanatnyi jelent tágítja a végtelenségig a haiku. (...) A mindenség elérhetővé válik, a lét örökkévalónak tűnik és mi feloldódunk a hétköznapi dolgok létezésének misztériumában.”

A farkasi megközelítésben a haiku hagyományos műfaji elemei új jelentésárnyalatokkal gazdagodnak, illetőleg más kódrendszer szerint válnak jelentővé. Az évszakszó, a *kigo* már nem pusztán az évszakot megjelenítő „szépség” jelölője lesz, hanem az évszakok folyamatos váltakozásának felidézésével a múlandóság és a folyamatos átalakulás, állandótlanság buddhista törvényét is megjeleníti. A *johaku*, az üres tér válik a haiku „költői mezejévé”, és ily módon a haiku nem követel a maga számára kivételezett helyet, hiszen ez az üresség a buddhista kozmoszban a minden létezőnek lételemet adó ágens, ahogy Toszihiko és Todzso Idzucu már hivatkozott szövege fogalmaz, a haiku utal annak „egész nem artikulált transzcendentális hátterére, melyből minden érzékelhető tárgy és esemény manifesztálódik.”<sup>32</sup>

A haiku altípusai – melyeket hangulatoknak szokás tekinteni – így válnak a buddhista törvény belátásának eszközeivé: A *vabi* hagyományosan a egyszeriben próbálja felmutatni az általánost, a mulandón (*rjúkó*) keresztül a múlhatatlant (*fueki*), mint ebben a Basho-haikuban:

Fehér krizantém.  
Bimbóhoz a legkisebb  
porszem sem érhet.<sup>31</sup>

A *szabí* a magány, az elszigeteltség, a társtalanság érzékeltetésére használják. Buddhista olvasatban arra figyelmeztet, hogy az önlét nélküli létezők pusztán az Ürességből feltűnő árnyalakok, mint Ryoukan híres haikujában:

Hideg-sújtotta  
öregember: hó alatt  
bambusz görnyedez.<sup>32</sup>

Az *avare* a múltbeli tudatpillanatok meditatív megelevenítésévé válik, jóllehet általában pusztán az elmúlás melankolikus érzéseként szokták interpretálni. Így szólal meg:

<sup>31</sup> BENITS Péter fordítása.

<sup>32</sup> TEREBOSS Gábor fordítása.

Esti ködfátyol.  
Mikor rájuk gondolok,  
régi napokra.<sup>33</sup>

Végül a *júgen*,<sup>34</sup> amely szó szerint „homályt” jelent, és a misztikus átalakulás, illetve a lét rejtelseinek pillanatnyi megragadásaként, felmutatásaként szokás értelmezni. Farkas szavaival:

„Egyfajta kábulattól mentes révület ez, melyben tér és idő, méretek és mértékek elveszítik eredeti (köznapi) státuszukat. Itt teljesül be a pillanat végtelenre tágítása, s vele az időfolyam végleges megállítása is. Itt éretik el az örökkévalóság, minthogy itt jelenik meg annak legteljesebb és legkonkrétabb átélése”:

Nézd, fülemülék  
fénylenek szilvafákon  
ősidők óta!<sup>35</sup>

Farkas szerint – és ezzel nincs egyedül hazai értelmező közösségben (Watts, Miklós, Végh) – a haiku-költészet és annak olvasása meditációs eszközzé válik, szerzője, a *hadzsín*, az „úton-járó” pedig tulajdonképpen buddhista törekvővé.<sup>36</sup> Nem lehet véletlen, hogy az antropológiailag megalapozni igyekezett medialitáselmélet felől kérdező Pfeiffer is ilyen kifejezéseket használ a nő-színház kapcsán, mint például „rituálisnak tűnő szépsége meditatív elmélyülésbe torkolhat.”<sup>37</sup> Más kérdés természetesen, hogy az „úton-járás”, mint egy kultúra megjelenési, megélési formája itt sajátos értelmet nyer. Az „út” célképzete a zen szövegeit (koan-ok, tan-magyarzatok) figyelembe véve semmiképpen sem tekinthető nyugati értelemben vett célnak, ez a „cél” ugyanis már az induláskor jelen van, így az út nem vezet sehova, illetve a „sehova”, a jelen pillanat örökkévalóságába kalauzolja az olvasót, amennyiben képes azt autentikusan, a haikuból szólóként „olvasni”. Erre az út-szerűsége, illetve az ebből adódó gondolkodási lehetőségekre reflektált már Heidegger is citált beszélgetésében. „K: ... A maradandó a gondolkodásban az út. És a gondolkodás útjai magukban rejtik azt a rejtélyt, hogy előre- és hátrafelé egyaránt bejárhatók; sőt igazán előre csak a visszave-

---

<sup>33</sup> KITO haikuja, FARKAS Attila Márton fordításában.

<sup>34</sup> „Ha parafrázáljuk a *júgent* – a felszín és a végtelenül spiritualizált szépség sajátos keverékét –, akkor mintha egy természetesen megnesmesített posztmodern kellős közepén találnánk magunkat.” PFEIFFER, *Uo.*, 193. Itt kell megjegyeznünk, hogy Pfeiffer is szótári terminusokat használ, amelyeket ugyan nem tart a nyugati poétikák által feldolgozhatónak, azonban mégis lefordítja azokat, így kerülve meg a heideggeri diskurzus legalapvetőbb kérdéseit, amik a nyelv mibenléte felé irányítanak a gondolkozást.

<sup>35</sup> ONICURA haikuja, PETŐ TÓTH Károly fordításában.

<sup>36</sup> Az általánosan elfogadott terminológiát követjük – hiszen a buddhizmus kapcsán csupán nagyon áttételesen beszélhetünk hívőkről – még akkor is, ha vannak olyan megfogalmazások is, különösen a mahájánában és a zenben, miszerint ez a bizonyos törekvés tulajdonképpen nem-törekvés. A buddhista nem-törekvő azonban talán túl tág értelmezési kereteket engedne meg.

<sup>37</sup> PFEIFFER, *Uo.*, 213.

zető út visz. J: „Előre” – ezt nyilvánvalóan nem valamiféle haladásként gondolja, hanem... hanem...nehezemre esik az illő szó megtalálása. K: „Előre” abba a legkövetlenebb közelségbe, amin folyvást túlsietünk, amit valahányszor csak megpillantunk, mindannyiszor újra idegen. J: Amit ezért hamarosan újra szem elől tévesztünk a szokásoshoz és az előnyöshöz való ragaszkodásunkban. K: Míg a folyvást túlsietett közelség inkább visszatéríteni törekszik. J: Vissza; csakugyan, de hová? K: A kezdődőhöz.”<sup>38</sup>

#### Kivezetések, utak

Az eddigiek fényében nem meglepő, hogy a nyugaton gyakran használt „eredetiség” fogalma szinte középkori értelmet nyer a haiku és a japán kultúra kapcsán, ahol a szerző, mint stabilnak látszó entitás egyébként is csupán a 19. században, a nyugati jelentéskultúra mellékhatásaként jelentkezett. Benits Péter idézi – a haikut szintén a pillanat költészeteként értelmező írásában – a műfaji elvárásokat a mai napig meghatározó „alapító”, Basó kreációesztétikai szavait: „Fordulj a fenyőhöz, ha többet akarsz tudni a fenyőről, és menj a bambuszhoz, ha a bambuszról akarsz tanulni. Eközben el kell hagynod önző magadba feledkezésedet, különben csak ráerőszakolod magad a vers tárgyára, és nem tanulsz tőle. A vers akkor születik magától, ha te és a tárgy egyé váltok, és ha elég mélyen belemerülsz a tárgyba ahhoz, hogy megláss benne egyfajta rejtett derengést. Akármennyire ékesszóló legyen is a versed, ha az érzés, amelyből fakad, nem természetes – vagyis te és a tárgy különállóak vagytok – akkor költészeted nem valódi, csupán sajátos utánzat.”<sup>39</sup>

Európai szemmel talán anakronisztikusnak tűnhet, hogy egy kortárs műfajt több száz éves szövegek szövegintenciói alapján igyekszünk értelmessé tenni, azonban a japán „kritikai” gondolkodás számára ez nem jelent problémát, hiszen például a kortárs nő-színházak előadásait is Zeami Motokjó több mint 500 éves utasításai mentén értékeli fel vagy le. Nem véletlen, hogy a haikuról szóló kritikai gondolkodás is jellegzetesen nyugati tevékenység, hiszen „a japán kultúra viszonylag kevés teret engedett a konzisztens elmélet- és fikcióalkotásnak – és egészen napjainkig szűk határok között enged teret az elméletnek és az irodalomnak.”<sup>40</sup>

Ennek az utasításpoétikának az ellenpontja a „természetesség” – talán közismert – japán kultusza. Ez a természetesség (*sizenna*) azonban nem pusztán, vagy

<sup>38</sup> HEIDEGGER *Uo.*, 14.

<sup>39</sup> A basói utasítások sajátos kapcsolatot létesítenek a *Lét és idő* fenomenológiájával. „A „fenomenológia” elnevezés egy maximát fejez ki, amely a következőképpen fogalmazható meg: „vissza a dolgokhoz!” – szemben minden szabadon lebegő, semmire sem kötelező konstrukcióval, esetleges ötlettel, szemben a csak látszólag megalapozott fogalmak átvételével, szemben azokkal a látszatkérdésekkel, melyek gyakran egész nemzedékeken át mint „problémák” terpeszkednek el.” Illetve: „önmagában láttatni azt, ami önmagát megmutatja, úgy, amint saját magából megmutatkozik.” Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Osiris, Bp., 2001, 44, illetve 52. Ez a párhuzamos beszédmód minket is arra készítet, hogy a haikuról szóló diskurzus egyik autentikus kísérletét ebben az irányban keressük.

<sup>40</sup> PFEIFFER, *Uo.*, 237.

egyáltalán nem a természet, mint a biológiai organizmusok összessége értendő itt, hanem egy olyan létmód tudomásulvételeként, amely a buddhizmus tanaiból következően nélkülöz mindenfajta önlétet mind a szubjektum (*anátmá*), mind az objektum (*anitya*) oldalán. E szemlélet, a maga abszolút kontextusfüggőséget tételező mivoltában, nem áll messze – úgy látom – a kortárs irodalmi gondolkozás néhány alapvető megközelítésétől. Basó útinaplóiban „[a] személyek nem aktívan-alakítóan és még csak nem is szüntelenül értelmezéseket adva vonulnak végig a világon; sokkal inkább az impresszionista modorú események vonulnak el a szinte teljesen mozdulatlan alakok mellett.”<sup>41</sup> Ezzel tulajdonképpen a zen-buddhizmus tudat - világ viszonyrendszere kerülhet közelebb az olvasóhoz, amely szerint a világgal mint a tudat által generált vízióval kell szembesülnünk, anélkül, hogy a magyarázatoknak és az értelmezéseknek különös jelentőséget tulajdonítanánk.

Ha a befogadás, a címzett, a „Te” oldaláról közelítünk a haikuhoz, akkor is szembesülnünk kell a japán olvasó feltételezett egységélménye és a nyugati mintaolvasó dualista értelmezési sémába kényszerítő olvasatának feszültségével, és fel kell vetnünk – a híres barthes-i kijelentés továbbírásaként –, hogy a haiku eredeti elvárásai horizontja felől olvasva immáron az olvasó is halott. Nem adhat értelmet, jelentést olvasnivalójának, így nyugati értelemben nem tekinthető már olvasónak. Basó útinaplóiban – aki a hagyomány szerint a szó fizikai értelmében is folyamatosan „út”-on volt – valamiféle „után rezgésről” van szó, ami az olvasóban tovább szól, mint a közismert harang-hasonlatban a harang kongása. Farkas megközelítésében ezzel a haiku nem pusztán meditációs tárggyá válik, hanem maga lesz a meditáció, és szorgos gyakorlásával minden pillanat haiku-pillanattá válhat, mely nem kötődik sem az előtte lévő sem az utána következő pillanathoz, hiszen azok illúzióvoltát felismerte. A tudatpillanat-elmélet szóhasználatával a 17-ből így lehet újra egy.

A meditációból születő éber figyelem (*zansin*) nem melleleg valamennyi japán „út”-koncepció sajátja. A hagyomány szerint, amennyiben képes valaki ezt a fajta éber figyelmet gyakorolni, akkor lesz képes a dolgokat *szono-mama* megjeleníteni, vagyis „éppen-ilyen”-ként, ami a performancia japán koncepciójában tulajdonképpen annyit tesz, hogy az, ami a színpadon vagy a papíron van, az nem valamilyen távollévőnek a jelölője, hanem „az, az”, mint ahogy a haiku eredeti médiuma: a kalligráfia ezt szükségképpen magával is hozta, hiszen az ecsettel papírra rajzolt jeleknek a szöveggel együtt volt csak értelmük és esztétikai rangjuk.<sup>42</sup> Talán itt érzékelhető a legnagyobb távolság a nyugati esztétikai elméletek és poétikák,<sup>43</sup> illetve a japán megközelíté-

<sup>41</sup> *Uo*, 239.

<sup>42</sup> Vö. PFEIFFER, *Uo*, 188-247. „Az írás *tevékenysége* magától értetődő, *helyi értéke* azonban messze nem. Feltűnő, hogy a japán irodalmi modernség első képviselőinél, Szószekinél és Ógainál, az írás tartós, test nélküli bensőségességének „nyugati” felfedezését megfékezi a kínai költészet és/vagy a tusfestészet gyakorlása iránti párhuzamos és fokozott érdeklődés” *Uo*, 236.

<sup>43</sup> A nyugati szakirodalomban felmerült a haiku párhuzama a wordsworthi romantika azon ironikus törekvésével, hogy kimondja a kimondhatatlant, vagy yeatsi és keatsi értelemben összekapcsolja a szépség és a



tés között (mely talán megőrzött valamit a könyvnyomtatás előttiből), azzal párhuzamosan, hogy a szövegek materialitására figyelmet szentelő kortárs szövegértelmezések a közeledés jelei is lehetnek egy *jelentés*-kultúra felől egy *jelenlét*-kultúra felé, amint azt sport és irodalom kapcsán is láthatjuk.<sup>44</sup>

Tanulmányunk nem titkolt célja volt, hogy a buddhizmus, és különösen a zen néhány alapvető mentalitását játékba hozza a haiku kapcsán a hazai kritikai gondolkodás számára – ha már nem tehet másként –, éspedig legalább nem a klisészerű ismételtetés és látszat-evidencia szintjén. Ha a médiumot – akár kittleri értelemben – egy érzékszerv meghosszabbításaként gondoljuk el, akkor nem kerülheti el a figyelmünket, hogy a buddhista recepció-tanok a gondolkodást is érzékszervnek tekintik, amely a felmerülő gondolatokat tapasztalja meg. A buddhista haiku ebben a megközelítésben a szem, a fül és a tapintás (kalligráfia) mellett a tudat médiumává is válna, ez azonban nem ássa alá az érzékelés ilyen buddhista elgondolását, csupán tovább árnyalja azt a kérdést, amely minket is folyamatosan szakrális és mediális viszonyrendszerre felé int.

A haiku eredeti materialitását (tus és papír) elgondolva meg kell jegyeznünk, hogy egy olyan kultúrában, ahol magát a par excellence tudást is csak testi vonatkozásaival együtt képesek elgondolni, magára a szövegre vagy az írás médiumára sem tekinthetünk az európai bensőségesség módján. Erre hívja fel a figyelmünket a japán írott szöveg nyomtatás előtti létmódja is, amely egy másik úttal – a kalligráfia (*sódó*) művészetével – együttműködve juttatta a papírra azokat a karaktereket, amelyek a Japánba látogató Roland Barthes-ra is az igéző elragadtatás erejével hatottak. „A haiku olyasmit idéz föl emlékezetünkben, ami sohasem történt meg velünk; benne ráismerünk egy eredet nélküli ismétlésre, egy okra vissza nem vezethető eseményre, egy személytelen emlékezetre, egy le nem horgonyzott beszédre.”<sup>45</sup>

A már jelen lévő jövőben a haiku mediális értelmezéseit tovább fogja árnyalni, hogy az internet cyber-terében olyan transzpozíciók alanya és tárgya is egyben, amelyek korszerűtlenné tesznek egy pusztán irodalmi megközelítést. A tárgyalt fordítások is ebben a térben találhatóak meg egy helyen, ahol néhány kattintással már brekeg is a békánk, majd japánul és angolul is elmondja az elmondhatatlant,<sup>46</sup> aláásva

rejtett vagy mély igazság megjelenési területeit, ám talán termékenyebb lenne, ha a nyugat affektív poétikáit (Horatiustól kezdődően) hoznánk játékba a remélhetőleg kialakuló diskurzusokban. Vö. PFEIFFER, *Uo.*, 237.

<sup>44</sup>Pfeiffer már hivatkozott szövege mellett vö. még FODOR Péter, *Térfélcseré : a sport irodalmi medialisítása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijarat, Bp., 2009. Ahol a sportról mondtak a haikura is vonatkozathatóak: „lehetséges, hogy nem engedi át magát teljesen az értelemtulajdonító műveleteknek, például az irodalom allegorizáló eljárásainak” *Uo.*, 69.

<sup>45</sup>Roland BARTHES, *L'empire des signes*, Skira, Paris, 1970, 104. Az idézett passzust Angyalosi Gergely fordításában közlöm. Vö. ANGYALOSI Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta*, Osiris, Bp., 1996. 154.

<sup>46</sup>Lásd: <http://www.youtube.com/watch?v=UiZTrPVh81A>

ezzel az „önmagában nyugvó vagy látványos szépség önreferenciális” egyszerűségét, amely függetlenedett a szociokulturális kényszerektől.<sup>47</sup>

Ha mégis az irodalmi megközelítés – teljesen dekódolhatatlan – kódmezején maradunk, akkor a fordítási problémák, a recepció terapeuta vonulata kapcsán le kell vonnunk a következtetést: a haiku esetében végképp nem tudjuk, hogy ki szólal meg japánul a haiku „eredetében”, és azt sem, hogy kit szólít meg – ha egyáltalán – és mindez működhethet-e, hathathat-e legalább hasonló módokon egy magyar irodalmi kánon peremén, vagy megmarad a pusztá egzotikus érdekesség furcsa látszatánál. Mindenestre vannak kétségeink egy olyan kritikai beszédmóddal szemben, amely reflektálatlanul importál szavakat és esztétikáinak tűnő terminológiákat.

Nekünk a heideggeri beszélgetésmód folytatóiként nem lehet feladatunk egzakt, fogalmilag megalapozott válaszok készítése, hiszen ezzel éppen a kérdés tárgyától fordulnánk el, ahelyett, hogy szólni engednénk. Közelítünk valami felé, utakon, amelyek nem tudjuk, hova vezetnek. A közeledés lehetősége, vagy éppen lehetlensége mellett is abban a kérdésben kell maradnunk, amely arra int, hogy számot vessünk vele: az ilyen távoli idegenségre való nyitottság milyen hiányra mutat rá a nyugati kultúra horizontján? Úgy látjuk, hogy erre a kérdésre a választ az audiovizuális médiumok kortárs hegemóniája irányában is keresheti a kutató, vagyis az elvesztett közvetlenség visszatérési kísérleteként értelmezheti például a haiku-jelenséget is, mint egy reflektálatlan szöveg-létmód utáni sóvárgás jelét.<sup>48</sup> De megteheti azt is, amit esetünkben Farkas Attila Márton szövege tett: leáshat egy idegen kultúrát meghatározó közeg mélyebb rétegeibe – a Kosztolányi-féle terapeuta-hagyomány folytatójaként – és megkísérelheti belátni azt a funkciót, amely egy egyszerű irodalmi megközelítés számára beláthatatlan. Világos, hogy nem tulajdoníthatunk stabil hatásokat még olyan történelmileg kiforrott médiumoknak sem, mint a haiku, az pedig még inkább, hogy a haiku japán módon soha nem lesz jelen a magyar papíron. Ennek ellenére kell döntenünk, hogy meghagyjuk-e ezt a médiumot feszélyező idegennek, vagy más médiumokon keresztül megpróbáljuk szóra bírni a „gyógyulás” reményében. A játék immár globális tere szabad, ahol – igaz, hogy pusztán a nyomtatott szöveg médiumában, de – most mi is felmutattuk a haikut, mint *jelentés és jelenlét* feszültségében működő, kezdődő pillanatot, amely azonban talán csak akkor tűnhet fel a számunkra is a jelenlét módján, ha megfogadjuk Heidegger japán beszélgetőpartnerének intelmét: „Valami csendesítőnek kellene történnie, ami a tágasság lobogását a szólító mondás összeszövöttségébe nyugtatná.”<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> PFEIFFER, *Uo.*, 210.

<sup>48</sup> A haiku kortárs mediális vonatkozású kérdéseivel (haikugenerátorok, haikufórumok az interneten: <http://tereless.hu/haiku/magykezdo.html>) egy másik szövegben igyekszünk majd szembenézni.

<sup>49</sup> HEIDEGGER, *Uo.*, 46.