

Haikuk, egysorosok, egyszavasok: az irodalmi megszólalás végső határainak keresése a modern magyar költészetben

*„résnyire megnyílik a
csend
helyet ad egy körülötte zajongó*

*hangnak
amint a hang belép
elhalkul
eggyé válik a csennel*

*a kint rekedt hangok összeverődnek
lesik a csend mikor nyílik meg újra”¹*

A 20. századi költészet különös leágazását alkotják az olyan extrém módon rövid versek, amelyek egyetlen rövid mondatból, esetleg egyetlen szókapcsolatból, vagy akár egyetlen szóból állnak. Leghíresebb (vagy talán leghírhedtebb) példái Weöres Sándor egyszavas versei (mint a *Szárnyötét*, a *Tojáséj*, a *Liliomszörny*, a *Remetebál* stb.), melyek a mai napig egyaránt végletesen megosztják a profi és laikus olvasókat. A szóösszetételek sűrítések, minden esetben ellentételezőek, végtelenül elliptikusak.

Az egysoros versek közt mondatnyi szókapcsolatok is vannak, amelyek legtöbbje vagy oximoron jellegű szerkezet révén teremti meg azt a törést, amelynek mentén az értelmezés elindulhat; vagy találós kérdés-szerű metaforára építi fel a mikroverseket, az izlandi kennegek mintájára.

¹ Gyukics Gábor: nem sejtik. In *Uő: kié ez az arc*. L'Harmattan, Budapest

A pár szavas mondatnyi versek gyakran alig különböztethetőek meg az aforizmáktól, már csak azért is, mert az alig-mondatnyi terjedelem a költői formálás lehetőségeit is nagyon leszűkíti.

Weöres egysoros verseiben nagyon sok példát találhatunk erre a problémára. Van olyan köztük, amely az aforisztikusságot intertextuális utalás (illetve annak lehetősége) révén oldja fel:

Őrült minden fűszál.

Itt könnyen felidéződhet például Babits híres fűszála az *Esti kérdés* című vers végéről, amely az értelmetlen életvágy, törekvés, teremtés hiábavalóságát jeleníti meg. A párhuzam ugyanakkor ellentétet is tartalmaz: míg Babits verse kérdés, méghozzá bonyolult, hosszú körmondatként megrajzolt, érzékletes képek sorával bővelkedő (költői) kérdés, az egysoros gyakorlatilag rövidre zárja ezt azzal, hogy válaszol, „magyarázatot” ad, ám ez a válasz az irracionalitásba nyúlik, épp arra mutat rá, hogy nincs válasz, nincs logika, nincs értelme a józan ész segítségével indoklást találni.

Itt tehát lehetőségünk van meglehetősen nagymértékben kitéríténi a vers szűk terét, ám nehezebb lehet az olvasó dolga az olyan egysorosokkal, amelyek kifejezetten a mantraszerűség irányába mennek el:

Tetteid medre életed.

A mindenség a szemedben fészkel.

Csak kerete vagy magadnak.

Ezekben az esetekben az olvasó önkéntelenül keresni kezdi a kontextust a rövid megszólalásokhoz, s a szavak körüli lehetséges szemantikai tereket rekonstruálva kérdésekké bontják fel a sornyi vers szavait (például: Mi tartozhat még az életedbe a tetteiden túl? Ha a mindenség a szemedben fészkel, akkor ki vagy te a mindenséghez képest? Ha csak kerete vagy magadnak, akkor a valódi „te magad” micsoda, mi az a kép, ami valójában vagy? stb.), ezeknek a kérdéseknek a segítségével viszont szinte csak ezoterikus igazságok felé vezet út, kifelé a modern, önreferenciális, autonóm irodalomként meghatározott térből.

A kicsit hosszabb, de még mindig nagyon tömör haikuk és haikuszerű apró versek is sokszor hasonló felemás, tanácstalan teret teremtenek maguk körül. Úgy tűnik, nemcsak a megszólalás végletes

ökonómikussága miatt állnak az efféle költemények az irodalom határán, de azért is, mert roppant közel kerülnek az irodalom számos modern tabujához.

Az egyik ilyen tiltás oka e költemények végletes elliptikussága: Fodor Ákos Macuo Basó-fordításhoz írott híres szavai szerint ugyanis „[a] haiku kettőt tesz költővé, amint a szerelem kettőt, szeretővé. Leírója nem sámán, nem szónok, nem sebész; elolvasója nem alávett, 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” (FODOR 1998). A modern irodalom kialakulásának egyik alapvető intézményes feltétele azonban épp az volt, hogy a költemény, a lírai én ugyan intézhet olyan felhívást az olvasóhoz, mintha egyenjogú partnerek volnának, valójában azonban a befogadás explikálásának lehetősége roppant korlátozott és szigorú szabályok közé van szorítva. Az író ír, az olvasó olvas – és kialakul az olvasók egy külön csoportja, a profi olvasó, aki (bizonyos szabályok szerint) írhat és (bizonyos szabályok szerint) olvashat is. Érdekes lenne az intimitás 19. századi kódjainak megfelelően végigkövetni annak a szabályrendszernek a kialakulását, amely szerint az írói és befogadói szerepek aktív és passzív, profi és laikus pólusokra válnak szét (amennyiben a passzív fél nem explikálhatja élményeit, néma kell, hogy maradjon – pontosabban nem explikálhatja ugyanabban a térben, érvényes módon). Annál is inkább, mert Fodor a haiku kapcsán szeretői viszonyt emlegetve épp ezt a hierarchikus viszonyt kérdőjelezi meg, épp azt emeli ki, hogy ennél a verstípusnál mindkét félnek egyforma joga és tere nyílik az aktivitásra, még ha ez az aktivitás más jellegű, egymást komplementer módon kiegészítő jellegű is.

A modernizálódó irodalmi intézményrendszer fokozatosan vonja meg a szót a laikus olvasótól, a nagyközönségtől; a saját élményről beszélni irreleváns, azzal a veszéllyel jár, hogy az olvasó a mű helyett önmagáról beszél [LUHMANN 1996; 120]). Nem véletlen, hogy mindig éles támadások keresztüzébe kerülnek a modern kritikai gondolkodás azon tendenciái, amelyek az aktív, univerzalizálhatatlan, objektíválhatatlan egyéni befogadás nyilvános relevanciáját hangsúlyozzák, mint például az úgynevezett impresszionista kritika bizonyos változatai, vagy jóval később a dekonstrukció.

A profi/laikus tabuhatárt (s ezzel a szintén meghatározó jelentőségű magas irodalom/tömegirodalom különbséget) fenyegeti az is, hogy nehéz megindokolni ilyen rövid versek esetében a kritikai értékítéletet, a vers könnyen utánképezhetőnek tűnik („ilyet én is tudok írni”).

Végül ugyanezt, a magas/tömegirodalom-határt ingatja meg az ennyire rövid versek aforisztikussága. Az aforizma ugyanis a modern művészet poétikai értékrendje szerint nem tartozik a szépirodalomhoz, inkább valamiféle köztes terület életbölcselet, napló és filozófiai esszé között. Határterület, ami immár sehová sem tartozik igazán, az viszont egész biztos, hogy az önelvűséget középpontba állító modern esztétika számára az aforisztikus megfogalmazás kétségtelen transzcendenciája, eszközszerűsége nem pozitívum, kifelé mutat az irodalom rendszeréből. Ha nem észlelhető a nyelvi önreflexivitás pozíciója, ha felmerül, hogy a nyelv valami önmagán túlit akar közvetíteni, az közel kerül a modern irodalmi nyelvhasználat mimézis-, illetve eszközszerűség-tabujához.

A kritika épp ezért kezdettől folyamatosan megosztott abban, hogy végül is az efféle versek a modern nyugat-európai poétikai konvenciók szerint egyáltalán versnek, irodalomnak tekinthetőek-e. Úgy tűnik, kitüntetett helyzetű szövegekről van szó: mint többszörösen is az irodalom határán elhelyezkedő jelenségeket ezért különösen érdekesnek tűnik kicsit jobban körüljárni – valahogy úgy, mint amikor a csillagászatban a fekete lyukakról a határ, vagyis az eseményhorizont megfigyelése révén próbálunk többet megtudni.

A fekete lyuk mint a modern irodalmi műalkotás egyik alapmetaforája, a végtelen sűrítettségű és végtelen gravitációjú, minden közelítése ön maga felé hajlító pont (unendlich *gedichteter* Punkt) nem esetleges és nem is új. Már a 18. században felmerül, hogy az újfajta, modern művek valahogy máshogy működnek, máshogy hatnak az olvasóra: nem tartja tiszteletben a klasszikus poétika azon szabályát, hogy a művészi, figurális nyelvhasználatnak láthatóan és élesen el kell különíteni magát a hétköznapitól, illetve tudományostól. Épp ellenkezőleg: ezek az új elbeszélések, regények arra törekszenek, hogy minél inkább elmosásák a fikció és valóság közötti veszedelmes határt. Az újfajta költemények pedig olyan erős érzelmeket kívánnak felkelteni az olvasóban, hogy azt akarata ellenére is elcsábítsák, magukkal ragadják – a korabeli német szakirodalom a reizen ígét használja, ami az izgatóan, ingerlően, ellenállhatatlanul csábítót jelenti.

Az első modern kritikáktól visszatérő elem, hogy a műnek magával kell ragadnia, el kell csábítania, meg kell győznie az olvasóját; ha ezt nem tudja megtenni, ha nem hat, az alacsony minőségének jele (gondoljunk akár csak Berzsenyi Kölcsey kritikájára adott válaszára). A korabeli olvasásviták pedig attól félnek, hogy a mű világából nincsen visszaút: az érzékeny olvasót végképp magukkal ragadják, ahogy például a Werther kiváltotta öngyilkossági hullám során vagy az idegen és az utópisztikus gyakorlati politikai hatásaitól való óvás során ez számtalanszor megfogalmazódik.

Egy nagy ugrással a 20. századba kerülve azt látjuk, hogy mintha ez a „Reizvollkeit” fontos eleme maradt volna az irodalmi műnek: az impresszionista kritikának vagy a „megértő kritikának” például követnie kell a mű hívását, a kritikus pozícióját pedig az egész modernitás során gyakran írják le Odüsszeusz szirénkalandja metaforájával – hogy majd a 20. század második felében Barthes egyenesen gyönyörszövegről, gyönyörölvásásról beszéljen, ahol a szöveg mintegy „bekebelezi” az olvasót, illetve az olvasatokat. Derridánál a szöveg végtelenbe nyíló tükörsorrá válik, lezárhatatlan szemiózissá, amely kivezet a rögzített jelentések megbízhatónak tűnő, hétköznapi világából az idegenbe, a bizonytalanba, a megjósolhatatlanba, az egyedibe. A „fekete lyuk”-pozícióban felbomlanak a „mű” kizárólag intézményesen garantálható határai is (lásd Foucault, aki a szerzőről mint funkcióról ír), szétfoszlik a szöveg, a befogadásban, értelemadásban megkerülhetetlenné válik a radikális intertextualitás szerepe. Luhmann pedig ezért nevezte a műalkotást kompakt kommunikációnak, vagyis olyan – tulajdonképpen „öngyilkos” – kommunikációnak, amely végpont akar lenni, lehetetlenné téve a folytatást, a tökéletes meggyőzőtség, a folytathatatlanság érzését keltve a partnerben (vagyis a befogadóban). Holott a kommunikáció per definitionem tartalmazza a folytathatóságot, a végtelen láncszerűség mozzanatát – a műalkotás mégis ez ellen dolgozik, folyamatosan az ismert és a szavakba foglalható legvégső határait keresve. A „Reizvollkeit”, az ellentmondásos vonzerő miatt azonban az olvasó egyszerre érzi azt, hogy „itt nem lehet többet mondani”, és azt, hogy „beszélnem kell róla, mondanom kell valamit” (erről ír Barthes a *Beszédtöredékek a szerelemről* című művében). Épp ez a végtelen sűrítettségük, az ismeretlennel való érintkezésük teszi őket – ahogy Stephen Greenblatt írta – kondenzált „társadalmi energiává”, aminek kezelésére, kinyerésére, felhasználására bonyolult intézményrendszer jön létre.

Épp ezért talán az sem véletlen, hogy azok a szerzők, akik gyakran fordulnak a minimálversek műfajaihoz, nem igazán válnak, váltak ennek az intézményrendszernek, az irodalom hálózatainak sem részévé: fogadtatástörténetük, kritikai utóéletük, azaz elemzetségük, hatástörténeti szálakban való elhelyezésük vagy meg sem igen történt, vagy problematikus. Gondoljunk például Weöresre, aki gúnyt űz az irodalmi élet bevett fogalmaiból és intézményeiből, és aki minden irodalomtörténeti elismerés mellett is „kilóg” a hatástörténeti rendszerezés kategóriáiból annak ellenére, hogy az irodalmi hatásösszefüggések vizsgálatához „ideális terepnek” tűnhet; Beney Zsuzsa, aki sokáig nem is publikál, és élete végéig megtartja „polgári” identitását; Fodor Ákos, aki teljesen visszahúzódik az emberek közül stb.

Terjedelmes szakirodalma van annak az álláspontnak, amely szerint a modern irodalmat bizonyos szempontból épp a kimondhatatlan kimondásának programja jellemzi. Waldemar Fromm például Leibniztől és Christian Wolfftól Benjaminig és Franz Kafkáig haladva érvel e szempont jelentősége mellett (FROMM 2006). Gerhard Plumpe pedig a kimondhatatlannak a modern irodalom kialakulásában játszott szerepét végiggondolva arra a következtetésre jut, hogy „ha az »egyéni« és a »zseniális« nem más, mint a kimondhatatlan, akkor így a zseniális irodalom számára csak az értelem elutasításának üres, unalmas attitűdje marad, amely önmagát merítette ki. Éppoly kevésbé győzheti le ezért a társadalmon kívülálló, a kommunikációt magát megtagadó szubjektivitás a modern irodalom ötleírásának aggodalmait, mint az öncélú, funkció nélküli műalkotás fogalma” (PLUMPE 1995; 85). Sabine Schneider és Christian Villiger a kimondható és a kimondhatatlan 20. századbeli határaitól szóló kötetben (SCHNEIDER–VILLIGER 2010) Max Frischt idézik, aki naplójában kiemelte, hogy ami fontos, az épp a kimondhatatlan, „a fehérség a szavak közt, s ezek a szavak mindig mellékes dolgokról beszélnek, amiről tulajdonképpen nem is akarunk szólani. Az igazi törekvésünket legfeljebb körülírni lehet, és ez azt jelenti, hogy egészen szó szerint írjuk körös-körül. Körülvesszük. Kijelentéseket teszünk, melyek soha nem tartalmazzák valódi élményünket, amely kimondhatatlan marad; azt csak a lehető legközelebről és legpontosabban körülhatárolni törekedhetünk, s a tulajdonképpeni, a kimondhatatlan legjobb esetben is csak e kijelentések közti feszültségként jelenik meg” (FRISCH 378).

Schneider és Villiger Wittgenstein híres aforizmájával indít, kiemelve, hogy jó messzire jutott ez a gondolat Lessing bizalmától, amely szerint a nyelv ki tud fejezni mindent, amit el tudunk gondolni. A nyelv egy folyamatos elmozdulást implikál, ezáltal a jelentés, a referencia hiányát – Kafka „császári követe” soha nem érkezik meg, pusztán álombeli irrealitásnak és fikciónak tűnik.

A kimond(hat)atlan tere azonban így egy újfajta nyelvnek is célpontjává válik, amelynek abbéli paradox igénye, hogy a kimond(hat)atlan mindazonáltal mégis szavakba foglalja, egy utópikus poetológiai programot eredményez, melynek gyökerei a misztika retorikai eljárásaihoz nyúlnak vissza (vö. például HAAS 1996 és HART NIBBRIG 1981), amikor a 20. század elejének klasszikus modernje jegyében Fritz Mauthner „Isten nélküli misztikát” proklamál (MAUTHNER 1925), akkor nem valamiféle szekularizált világi jámborságról van szó, amit át akarnának venni, hanem a nyelvet illető kétely és a nyelvutópia komplementer viszonyáról. Már legalább a 18. század végén a kimond(hat)atlan kimondásának programja mögött ez jelent legitimációs stratégiát az irodalom számára, amellyel az megkülönböztetheti magát más diskurzusoktól, emeli ki Schneider és Villiger.

Wittgenstein, Tandori sokat idézett Wittije kijelentésének igazságát tehát a modern irodalom folyamatosan támadja, nem nyugszik bele, nem elégszik meg a kimondhatóval: a nyelvet olyan struktúrává akarja formálni, amely, ha úgy tetszik, olyan újabb dimenzióval ajándékozhatná meg azt, melyben a jelenlegi kereteink közt nem látható és szavakba foglalhatatlan dolgok is kimondhatóak, s ezt egyfajta rekurzív szabályként vezetik újra és újra vissza az irodalom elvárásrendszerébe.

Úgy gondolom, hogy ez a dinamika nem azonos a nyelv újra-transzcendálásával, legalábbis nem abban az értelemben, hogy egy bizonyosan meglévő (és ennyiben „megnyugtató”) transzcendens szférához nyitna problémamentes hidat. Ez a fajta transzcendálás az idegenbe nyílik. Érdekes lenne ezt elemzések sora segítségével részletesebben megvizsgálni, most azonban csak egyetlen dolgot említenék példaként. Nagyon jól kifejezi ezt például az, amit Szénási Zoltán mond Beney Zsuzsa esszéinek kapcsán: a heideggeri létfogalomhoz hasonlóan, s attól bizonyos fokig mégis eltérve Beneynél „mindig van valami az ekképpen értett létben, ami a nyelv fogalmi készletével kifejezhetetlen, s amiről csak a költészet képei, metaforái adhatnak hírt. [...] Beney metafora-értelmezésében azonban nem az eddig

megnevezetlen megnevezésére kerül a hangsúly, hanem a kimondhatatlan gondolat kimondásának aktusára. A metafora tehát nem egy új jelentés rögzítését jelenti, hanem a meghatározhatatlanságnak a (posztmodern) kifejeződését” (SZÉNÁSI 2007).

Weöres *Téli reggel* című versének kapcsán írja Beney Zsuzsa, hogy „[a] benne rejlő transzcendencia lényege a folytonos átmenetiség, a lebegés a kimondhatatlan és ennek kimondása között, a kimondás végtelen rejtélyessége, mely mindig rést nyit, mindig bepillantást enged a láthatóból a láthatatlanba, a látható körülírtságából, behatároltságából a láthatatlan határtalanságába. Az ismert világból az örökké tartó megismerhetetlenségbe. A transzcendencia megnyilvánulása (mint poétikai aktus) elsősorban a metafora jelenségében lesz nyilvánvalóvá. (A metafora kifejezésen itt nem a hagyományos stilisztikai meghatározást értjük.) Végtelenül vékony fonál, mely a kimondhatatlan és képben kifejezett megfelelője között feszül, sem itt, sem ott, két part között a tér nélküli távolságban. A metafora helye a lélekben és a szóban ez a tér nélküli tér, a meghatározhatatlanság és a benne alakot öltő képek, a semmivel átítatott lét és a léttel átítatott, valóságként érzékelt világ között. Hídjának egyik támasztéka láthatatlan és ezért kimondhatatlan, a másik az a kép, amit a világ valóságosságából természetes evidenciával ismerünk.” A költői megszólalás tehát súlyos tétellel bíró ontológiai-episztemológiai esemény, olyan rés, amelyen keresztül és amelynek segítségével túlléphetünk a láthatón, az ismertén, ám mindennek nem egy „hazatérés” lesz az eredménye, nem valami olyan megpillantása, amit már valójában „mindig is tudtunk”. Beney világában sokkal inkább a radikálisan idegenbe való kilépésről, a nyelven túlba való kilépésről van szó, ám valamilyen módon mégis a nyelv segítségével.

*Mert kimondtam azt, amit nem szabad
Néven szólítottam a megnevezhetlent –
Most névtelenül porladok a porban,*

írja az aforisztikusságot és a haikuszerűséget különlegesen elegyítő „*Elrongyolt részletek*” ciklusban Beney. A modernség e kitüntetett problematikája, a kimondhatatlan szavakba foglalására tett újabb és újabb kísérlet tehát a minimálversek nagyon fontos sajátosságának tűnik. Ez pedig arra késztet, hogy újragondoljuk a nyelv viszonyát a modernségben immanencia és transzcendencia különbségéhez is.

Irodalom

- FODOR Ákos (1998): Előszó. In BASÓ, Macuó: *Százhetven haiku* (Fodor Ákos fordításában). A verseket japán eredetiből válogatta, magyar prózára fordította Racskó Ferenc. Terebess Kiadó, Budapest
- FRISCH, Max: *Tagebücher 1946–49*. Gesamm. Werke, 2. kötet, 378.
- FROMM, Waldemar (2006): *An den Grenzen der Sprache: Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*. Rombach Verlag, Freiburg im Bressgau
- HAAS, Alois M. (1996): *Mystik als Aussage*. Suhrkamp Taschenbuch
- HART NIBBRIG, Christian L. (1981): *Rhetorik de Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Suhrkamp Taschenbuch
- LUHMANN, Niklas (1996): A műalkotás és a művészet önreprodukciója. Ford. Gergő Veronika. In KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I. Ictus–JATE*, Irodalomelméleti Csoport, Szeged
- MAUTHNER, Fritz (1925): *Gottlose Mystik*. Carl Reißner, Dresden
- PLUMPE, Gerhard (1995): *Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf*. VS Verlag für Sozialwissenschaften; 85.
- SCHNEIDER Sabine–VILLIGER, Christian (2010): *Das Unsagbare sagen. Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Ed. Sabine M. Schneider. Königshausen und Neumann
- SZÉNÁSI Zoltán (2007): Az (ön)megértés záradokútjai – Egy irodalomértői attitűd vázlat: Beney Zsuzsa irodalmi esszéiről. *Vigilia*, 11.