

Szigeti Csaba

Sötét tus, néma tinta

(Kovács András Ferenc japános verskötetéről)

Az itt olvasható gondolatmenet – hogy kanyargós útvonalát gyorsan átláthassuk – három részből áll, és egyetlen állításra épül. Tárgya Kovács András Ferenc legutóbbi verseskötete: *Sötét tus, néma tinta* a címe (Magvető, Budapest, 2009), alcíme szerint „Vázlatkönyv”, mely 2002 és 2009 között készült költeményeket tartalmaz. Elsőként úgy veszem szemügyre a könyv anyagát, hogy melyek azok a legfeltűnőbb poétikai és gondolati vonásai, amelyek beszövik a korábbi sok, tőle való verseskötet közé: vagyis ismerős jegyeket, ismerős vonásokat keresek. A gondolatmenet középső része ritmikai tanulmány, tehát a benne előtárandó verstapasztalatok e költészet, vagy szerényebben e költemények eredendő közegéhez, a ritmikához kapcsolódnak. Az első, a beszövéddel és az ismerős jegyekkel foglalkozó egységgel ellentétben itt a novumra kívánok rámutatni, vagyis arra, ami más, mint a költőtől megszokottak. Végül, hogy némi tartalomról is szó essék, e költői gondolkodásmód mélységesen topikus jellegére szeretnék rámutatni. És mindeközben erős kiemeléseket hajtok végre. Egyrészt és legelőször: részlegesen kiemelem a haiku műfaját, és azt a módot vagy észjárást, ahogyan költőnk a haikut elgondolja, másrészt – különböző erősséggel – kiemelek néhány sorfajtaát, természetesen ritmikai szempontból.

A haiku tárgyunk esetében csak kiemelt, mondhatnánk, domináns forma, de messze nem egyeduralkodó. Szép számmal vannak a kötetben ál- vagy pszeudoműfajok, melyek inkább különféle irodalmi beszédmódok megnevezései. A címekből és a költeményszövegekből véve: ilyen a „képmás”, egy helyütt „meggyafaportré”, a „töredék”, a „fragmentumok”, a „széljegyzet”, a „napló”, a „naplótöredék”, bravúros a japán ösztönzésekre alakított szonettek sora (egész kisciklus), a „madárszonett”, a „függelék”, a „levél”, az „homage”, így, egy m-mel. Feltűnő lehet ebben a közegben a „dal”, de még feltűnőbb a „Japán hexameter” cím, mely cím mintegy megelőlegezi azokat a jelenségeket, amelyek formaváltozások, mutációk, mint Geoffroy de Saint-Hilaire Linnét követő katalógusában a 19. század derekán a bi- és polimorf (két- és sokalakú) szörnyek vagy szörnyetegek. Számos költemény haiku (óhatatlanul sajátosan értelmezett haiku), de olvasható itt „dodoicu” is, és amikor egyetlen cím alatt sorakoznak a haikuk, akkor van renga, de sok a kötetben a tanka is. Ez utóbbi műfajmegnevezésekből érezhető, hogy e *Vázlatkönyv* japán ihletésű. Ami mármost ezt a japán ihletést illeti, itt nem érdemes összehasonlító filológiai vizsgálódásokat végezni, szerintem egyáltalán nem érdemes utánamenni annak, hogy miféle szerzet a japán haiku maga. Még csak valami alig érzékelhető divatot sem érdemes firtatni, bár az elmúlt negyedszázadban valóban születtek magyar nyelvű haikuk: ezekben az érdekes legföljebb az, hogy ki milyen képzetet alakított ki erről a japán formáról és életerzékeltési módról. Mert mind az úgynevezett négritude-divat, mind az úgyneve-

zett chinoiserie hullámokban érkezett Európába: az előbbi erőteljesen először az 1870-es években (gondoljunk Manet híres festményére, vagy Baudelaire Fekete Vénuszára), majd a Fauves és a kubisták között a 20. század elején, nálunk némiképp megkésve ott van Radnóti Miklósnál, egy 1954-ben megjelent könyvecske tanúsága szerint (Szántó Judit: *József Attila műfordításai*, kiadja a Népművelési Minisztérium Múzeumi Főosztálya, 37–41. p.) József Attilánál és másoknál, már a néger-kultusz, az utóbbi rögvést a 18. században, a mesterséges patakok fölött átívelő mesterséges kínai hidakkal, az öltözködőparavánokkal, a kínai vázakkal. (Zárójelben jegyzem meg, hogy derültem, amikor a januári egyik *Heti Világgazdaság*ban azt olvastam, hogy Pécsen, az Európa Kulturális Fővárosa programjainak keretén belül egy haiku-konferenciát szerveznek. Ennyire divat lenne? Nem hiszem, de ha tehetem, ott a helyem.)

Állításom tehát a következő: ez a kötet a meghonosítás nagyon erőteljes kötete. Az a Kovács András Ferenc, aki többször írt – nevezzük így, pontatlanul – hosszúverset, most (majdnem az egész idén záruló évtizedben) az igen rövid alakzatok felé fordult, köztük a haiku felé. Az elsődleges ösztönzést Kosztolányi Dezső nevezetes fordításkötete adta, a *Kínai és japán versek* (a második kiadást használtam, Révai, Budapest, 1931). Nemcsak a fordítások, hanem a Kosztolányi-kötet *Káté* című előszava, esszéje is játszik a tárgyunkban. Érdekes, hogy a kínai és a japán verskultúra ebben az előszóban, melyben a kínai a meghatározó, olykor összevegyül, határaik elmosódnak. Mint a *Néma tus...* 10. oldalán is: „*Japán tavaszba / menni, s kínai őszebe*”. Európában természetes ez a japán-kínai-szindróma (a „minden szonett egyforma” mintájára). A hazánkban egyre nagyobb számban élő kínaiak hatására kezd mostanság megkülönböztető képességem lassan formálódni. Nos, állításom szerint e honosításnak vagy meghonosulásnak két lépcsőfoka van: előbb a Kosztolányi-kötet, majd az, hogy Kovács András Ferenc e japán mintaképzű költeményeket beoltja az európai, antik időmértékes verselés elemeivel, ritmikájával. Nem pusztán a nyelv miatt, hanem ebből a szempontból van szó itt *magyar* haikukról, egy különös mutációról.

E szempontból figyelemre méltó az a lenéző ironia, ahogyan a *Kosztolányi japánokat műfordít* című kisciklus egyik darabja beszél a haiku-koktéleről. A vers címe: *Mi kell egy japán vershez?*, a szövege pedig: „*Tó, cseresznyefák, / hold, szél, tücsök, kabóca, / krizantém, köd, falóca, / hó, hegy, lepke, mák, / eső, gém, kakukk, pára – / Dezsőkém, hagyjuk mára.*” Egyébként előszavában már Kosztolányi megadta a keleti verskoktél elemi hozzávalóinak rövid felsorolását, csak jóval komolyabb hangnemben.

(*ami besző, ami visszaköt*)

Szinte a kezdetektől megvan Kovács András Ferencnél egy sokelemű – mondhatnánk, sok szemből álló – kulturális utalásháló. És bár gondosan kicédeláztam valamennyi nevet, itt csak egy igen rövid mustrát adok. Természetesen vannak a „közelesek” (ez a latin proximi általam régóta használt megfelelője, mert a felebarát kifejezést pontatlannak érzem): a lányok, Krisztinka, Fanni, aztán Hencz Márk, Láng Zsolt, Selyem Zsuzsa, Vida Gábor, Visky András. Majd az élő és holt Költők Köztársaságának nem kevés tagja; közülük a legfontosabbak, szintén ábécérendben: Ady Endre, Babits Mihály, Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, Füst Milán, Lorand Gaspar, József Attila, többször John Keats, többször Kosztolányi Dezső, Pessoa, Ezra Pound és mások. A verseskötet japanizáló jellegéből adódik, hogy keleti nevekkal igen nagy számban találkozunk, és az előbbi katalógussal ezt összeköti a korábbi Kovács András Ferenc-kötetekben tapasztalható Pound, itt Ezra Kelet-kultuszával, Kosztolányi fordításkötete is, vagyis: Macuó Basó, Josza Buszon, Hirosige, „Hokusjai képe”, Kobajasi Issza, Jamazaki Szókan, Ryokan, Maszaoka Siki, Szei Sónagon, Szarumarú, Takamura, Utamaro. A nemzetközi költőkatalógus – ha mondhatunk ilyet – a költészet egészének szövetébe szövötte be ezt a költészetet, a japán költőkata-

lógus a Kosztolányi közvetítette keletibe. És itt vannak az önutalások a néven keresztül: Friedrich von Aachen, Al-Kairuáni, Arnautz, Asztrov, Caius Licinius Calvus, Jack Cole, John Coleman, Fu An-kung (Kovács András Ferenc kínai neve), Cornelius Gallus (bár Kosztolányi Esti Kornélja kapcsán fölmerült, hogy létezett két Cornelius Gallus is), Ungheretto, KAF, Lázary René Sándor... Ez utóbbi nevek a kötetet mintegy hozzátelepítik, hozzáépítik az eddigi életműhöz. És úgy hiszem, nem a nevek érdekesek önmagukban, még csak a név körüli utalások sem, hanem az, hogy a nevekkal jelzett kulturális univerzum meglehetősen állandó, Ezra Pound régóta kísért, Lázary René Sándor régóta ír. Ugyanez az ismerőség, ugyanez a déja écouté mondható el például az egzotikus, többnyire kihalt népek neveiről is: aztékok, berberek, csimuk, franciák, hellének, inkák, japánok, kínaiak, magyarok, maják, olmék, punok, taraszkok, toltékok, zapoték. A népnevek hangzásának egzotikumán túl, ami a kihalt népeket és nyelveket illeti, figyeljünk fel arra, hogy mögöttük ott van a mérhetetlen emberidő mögötti valami mérhetetlenül pusztító munka, Kronosz mindent befaló kítatóttorka, a múlás, az elmúlás, az enyészet képzete.

Ugyanez a képzet megvan a geográfiai vagy topográfiai katalógusban is, ha együtt kezeljük a ma lélegző, élő emberi helyeket és a romvárosokat, rommezőket. Az előbbieket felírhatók a lakóhely felől, egy pontból kiindulva, egyre messzebbre: a Köteles Sámuel utca, a Bolyai-ház, Postarét, Marosvásárhely, Kishavas, Rozivölgye, Cseroldal, Gyimes, Récepatata, Belém, Szatmárnémeti (a szülőváros), hogy jöjjön a Hortobágy, Budapest, Prága, Párizs, Róma, Lisboa, majd ezek mellett Théba romjai, Hadrumaetum, Észak-Afrika, a Szahara, Núbia és Numíbia, Mezopotámia, Egyiptom. És a hegycsúcsok: Ararát, Ruwenzori, Sierra Madre, Elbusz, Kilimandzsáró, Chimborazo, Illampú, Huacarán, Aconagua, Kunlun, Tiensan... nem sorolom tovább, mert súlyos alvási nehézséggel küszködve kell a költő tanácsa szerint e neveket mondogatni. Mindez egyrészt azért fontos szerintem, mert – visszatérve a romvárosokra – a romok Kovács András Ferenc költői képzetének részei, ha úgy tetszik, részei egy egyszerre valós és mitikus földrajznak, hiszen ki vitathatná el a romok valóságosságát, amikor tapasztalhatjuk, hogy gyakran a rom is romlik. Kocziszky Éva többéves eszmetörténeti munkálatot szentelt a kérdésnek, igaz, az európai antik (ókori) romok jelenvalóságának és ezek újkori képzettörténetének (leginkább: K. É.: *Régészet és képzelőerő. A klasszikus ókor fragmentumai a modern korban*, BuKSz, 21. évf., 4. szám). Számomra fontos az a gondolata, amely szerint „*az archeológia hívott arra, hogy az amnéziában élő társadalom számára az emlékezetteremtés munkáját elvégezzék*”. Igen, a romnak mindig és óhatatlanul volt és van gondolatörténeti kontextusa, szemléljük bár az idő allegóriájaként vagy a romantikus romkultusz jegyében. Ez nemcsak a mi Kisfaludynkra érvényes, regéire az előidőkből, de a fiatal nyikhaj Petőfi is belecsúszott (például „Salgó”). Ám a romok romja! Nem állom meg, hogy egyik kedvelt passzusomat be nem idézzem a rom romja, a nosztalgia nosztalgijája, a sóvárgás sóvárgása példájaként, Anatole France-tól, *Az istenek szomjaznak* című kötetből (persze, hogy vérre szomjaznak). „*Ez idő tájt (1793. a forradalom tébolyodott és vak terrorjának, morál feletti ölésvágyának évében – Sz. Cs.) minden angol kertben és minden divatos sétatelen voltak tudós építések által emelt kunyhók, melyekkel a városi emberek falusi ízlésének tetszelegtek. A »Szép lille-i hölgy«-höz címzett kunyhónak, melyet a limonádéárus bérelt, ósdi torony művészileg utánzott romjaira nyíltak cicomás falai, hogy a romok bánatos hangulata falusi bájjal vegyüljön. És mivel egy kunyhó és egy omladozó torony nem volt elegendő, hogy megindítsa az érzékeny lelkeket, a kávék egy szomorú fűz alatt sírhalmot, halotti urnát és síremléket emelt /.../. Kunyhók, romok, sírok: a szegénységnek, az elmúlásnak, halálnak ily szimbólumokat emelt ősi parkjaiban az arisztokrácia. És most ily álkunyhókban, álromokkal, álsírhalmok között kezdtek inni, táncolni és szeretkezni a városi hazafiak, mert éppúgy imádták a természetet, mint a többiek, Jean-Jacques tanítványai (Rousseau-é – Sz. Cs.) voltak, és szívük egyformán érzékeny volt, telve filozófiával.*” (Anatole France: *Az istenek szom-*

jaznak, Regény, ford. Bölöny György. Negyedik kiadás, az Athenaeum kiadása [h.n., é.n.], 40. p.) Ugye szép?!

Én úgy gondolom, Kovács András Ferencnél a rom (mindenféle rom) nem valamiféle igen kései romantizmus vagy preromantika jegyében kerül elő: nála a rom mitikus hely, a múltás, az enyészet helye, ahogyan az általunk ismert, de mára kihalt nyelvek a kultúrahordozó nyelv elenyészésének, kipusztulásának a tanúbizonyosságai. (Bár járatlan vagyok a hullakedvelésben, és még nekrofil sem lennék, hozzáteszem, hogy amiként a romoknak is megvan a maguk különböző életkora, úgy a „halott” nyelveknek is: például a sumér, az egy nagyon halott nyelv, nem összevethető a latinnal, amit hazánkban a 19. században még beszéltek, az oc vagy oksztán nyelv pedig még egészen friss nyelvi-kulturális hulláknak tekinthető.)

(a ritmikai irányítottságról)

Ez a kötet is gondosan megkomponált egész: a kötetnyitó és ciklusokon kívüli versre (címe: *Újévi vers, csak ennyi*) teljes egyértelműséggel utal vissza a kötetet záró költemény a maga első két sorával és záró sorával: „*Újévi vers csak / ennyi lesz – /...!*”, és „*Jégcsend, csillog a holdhó. / Újévi vers csak ennyi –*”. E két költemény között négy ciklus olvasható: a (*Föltámadás*), a (*Teremtmények*), a (*Nyomolvasás*) és a (*Visszavonások*). De a kötetnek egy meglepő tény ad meglepő egységességet: minden egyes költemény minden egyes sora vagy öt szótagos, vagy hét szótagos, megfelelően a háromsoros haiku 5 + 7 + 5 szótagszabályának. Ha nem számítunk be egy olasz nyelvű sort, egyszer betéved egy hatsoros, és egyszer egy „hosszú” sor (a hosszú és a rövid sorok közötti határt a késő középkori és a reneszánsz nyugat-európai poétikák nagyon pontosan megvonták). E „rontás” valami olyasmi, mint aminek a legszebb példáját Arthur Rimbaud-tól ismerem. 1871-ben, a Kommün alatt a kamasz látja azt, ami hihetetlen és elgondolhatatlan: itt embereket, férfiakat és családapákat ölnek jól felfegyverzett katonák, brutálisan, halomra. Megírja *Qu'est-ce que tu veux, mon coeur...* kezdetű szonettjét, teljesen „szabályos” szonettjét, a Clément Marot-t követő szabályok szerint, alexandrin sorokban, szabályos rímorozattal. De képtelen befejezni: az utolsó sor egy csonka vagy fél-alexandrin, egy hat szótagos sor, amivel a szonett nem lezárul, hanem megszakad: *J'y suis! J'y suis toujours! Én itt vagyok! Én mindig itt vagyok!*

Nos, a *Néma tus, fekete tinta* teljesítménye páratlan. Mondottam, hogy értelmezésem szerint a kötet költészeti közege, de alapot vagy alapzatot is mondhatnék, a ritmika. Mostani vizsgálódásaimnak, az írás e részében a ritmikai nézőpont kizárólagossá tételének némi jogosultságot, de nem létokot ad két költemény címe. Az egyik így szól: *Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pamm*, a másik, ami alcím, pedig így: *Három ritmusgyakorlat Ezra Pound emlékére*. A türelmes olvasót arra szeretném kérni, időlegesen mondjon le a szójelentésekről, és mintegy a tesztével, a hallásával kizárólag ritmikai viszonylatokra figyeljen. Az alábbiakban e ritmikai viszonylatokat kívánom valamiképpen rendezni, gyakorisági alapon. Két gyakorisági listát úgy rendezek el, hogy a leggyakoribb két sorritmust centrumnak tekintem, a kevésbé gyakoriakat perifériának vagy szatellit alakzatoknak. Valamilyen modellt kívánok vázolni; a ritmusfajtaik együttállását némileg elnagyoltan írom le, hogy az Olvasót megkíméljem a teljes részletezés okozta fárasztó unalomtól. E modellnek csak távoli köze van a költő ritmusteremtő gyakorlatához, de az ő dolga a ritmusteremtés, az én osztályrészem pedig az osztályozás, a beazonosítás, a modellfabrikálás munkálata. És ismételten fölerősíteném azt a tényt, hogy a verseskötet – igen-igen csekély és indokolható kivétellel – *kizárólag* öt és hét szótagos sorokból áll. Nem feltétlenül a haiku 5 + 7 + 5-ös tagolódásában, bár ez az alakzat rendelkezik túlsúllyal a versgyűjteményben. Van például a kötetben egy olyan formátípus, melynek darabjai nem nevezhetők rövidverseknek. Nem strófikus költemények ezek, szerkezetük 5 + 7, 5 + 7, ...n (a *Kosztolányi Vásárhelyen* is ilyen, bár belül tagolt ugyan,

de nem [egymásnak megfeleltethető] szabályos strófákra, hanem alternáló versszakokra oszlik: ötsoros egység, hatsoros egység, ötsoros egység, hatsoros egység... sorpárok szerint). Nos, az említett formatípus darabjai, miközben az öt és a hét szótagos sorokat rendre váltogatják, a zárásja valahogy úgy jelölik meg, miként a terzinákat soroló költemények: az utolsó teljes terzina után egyetlen „plusz” sor zár. Kovács András Ferencnél a költemény végén a költemény végét a formai logika szerinti legutolsó hétszótagos sor után még egy „plusz” hét szótagos sor zárja (például *Április 11, Hegységek félálomban, Les conditions humaines, Északi színház*). Nos, szó volt már az öt- és hétsorosokat váltogató szonettéről (Csokonai Vitéz is írt rövid sorokból álló szonettet, de a széphalmi mester szerint épp a rövid sorok miatt ez nem nevezhető szonettnek, hiszen ha annak neveznök, akkor költőféltékenysége és az elsőség iránti vágya nem teljesülhetne, hiszen 1818-ban nem írhatta volna le, hogy „a szonettet elsőül ő adta a magyarnak” – én ismerek annyira karcsú szonettet is, hogy minden sora egyetlen szóból áll csak, és kítűnő szonett). Nos, az ötsoros és a hatsoros strófapárokat egymás után rendező formatípus a *Madárszonett*ben különösen mutatkozik meg. A tagolást a versmondatok tagolása megerősíti: a rímtelen sorok szótagszámviszonya 5/7/5/7/7 5/7/7/5/7/7 5/7/5, vagyis a szonettstrófa tömbökre tagolása: ötsoros – hatsoros – háromsoros.

Mielőtt a ritmikai olvasási gyakorlatokba, melyekre Olvasómat invitálom, belekezdénénk, világossá kell tenni, hogy olykor, nem csak kényszerűségből, metrikai jelölésekkel és kifejezésekkel élek, de én itt nem metrikai, hanem ritmikai kérdésekről beszélek. Vannak természetesen metrikus ritmusok, ezek a szigorúan vagy majdnem teljes szigorral megkötött ritmusok (szigorúan megkötött például az alkaioszi vagy a szapphói strófa ritmusa a maga metrikai előírásaival, részint kötött, részint korlátozottan szabad a hexameter stb.), de szép számmal vannak metrikai szabályosság alá nem rendelhető ritmusok, olyanok, amelyek távolabb állnak a ritmusok metrikai pólusától, közelebb a kaotikus pólushoz (ritmikusak, de a-metrikusak). Csak igen korlátozottan használók metrikai megnevezéseket, és egyáltalán nem – vagy csak egy pillanatra – használom például a versláb kifejezést.

Térjünk vissza ahhoz a megállapításhoz, hogy a teljes verseskötet csak öt és hét szótagos sorokból áll! Mindkét sorfajtában mérhetetlen monotoníát okozna, ha mindkettő csak egy-egy ritmusképletet szólatatna meg: azt hiszem, ha valami költőietlen, akkor egy ilyen eljárás az lenne. Nem. Most érvelni szeretnék azon verstepasztalatom mellett, amely mindkét sortípusban érzékel egy-egy domináns ritmust, és e domináns ritmus mellett nem derivált egyéb ritmusokat. És ezek gyakoriságát, mintegy az öt és a hét szótagosok ritmikai univerzumát a *ritmikai irányítottság* szervezi, mozgatja, alapozza meg.

Az ötsorosoknál a ritmikai alap, a központi vagy meghatározó ritmus, a centrum, az alapritmus, a ritmikai nap, vagy nevezzük bármiképp, a „tá-ti-ti-tá-tá”. Hogy az elemi egységeknek („ti” és „tá”) ez a ritmikai sorozata mennyire nem pörög ki „csak úgy”, mennyire nem pörög ki mintegy „természetes módon” nyelvünkön, azt több ritmikai gyakorlati példával szeretném megvilágítani. Meggyőződésem szerint a tá-ti-ti-tá-tá nem spontán, hanem határozott ritmikai szándéknak vagy ritmikai akaratsnak alávettettség. A legerősebben ott – és most kell egy pillanatra odafordulni a metrika jelenségeihez –, ahol az antik, görög–római vershagyomány a mi magyar nyelvünkbe kötelezően építette be: a hexameter zárlatában, vagyis a nem (korlátozottan) fakultatív helyeken, hanem az utolsó előtti és a legutolsó verslábbban, melyek metrikailag és ritmikailag kötöttek; valamint a szapphói versszak utolsó, rövid sorában, amely sor ritmikailag mindig azonos a mi alapritmusunkkal. Ebben az a fontos, hogy Sylvester János és későbbi követői ide vagy oda, a 18. század legvégétől a magyar verselésben szabályozottan meghonosodott hexameter mindig hozza a mi alapritmusunkat; ha Homéرت vagy a *Zalán futását* olvassuk, alapritmusunk annyiszor hangzik fel, ahány sorból áll az eposz. Ez azzal a következménnyel

jár, hogy valamivel több mint két évszázad óta vershallásunkba vagy ritmusérzékünkbe beépült a tá-ti-ti-tá-tá. Kezdem a legegyszerűbb esettel, a mi ritmikai alapunknak megfelelő személynevekkel. Két olyan nevet írok le, melynek viselői – tudom – tisztában vannak azzal, hogy nevük ekvivalens az adoniszai sor ritmusával: Sárközi Éva, Kis Judit Ágnes. Ha a vezetéknevet olyan adottnak vesszük, amely kielégíti öt szótagos sorunk kezdetének ritmikai követelményeit (az első esetben tá-ti-ti, a másodikban tá), a szülők keresztnévadásában mégsem tudom teljesen kizárni a ritmikai szempontból akaratlagos mozzanatot, azt, hogy – túl a hexameterek zárlatain – Berzsenyi óta mondhatunk ilyet, ritmikai ismerős-ként: „Izzada orcám”, Ady óta ilyet: „S lárma fülemben”, vagy hogy komolyan beszéljek: „Meghalok érted”, József Attila *Útrahívása* óta – szapphói strófákban íródott ez is – ilyent: „hald, idemormol” „szűz kikötője” „s csillog ezüstjük”.

Nos, a mi tá-ti-ti-tá-tá-nk ritmikai szándékának, akaratlagosságának szükségességét, a ritmikai irányítotttságot éppen néhány József Attila-sorvég példájával kívánom bemutatni. Egy 1964-ben a Li.Po-ról (a későbbi OuliPóról, a párizsi a Lehetséges Irodalom Műhelyeiről szóló) egy nyelvészeti szemináriumon megtartott előadásában (ez a címe: *A Li.Po*, és megjelent a *Bâtons, chiffres et lettres* című kötetben) Raymond Queneau felsorolt vagy ismertetett néhány eljárást, kifejezetten olyan öntudatos tehetségtelenek számára, mint én, elősegítendő, hogy már (aktuálisan és faktuálisan létező) költői szövegekből miként lehet létrehozni eddig aktuálisan nem, de potenciálisan bizony létezett költeményt. Queneau-nál és a korai Ouvroirs de Littérature *Potentielle*-nél szerintem – mert Queneau sem, de más oulipósok sem utaltak rá vagy fejtették ki – az arisztotelészi actus – potentia fogalompárosról van szó. Nos, több más eljárás mellett – ezek nem az orosz formalisták „prijom”-jai, nem „procédé”-k, hanem contrainte-ek, meg- vagy kikötések – a transzcendens szatrapa itt beszél a redukcióról, vagyis a törlésről mint műalkotás-csináló kikötésről, és ezek között szerepel a nem túl jó hangzású „haïkaïsation”, melyet szívem szerint az „elhaikusítás” szóval fordítanék. Queneau példája egyszerű: végy elő egy Racine-dramakötetet, csak az egyes sorok végét olvasd, és keress az 5 + 7 + 5 szótagszámok megkövetésének megfelelő, szomszédos sorvégeket! (Lehetne persze, mondom én, a verssorok elejéről is kiemelni 5 + 7 + 5-ös egységeket, de most ragaszkodnék Queneau-hoz.) Kovács András Ferenc is él az elhaikusítással: egyrészt József Attila eredetileg prózasorainak 5-7-es betördelésével, annak az árán is, hogy a sorvégek gyakran szóbelseji szótagok, elválasztójellel, másrészt a 132. oldalon, így:

*Szép a tavasz és
szép a nyár is, de szebb az
ősz s legszebb a tél.*

Ennek az írásnak a Függelékében *József Attila ismeretlen haiku-ciklusa* címmel rövid mutatót adok József Attila potenciális haiku-verseiből, melyek a verssor testének törlésével és szomszédos, 5 – 7 – 5 szótagnyi terjedelmű sorvégek kiemelésével jöttek létre, vagyis váltak aktuálissá. A hozott anyagból, mesterségesen létrehozott, a potencialitásból az aktualitásba átemelt költemények – miként ezt a tapasztalat már oly sokszor megmutatta – olykor az esztétikai erőt illetően gyenge, olykor közepes, de olykor vakító világosságú eredményekkel járnak. Egyébként az utóbbi esetek nagyban hozzásegítettek engem egy-egy magyar (nyelvű) haiku esztétikai önértékének (ahogy ezt a magam kulturális szerkezetével és érzékenységével érzékelem) megértéséhez, hiszen e forma esetében az igen csekély terjedelem – mely darabok után egy-egy szonett már hosszúnak tűnik – nagyban korlátozza az ítélőerő működésbe lépését. Ennek a törléses és kiemeléses eljárásnak néha igenis van némi heurisztikus értéke, ahogy Queneau mondaná. Vegyünk szerintem

remek József Attila-haikut a Függelékből (a szövegekbe sehol jottányit nem avatkoztam be, nagy ritkán a központoszást módosítottam)! Ez a vers azért is érdekes, mert rárimel a Kosztolányi-fordításkötetben olvasható egyik japán haikura: „*miként nagy éji szárcsát, / úgy rebbenti meg / forrón hóhideg*” – olvassuk József Attilától. Ebben nemcsak az érdekes, hogy egy dinamikus, szép, eddigelé ismeretlen haikut olvasunk, hanem az öt szótagos sorok ritmikája. Az első sor öt szótagja ti-tá-ti-tá-ti/tá- ami egy tíz szótagos jambikus sor első fele lehetne; a záró, harmadik sor tá-tá-tá-ti-tá, mondjuk rá, nehezen, hogy valami enyhén trochaikus. Illetve ilyen metrikai elnevezéseket ne is használjunk. Ami szempon-tomból lényeges: ha megnézzük a Függelék mintadarabjait, alapritmusunkra egyetlen öt szótagos sorban sem lelünk rá mesterségesen létrehozott haikujainkban. Aminek két alapvető okát látom: egyrészt azt, hogy a haiku öt szótagosainak sem térben, sem időben, sem kulturális összefüggéseiben, sem ritmikájában az égvilágon semmi köze az adoniszi sorhoz, avagy hexameterzárathoz, másrészt azt, hogy ritmikailag számos öt szótagos sor van és lehetséges, és közülük csak az egyik az adoniszi ötös, avagy a tá-ti-ti-tá-tá. Az már más kérdés, hogy a meghonosítást nagyon fölerősítő szándékában Kovács András Ferenc ritmikus világegyetemében létrejött e három, eredetileg kapcsolat nélküli galaxis – a japán öt szótagos, az ókori görög–latin és az antikizáló magyar vershagyomány – összekapcsolása, egymásba fonása. Ez a ritmikai mutáns, ez a ritmikai hibrid, ez a ritmikai kentaur nála létrejött, mégpedig dominánsan, de nem kizárólagosan. Az általam készített mester-séges haikuk jól mutatják, hogy a tá-ti-ti-tá-tá nem spontán ritmikai termék: intencionált sorfajta.

Ennek igazságát alátámasztandó, másik példammal közelebb lépek Kovács András Ferenc e kötetbeli verseinek legfontosabb mögötteséhez, Kosztolányi költészetéhez. Ismeretes, hogy Kosztolányi igen kedvelte a kétsoros egységekből álló formális versszer-kesztést. Szerintem ugyan két sor – elvszerűen – nem alkothat versszakot, mert ha a két sor a + a rímű, majd jön két b + b... stb. rím, akkor a tipográfiától függetlenül ez (párrimes sorokat egymás után görgető) soroló vers, Zemplényi Ferenc szerint igen, aki vitánkban éppen Kosztolányi versgyakorlatára utalt. Most én is egy rövid Kosztolányi-versre kívá-nok hivatkozni, a címe: *Anyá*, először a *Nyugat* 1928. december 1-jei számában jelent meg a 715. oldalon (XXI. évf., 23. szám). A költemény rímtelen, ezért a költeményességet a ritmikának kell elhordania, biztosítania. Minden páratlan számú sor közepesen hosszú (tizenegy szótagból áll), minden páros számú sor rövid (négy vagy öt szótagos). Nézzük a páros sorokat, valamennyit, a maguk egymásutánjában!

*anyám, anyám.
bilincseit.
amint te hordtál.
özvegyi földre.
foggal-körömmel.
mellettem lépkepsz.
Éva leánya.
sírva szeretlek.*

Mi történik itt a mi domináns ritmusunkkal összefüggésben a tá-ti-ti-tá-tá-hoz viszonyított közelséggel és távolsággal? Az (i) és a (ii) számozású sor nagyon távol áll bázisnak tekintett ritmusunktól, hiszen ezek eleve négy szótagos sorok (mindkettő ti-tá-ti-tá). A (iii) már közelebb áll hozzá, de – bármily félve mondom – jambizál (ti-tá-ti-tá-tá). És akkor a (iv) egy rövid sor elejéig felzengeti a mi domináns ritmusunkat, a „foggal-körömmel” (tá-tá-ti-tá-tá) kissé visszalép tőle, a (vi) a maga összes hosszú szótagjával még távolabb

lép. Viszont a vers végén a két rövid sor, „Éva leánya” „sírva szeretlek”, kétszer, tisztán zendíti fel a tá-ti-ti-tá-tá-t.

És nyilván nem meglepő, hogy Kosztolányi pontosan így járt el a *Kínai és japán versek* „Japán versek” című egységében is. A versszövegekben (én a 2. kiadást használtam, mely a Révainál jelent meg 1931-ben) kevés az öt szótagos sor, sok a négy, sőt háromszótagos, de a hat, hét, nyolc, kilenc, tíz, tizenegy szótagos is. Az ötösöknél – mivel a véletlen szót nem szeretem – csak esetlegesen áll elő a mi domináns ritmusunk, mindössze négy sorban: „*hózi vatar van*”, „*há zam leégett*”, „*nem jut a partig*”, „*semmise tart itt*”. Néha előáll törléssel, például ebben a hat szótagosban: „*/s én/ síroafakadtam*”, vagy ebben: „*/csak/ arca marad meg*”. Úgy gondolom, mindez, vagyis mind az *Anyám*, mind a fordítások példája az általunk Kovács András Ferencnél fellelt uralkodó ritmikai irányítottság hiányáról árulkodik Kosztolányinál. És úgy tapasztalom, e ritmikai irányítottságnak köszönhetően a rövid „japán versek” formaképzése, az egyes verseket alkotó sorok szabályozott, mert megkötéses kialakítása Kovács András Ferenc szövegeiben, lepődjünk meg, jóval fegyelmezettebb.

Valahogyan a leírt módon, mintegy térszerűen vagy tériesen gondolom el domináns ritmusunk és – nevezzük el – a szatellit ritmusok egymáshoz való viszonyát, közelségeiket és távolságaikat. Gondolhatunk erre is: egyetlen centrum, körülötte perifériák (mind az öt, mind a hét szótagosok univerzumában), a Nap és a körülötte keringő bolygók. A mozgás megfordítható: haladhatunk a középponttól „kifelé”, és a legkülönfélébb irányokba, de megindulhatunk bármely perifériáról a központ felé. Ám domináns ritmusunk miért domináns, miért központi, miért meghatározó? Egyfelől itteni előfordulási gyakorisága miatt, másfelől mert az ókori és a magyar 19–20. századi vershagyomány kitüntetetté tette az öt szótagos sorok között. És ez utóbbi érvet az előbbi segítségével Kovács András Ferenc fölerősítette a *Néma tus, fekete tinta* kötetben.

Mielőtt a két ritmikai univerzum némiképp elnagyolt leírásába fognék, szeretnék még egyszerre érvelni a ritmikai irányítottság mellett és ellenében. Láttuk és látni fogjuk, hogy az öt szótagosok között az egyik viszonylag gyakori „szatellit” a ti-tá-ti-tá-tá sorozat. Ellenében: szatellit öt szótagos olykor – tartsunk ki az eddigi határozószó mellett! – esetlegesen feltűnhet prózában is. Például Jókai Mór *Egy az Isten* című regényében (az általam használt kiadás: Szépirodalmi Könyvkiadó, [Budapest] 1979, 179. p.) olvasom ezt az egyszerűségében szép mondatot: „*Hisz ő is ott lesz.*” E mondatnak a próza ritmusában erősebb hangsúlyt ad, hogy e rövid mondat egyben teljes bekezdést alkot. Mellette: saját tapasztalatból mondhatom, belső beszédem vagy magánmotyogásom a hitelesítője annak, hogy némi összeszedettség és némi gyakorlás után lehet úgy beszélni – idővel egyre könnyebben –, hogy egyre sűrűsödnek az öt és hét szótagos egységek. Végül kapásból jön ilyesmi, hogy ‘Mónika kedves, nyisd ki az ajtót, kérlek, látni akarlak’. Ha esetleg az „akarlak” szó túlságosan erőszakosnak, nyomuló természetűnek tűnik, lehet így is: ‘Mónika kedves, nyisd ki az ajtót, kérlek, látni kívánlak’, de a legutolsó szó rövid i-je jelzi, hogy önmagamat ritmikailag kényszer alá helyeztem. Ennek az 5 + 7 + 5-ösnek a hetes sorára, pontosabban szerveződésének természetére majd nemsokára visszatérek.

Nos, térjünk rá az ötszótagos sorok univerzumának rövid leírására. A későbbi ritmikailag olvasat megkönnyítése érdekében e galaxis középpontját, a tá-ti-ti-tá-tá sort nevezzük el A-nak! Mint mondtam, ez a leggyakoribb ritmikus sorozat. Nézzünk rá példákra! Megtaláljuk verscímként is: „*Képtelen arc, fény*”. És csak a verseskötet legelején: „*verseket írt még*” „*szinte öröknek*”, „*Arca ködös folt*” „*számkivetetten*” – kérem, ne a szójelentéseket, csak a ritmikát olvassák!, „*vagy sehová már*”, „*szertebolyongó*” „*égi madárkák*”, „*fás, puha térség*”, „*gördül a földre*”, „*szép tudatában*”, „*Nem tavaszodsz. Tél*”, „*borfeketülten*”, „*Mandulafának*”, „*szagat a távol*”, „*tépd ki a lelket*” „*tépd ki, te szajha*”, „*szirti tetőkről*” „*égbé tarajlón*”, „*tán*

meg se hívtuk”, „Fecskeszabadság”... és rengeteg, rengeteg példa. A második leggyakoribb, de már szatellit ritmus a Jókainál olvasott sor (bekezdés) ritmusa, ti-tá-ti-tá-tá: nevezzük el A1-nek. Példák (és tessék rövid szünet után átállítani a hallást, különös tekintettel a legelső szótagra): „kihűlt, de titkon”, „tömör darabka”, „Önarc vagy énarca”, „hegedt papírkarc”, „az ég felé tűz”, „japán tavaszba”. Viszonylag gyakorinak vagy közepesen gyakorinak nevezhető a következő ritmusképlet: tá-ti-tá-ti-tá (neve: A2). Például: „fől nem ér a vágy”, „tűnt határtalant”. Távolsági szatellit a ti-tá-tá-tá-tá, melynek összefoglaló jelölése legyen A3: például e nem tagmondatértékű „ha megrúgod, s míg”, vagy a „folyón csúszkál egy” sor. Az alapritmusunkhoz közeli, ritmikailag viszonylag „stabil” sorfajta a tá-tá-ti-tá-tá szatellit (jelölése nálam: A4): „Nincs semmi új, csak”, „felhők futását”, „rész, földi lom, szó”, „tán meg se hívtuk”. Újabb osztályt képez (A5) a tá-ti-tá-tá-tá: „írt jeleknél – gyors”, vagy „fájja át egymást”. Vannak nagyon ritka ritmusegységek: például a tá-tá-ti-ti-tá, ebben a verscím-ben: „Naplótöredék”. Az egyszeri vagy rendkívül csekély előfordulású ritmussorokat nem regisztrálok, csak azokat az eseteket jelzem, melyek erősen metrikusak, és alig ritmikusak, vagyis igen közel állnak az Azonos (metrikus) pólusához, és igen távol állnak a Különböző vagy Más (kaotikus) pólusától. Ilyen a tá-tá-tá-tá-tá sorozat (A7). „Túl hullámzó volt”, „nem fontosságom” és a ti-ti-ti-ti-tá/ti (A8): „Ugyanaz a nap”, s amiről nemsoká szó lesz, a hetes sor utolsó két szótagjának törlésével: tititititá(ti-tá): „Ugyanaz a görcsös úr”. Ennek némileg ritmikusabb változata (A9) a ti-tá-ti-ti-tá, vagyis azon eset, amikor „a pátosz is fény”.

Számomra e kilenc ritmikai osztály elegendő a ritmusolvasás gyakorlásához. De szólni kell valamit a hetesekről is. Mielőtt annak rövid taglalásába fognék, hogy a hét szótagos sorok ugyanígy elrendezhetők a centrum és a perifériák elgondolása szerint, ha már Queneau törléses módszere egyszer inspirált, ösztönözzön most is. Domináns ritmusunknak nem csekély kiterjeszkedő természete van, ami azt jelenti, hogy előszeretettel tűnik fel hét szótagos sorokban. Vagyis ha bizonyos helyeken a hét szótagosokban törünk, előáll a tá-ti-ti-tá-tá, jelesül három-, és csak háromféleképpen. Vagy az elején törünk, amit zárójellel jelzek: „/miket/ írnak az ágak”, ahol az így kapott öt szótagos egység a mi domináns ritmusunk. Ilyen még például: „/postát:/ hangjuk örömhír”, „/menni,/ s kínai őszbe”, „/Könyvek/ szállnak – a szél majd”, „/hibbant/ szélfulalom volt”. „/tájban/ hóleopárdot”: a ritmikai jelenség gyakori. Mint ahogy gyakori ennek a fordítottja is, amikor domináns ritmusegységünk elnyeréséhez nem a hetes sor elején, hanem a végén kell törölnünk két szótagot: „édene fénylik: /parkos/”, „élt a hazában... /Olykor/”, „könnyed ecsettel... /Inkább/”. Figyeljünk fel arra, hogy a szintaxis mindhárom esetben alátámasztani tűnik a törlés létjogosultságát. Van, ahol persze a szintaxis éppen nem támasztja alá a törlést a sorvégen: „s nézte a déli /tengert/”. És végül – ezt már valóban félve említtem – a mi öt szótagos domináns ritmusunk létrejön az egyes sorok hosszától, a kétféle hosszútól függetlenül akkor, ha bevezetjük a ’ritmikai enjambement’ fogalmát, vagyis egy sorvégnak és a rákövetkező sor elejének a ritmikai összekapcsolásával. Ez utóbbi ritmikai olvasat legitimitásáról nem vagyok teljesen meggyőződve.

Egy szó mint száz, domináns ötösünk még a hét szótagos sorok tartományába is átlép, ami csak erősíti a kötet ritmikai egységességéről általam korábban mondottakat, szerintem. Nos, a hét szótagosokat nem osztályozom többé-kevésbé részletesen, tapasztalataimról csak röviden számolok be. Ezek is valamely központ köré szerveződnek. A központban a ti-tá-ti-tá-ti-tá-tá áll, szorosan közel hozzá az inverze, a tá-ti-tá-ti-tá-ti-tá, az előbbire példa: „odább repedt vizen járász”, vagy „ő is fénytelen törött”, „régie köd szital fagyott”, „szétlapozza arcodat”; az utóbbira: „égtükör, fölösleges”, „figyelte szent hegycsúcs közt”. A szatellit ritmusokat most nem vonultatom fel, például a szabályos pentameter felével egyenértékű „téli a lant idegét”, vagy az olyan példákat, amelyek itt is a metrikus pólushoz, az azonos pólusához állnak nagyon közel („Hajnaltól hozzák már a”). Azt kellett belátnom, hogy az öt

szótagos sorok potenciálisan 25 ritmusképletén belül és a hét szótagosok potenciálisan 49 ritmusképletén belül a realizált képletek szűkebb halmazt képviselnek, vagyis valamilyen ritmikai szelekció működik a realizációban vagy nem-realizációban, másrészt a megvalósított képletek halmaza önmagán belül strukturált, vagyis szervezett természetű.

Mivégre vállaltam azt a szorongást, hogy ettől az egyébként laza ritmikai osztályozástól potenciális és aktuális Olvasóim már rég továbblapoztak? Egyrészt azért, hogy megmutathassam, Kosztolányi kínai és japán fordításaitól ihletetten Kovács András Ferenc miképpen lép el a nosztrifikációban a *Kínai és japán költők* kötetben megmutatózó formai oldottságtól egy jóval szigorúbb megkötés-sor működtetéséig. Másrészt azért, hogy megmutathassam a *Néma tus, fekete tinta* kötet régebb óta készülődő novumát, a magyar költészetben már régóta meggyökeresedett antik ritmusképletek erőteljes bevonását a japán haiku 5 + 7 + 5 szótagos keretei közé. Vagyis Kovács András Ferenc haiku-kentaurját, és azt a kulturális határokat el nem ismerő, vagy egyszerűen átugró bátorságot (merészséget? vakmerőséget?), amellyel kentaurja dobantgat „*Helikon rugott kútján*”.

Most már tudunk olvasni. A „*Reggeli ráncok*” verscímről tudjuk, hogy ritmikailag egy A. Maga a versszöveg a kötet összefüggéseiben belül egy tanka, ötsoros mű, 5 + 7 + 5 + 7 + 7-es szótagszámokkal. A textus így szól:

*Gyűrt levegőég
hűlt üvegére tapad
sápatag arcél:
pár falevél... Hirtelen
így tör ránk az öregség.*

Vagyis:

*Tá-ti-ti-tá-tá
tá-ti-ti-tá-ti-ti-tá
tá-ti-ti-tá-tá
tá-ti-ti-tá-tá-tá-tá
tá-tá-tá-ti-ti-tá-tá*

Azaz: van A, majd egy olyan hét szótagos, amelyet egyben fél pentameterként jellemeztünk, ismét A, majd ismét egy fél pentameternyi hetes sor, végül egy olyan hetes, amelyből az első két szótag törlésével előáll a tiszta A. Nem tudom végtelenül türelmes olvasómmal megosztani azt az örömet, amelyben részem volt, hosszan, a *Néma tus, fekete tinta* (e cím nem domináns hét szótagos!) kötet egyoldalú és mélységesen formális olvasásakor. Erre a formális érzékelésre gyerekkoromban álltam rá, amikor a képzőművész és tanár Soltra Elemértől rajzolni tanultam, amit csak megerősítettek kamaszkoromban a művészeti Szakközépiskolában a rajzolás-, festés- és mintázásgyakorlatok, és egyetemista koromban ezt a korábban kialakult észjárást egyszerűen átvittem az irodalmi szövegekre. Magában a körülöttem lévő világban is leginkább a formális dimenziója érdekel. A költemények formális dimenziója számomra a költészet közege és alapja is.

És hozzá kell tenni mindehhez még valamit: a formális dimenzióban, a formaképzésben az egyéni kreatív szabadság nyilvánul meg. De miért a „*Vázlatkönyv*” elnevezés, miért az „*írni japán (és kínai) módra*”? A fülszöveg, amely a 137. oldalon olvasható *Egy könyv a feledésnek* című vers teljes szövege, ez a természetesen ötös és hetes sorokból álló költemény ezt mondja: „*Ez csak egy japán / Vázlatkönyv: vézna, fáradt / Lapokkal, boldog / Űrrel, telítve minden / Semmiséggel, egy / Puszta tárgy, kopár papír, / Rossz, hevenyészett, / Rontott rajzolatokkal, / Tört vonalakkal, / Tökéletes hibákkal, / Mint a világ is – / Vázlatkönyv, nem Daloskönyv, / Csak földerengő / Dallamok, csak álmodott, /*

Csak képzelt, meg sem / Írott versek árnyai / Gyűlnek a mélyből –” Higgyünk-e ennek? Higgyünk-e annak, hogy ezek a rövid költemények „meg sem írott versek árnyai”, vagyis valamiknek a helyén állnak. Nem, szerintem e költemények még az önként felvett megkötések részleges megsértéseinek esetében is (például ilyen a *Hosszasabb haiku* és az *Elrontott haiku*) teljes jogú költemények, és nem el nem készült művek ’rossz, hevenyészett, rontott rajzolatai’.

Mert miről van szó, pontosabban, én hogyan gondolom el a *magyar* haikut? Úgy, hogy nemcsak nyelvében magyar, hanem költészettörténeti múltjának és jelenének egész környezetében is az, attól függetlenül, hogy az egyes költők egyes darabjai milyen távolságban vagy közelségben állnak a japán „tündöklő mintaképhez” (a tündöklő mintakép Baudelaire-től való, a *Fájó Párizs, kis költemények prózában* (Le Spleen de Paris [Petits poèmes en prose]) előszavából: „brillant modèle”. Van Kovács András Ferenc verseskötetében egy szívemnek igen kedves – ahogy szakmai bikkfanyelvünkön mondani szokás – intertextuális kapcsolódás, ráadásul olyan, amelyről a mi magyar költőnknek magyar valószínűséggel nincs tudomása. A *Néma tus, fekete tinta* „Kosztolányi japánokat műfordít” című cikkében, a 140. oldalon olvasható egy *Mono no aware* című költemény. A költemény kétszeresen ironikus (ironizál Kosztolányi felől, és önironizál): „*Bánat, halastó... / S ha bolygok ősi erdőn, / mi roppan, hörg didergőn / lábam alatt? Hó, vagy monoton avar-e? Ó, mono no aware!*” Nos, Jacques Roubaud – akitől a japán műfajokról és megszólalásmódokról való csekély ismereteim nagy részét vettem – költői pályájának kezdetén megjelentetett egy fordításkötetet, mely kizárólag tankákból áll (és nem haikukból), ezzel a címmel: *Mono no aware*. A kötet kétnyelvű: a páros számú oldalakon a tankák japán szövege olvasható francia fonetikus átírásban (ami mögött érzésem szerint az irodalmi szövegekre is roppant érzékeny összehasonító generatív nyelvész, Mitsou [Micu] Ronat állt, aki több más mellett dolgozott és írt Mallarmének *A kockadobás soha nem törli el a véletlent* francia fakszimile kiadásában). Majd következnek Roubaud fordításai, amelyek a mieinktől igen különböző francia fordításhagyományok miatt nagyon ’roubaldiennes’ fordítások (most ezek jellemzésére nem vállalkozom). Később is találkoztam e sorral Roubaud *A nagy londoni tűzvész* című prózakötetének fordítása közben. Nos, itt a francia szerző hivatkozik egy középkori japán szerzetes „retorikájára” a *tíz stílusról*, mely állítólag legalább olyan jó, mint Arisztotelész *Retorikája*. Csak éppen európai ésszel európai retorikai és európai stilisztikai műveltséggel felvérteződve (megáldva vagy megverve) tökéletesen érthetetlen, mert a tíz szövegosztály között ilyenek vannak, mint: „rég-i idők új köntösben stílusa”, „a démonok elűzésére szolgáló stílus”, a „lennie kell stílusa, *es muss sein*”, és ezek között a „mono no aware” stílusa. Maga a Roubaud-kötet, *A nagy londoni tűzvész* e tíz stílusban íródott, vagyis én fordítottam mind a tíz stílusban, így a „mono no aware” stílusú szöveget is, és nagyjából biztonsággal meg tudom tippelni, melyik részben üztem el nyelvileg a démonokat, és melyik részben fordítottam a mono no aware stílusában. De egyfelől: Roubaud bölcsen hozzáteszi, hogy e szövegformálások nem azonosak azzal, ahogyan a japán vers- vagy prózaszövegek egy-egy szövegosztályban formálódnak, mert ehhez ő, Roubaud nem tud szellemileg hozzáférni. Hanem az a szövegformáló szabadság vezette, amilyen képet, látomást a nevük alapján ezek az elnevezések őbenne keltettek. Mit is jelent a *mono no aware*? Nem tudtam jól lefordítani a ’le sentiment des choses’ francia fordítást, mert persze ez „a dolgok érzése”, csakhogy nem úgy, ahogyan mi érezzük a dolgokat, hanem ahogyan a dolgok maguk éreznek. Vagyis a haiku, a tanka és a többiek egy vagy több sajátos érzékelésmód megnyilvánulásai. Erre már Kosztolányi is utalt valamelyest fordításkötetének előszavában: „A haiki (*sic!* – Sz. Cs.) egy mozgó másodperc. Megérzékelheti a dolgok előbbi állapotát, s azt, ami majd utána következik. Az a fontos, hogy a dolgok legvelejét érintsük. Ez voltaképp csak hatodik

érzékünkkel lehetséges, holmi szellemi szimattal. Az érzés mélyén ott lakozik a test elcsigázása által élesült észlelet, a csönd, a természetben való teljes elmerülés.” Másfelől: amilyen szabadsággal és merészséggel fordított tankákat és alakított ki magának stilisztikai eszményeket, ugyanilyen bátorsággal nosztrifikál Kovács András Ferenc. És minden magyar (nyelvű) haiku mögött valamilyen explicit vagy implicit magyar haiku-fogalom áll, ami így van rendjén, s engem ekként érdekel az említett pécsi haiku-konferencia is: hogy ezek mutatkozzanak meg!, mondom az „ennek lennie kell, es muss sein” stílusában.

(tartalmak: erős rács nekünk a topika)

Végezetül ebben a zárórészben visszakötnék ennek az írásnak az első részéhez, csak most nem az ismerős vonások keresésének nézőpontjából, hanem – nevezzük így, csúf és pontatlan szóval – a tartalomszervezés felől. Iskolás kifejezésekkel a „mondanivalóról”, a „gondolatiságról” lesz szó, az általam legfontosabbaknak vélt szellemi jegyekről.

Kovács András Ferenc költészetének a kezdetektől rendre visszatérő, tematizált vonatkoztatási síkja az a fogalmi terület, melyet nagyjából az úr, a semmi, a végtelen (tér és idő), az örökkévalóság, a nemlét, a „létezőn túli” kifejezésekkel írhatunk körül. Ez az a hagyományos metafizikai tartomány, melyről tudásunk ugyan van, de e tudás – megkövetem az egész európai misztikus tradíciót – tapasztalaton kívüli vagy tapasztalaton túli tudás. Természetesen az, ahogyan e tartományt bárki ember elgondolta vagy elgondolja, viszonylag jól megragadható az eszme-, a teológia- és a filozófiatörténet eszközeivel. Viszonylag jól, mondom, mert bizony szellemi lehetőségeink e tekintetben is korlátozottak. És még korlátozottabbak, ha e metafizikai tartomány megnyitását költői szövegekben próbáljuk felmérni. Ekkor úgy kell közelednünk a költeményhez, olyan elképesztő óvatossággal, olyan hihetetlen tapintattal, mintha aranyfüsttel dolgoznánk. Tudom, hisz megtapasztaltam. Mert két-három éven át küzdöttem Kosztolányi Dezső *Ének a semmiről* című költeményével, hogy elrendezem magamban a magam leendő halálától való félelmemet és szorongásomat. Maga e küszködés volt számomra a legtanulságosabb, és a legragyogóbb eredményének a szánalmassága volt. Az eredmény, mely szerint itt a „semmi”, a Schopenhauer által közvetített lucretiusi semmi, ami ráadásul egy fogalmilag védhetetlen toposz, a két semmi, a két végtelen vagy a két örökkévalóság klasszikus *irodalmi* szöveghegye. A toposzt a kettévágott vagy kétosztatú örökkévalóságnak (semminek, végtelennek) kereszteltem el, ami szerint volna egy örökkévalóság a születésünk előtt, és lenne egy másik örökkévalóság a halálunk után, és minden egyes emberi lény megszületése és halála úgy és annyiszor osztaná fel az egyébként egy és oszthatatlan örökkévalóságot, mint ahogyan és ahányszor kettévágok egy kilós kenyeret (Diderot-val szólva, röviden, de példa tömördek van: „Két örökkévalóság között bolyongok”). És e toposz fogalmi abszurditását még az emberi idő eksztatikus természetére való hivatkozás sem oldja fel, szerintem. Vagyis ami Kosztolányi gyönyörű költeményének gondolatíságából megmaradt számomra, az egy irodalmi toposz, egy irodalmi közhely, a maga toposztörténetével együtt. És ahogyan Immanuel Kant mondotta a halálos ágyán: Jól van ez így.

S akkor e tapasztalattal a birtokomban csak nagyon félve írom le, úgy, mint ami bármikor törölhető: látok egy-két pókfonál vékonyságú szálát a jelzett metafizikai tartomány és a keleti tus, vagyis a néma tus és fekete tinta között. Hamvas Béla, ez a ragyogó esszéíró, akit én – hívei bocsássanak meg nekem – gondolkodóként nem sokra becülök, de esszé-stílusát és a *Karnevált* igen nagyra tartom, a *Bolond, aki nem az örök életre rendezkedik be* című írásának egyik rövid részében a kínai tusrajzzal foglalkozik (a részt újraközölte a *Vigilia* 2006/7. száma, az idézett részlet az 524. oldalról való):

„A kínai tusrajznak két eleme van: az egyik a fekete vonal és folt, a másik az üres fehér rész. A másik az üres fehér tér. Amíg a rajzot európai módra úgy néztem, hogy a fekete vonalból és foltból indultam ki, és a fehér teret merő környezetnek láttam, abból semmit sem értettem. Azt hittem, hogy valamely tárgy, vagy táj, vagy jelenet ábrázolása.

Szerencsés pillanataim egyikében észrevettem, hogy nem két egyenrangú formáló erőről van szó. Nem. A fehér nem a környezet, a passzív tér, üresség, semmi esetleges. Nem és nem. Inkább a fehér alakítja a feketét (vonalakat, foltot), mint a fekete a fehéret. A formateremtő hatalom a fehér. Az úr, a semmi. A meghatározhatatlan. Az infinatezimális. Az európai szem számára csak a fekete vonal és folt van. Csak azt látja. Csak azt tekinti létezőnek. A teret, az úrt, a fehéret, a semmit észre sem veszi. Szerencsés pillanatomban egyszer nem a feketéből indultam el a fehér, hanem a fehérből a fekete felé. Ez volt az a pillanat, amikor a kínai tusrajzot megértettem.”

Esetleg még az is érdekes, hogy úgy tudom, ha kis ciklusba kötünk össze haikukat, az a renga. A haiku-sorozat kezdete lehet hangsúlyos, lehet nyomatékos darab, de ellentétben az európai hangsúlyos kezdet és hangsúlyos zárás hagyományával (így ellentétben a *Néma tus, fekete tinta* kötet kötetyszerkesztésével), a rengának mintegy befejezetlennek kell lennie, a sorozatnak a végén ki kell nyílnia a végtelenre, az úrré vagy a semmire. Vagyis a haikunak van egy lényegi hozzátartozása a renga utolsó darabján keresztül – és most Hamvas szavait használom – a fehérhez, az úrhöz, a semmihez, a meghatározatlanhoz.

A verseskötetben talán benne van valami hasonló. De egyébként, ami „a végtelen terek üres csöndjét” illeti, hogy Blaise Pascal egyik nevezetes egy mondatára utaljak a *Gondolatokból*, a végtelen, az örök semmi okozta rémület és szorongás természetesen mondható érzületének topikus kifejeződéséről van szó a mi verseskötetünkben. Az érzület és a belőle fakadó topikus rács a magyar manierizmus és kora barokk oly alapos ismerője, Kovács András Ferenc számára messze nem ismeretlen, ha máshonnan nem, akkor Nyéki Vörös Mátyás két, az örökkévalóságról szóló költeményéből. Mindkettő arról a réges-régi toposzról beszél, amely szerint az aeternitas az emberi életidő felől nézve elgondolhatatlan és rémületes. Pedig a kora újkorban, a 17. század derekán számos nagyszerű dolog történt a rémítő örökkévalóság vagy az örök semmi megszelídítésére a végtelen fogalmának matematizálásával. Több más között Blaise Pascalnál, az infinatezimális számítás egyik korai kidolgozójánál is. Csak egyetlen költeményre hivatkozom, a *Kosztolányi Vásárhelyen* címűre, melynek mottója egy tényleges Kosztolányi-levél egy részlete, a Bolyai-ház és a halál utáni végtelen összekapcsolásával (levél Molter Károlynak 1934. május 6-áról): „E hó közepén Stockholmba utazom, utókezelésre, rádiumbesugárzásra. Ha addig elküldheted nekem azt a két képet, ahol a Bolyai házzal és a végtelenséggel kacérkodom, igen megköszönném /.../.” Persze tudható, hogy a természettudományos eredmények semmit nem enyhítenek a közeli jövőre bizonyosan tudható halálón, az ennek tudatával megnyíló semmi okozta rettegésen, vagy a Dávid-zsoltárok latin nyelvű hangzó játékával a *timor et tremor*-on, a kierkegaard-i félelem és reszketésen. E félelmen már nem segít, ezért e kötetben szerényen háttérbe is szorul, bár a kötet utolsó darabjaiban némiképp fölerősödik a Kovács András Ferenc-től megszokott fény-metafizika vagy fény-topika, a megváltottság topikus jele (de: „*hűlt fény zuhan csörömpöl*”). Mert hiába a fény, mondja a *Tíz év múlva* (2015. június 5-én), a végén a gyönyörű rájátszással Kosztolányira: „*ülsz ady szobra / mögött budapestén is / itthon a fényben / nem vagy már soha otthon / a hajléktalan égben*”.

Ugyanez a topikusság érvényes a nem-írásra, a nem-versre is, összekapcsolódva az úrral (a semmivel). Például: „*S nem tudom: ki ír, / Mit ír, s kinek nevében, / Névtelen úrben?*” Ismeretes, hogy a modern, népnyelvű költészetek már a kezdetek idején, a trubadúroknál kihívták a költészet semmijét, a költemény semmijét, a szerelmi semmit. A legelső tru-

badúrnál, IX. Vilmosnál már ott olvasható a *Farai un vers de dregt nien...*, a „*Verset írok a tiszta semmiről...*” kezdetű költemény. Ugyanez a topikusság ráíródik a költői önfelfogásra is. És valóban toposzokról kell beszélnem, abban a pontos értelemben, ahogyan ezekről minden Toposforschung klasszikusa, Ernst Robert Curtius beszélt *Az európai irodalom és a latin középkor* című már-már monumentális munkájában. Van az „ércnél maradandóbb” toposzának ellentéte is, hogyan lenne: Curtius erről a költői én toposzai közt beszél, és kitüntetett példákat idéz arra, hogy a költő, amikor műveit írja, a mindent magába nyelő és elpusztító idő miatt olyan, mint aki – s ekkor a német kutató John Keats-re is hivatkozik, akinek a neve nemegyszer előkerül a *Néma tus, fekete tinta* lapjain – nevét a vízre írja vagy lány viaszba. Kovács András Ferencnél a toposz egész bokorban jelenik meg: „*Arca ködös folt, / híre se több vizekre / irt jeleknél – gyors / habon árnyék, föld hátán / szertebolyongó / hibbant szél, fuvalom volt.*”

Az egész verseskötet az emberidő múlására, az alattomos és lassú öregedés megtapasztalására van ráhangolva. Már az első versciklus legelső verse ezt pendíti meg. A teljes költemény így szól: „*Őnarc vagy énarc, / tört vonás – rongyos tusrajz, / hegedt papírkarc.*” Jegyezzük meg ezt a törekvést, az „őnarc vagy énarc”, a portré szándékát! A következő költemény, kijelölve az egész kötet alapvető beállítódását, ugyanezt mondja: „*Japán tavaszba / menni, s kínai őszbe, / vagy sehová már. / Könyvek szállnak – a szél majd / szétlapozza arcodat.*” Nos, befejezésképp csak a szeretet fog beszélni belőlem. Utálom azt, ha bármely irodalmi alkotásban érzem a személyes érintettséget. De azt kell mondanom, kedves András, hogy – tetszik, nem tetszik – az emberélet mulékony, tűnő voltának kérdésével, az időnek ama elviselhetetlen jellemzőjével, hogy múlik, és ezzel együtt mi is, ha nem múlunk is még, de öregszünk, s hogy öregedésünk lassú és alattomos folyamata egyre távolabb viszi tőlünk az ifjúságot, és egyre közelebb hozza az enyészetet, nos, ezzel nem vagy teljesen egyedül, megtörtént, megtörténik és meg fog történni másokkal is. Amikor fél évtizeddel ezelőtt éreztem tehetetlenségemet az egész folyamattal szemben, mintend az időre fogtam rá, mondván, csak ő (ez) lehet a hibás. És hogy idő- és időmúlás-ügyben jussak valamire, legott több más mellett rávettem magam Paul Ricoeur *Idő és elbeszélés* című háromkötetes munkájára, melynek középső kötete az európai időfilozófiákkal foglalkozik, pontosabban az időről szóló legfontosabb filozófiai felfogásokkal. Azt mondja, az európai étlapon csak öt fogás vagy tézis szerepel, nem több és nem kevesebb (például Bergson még csak meg sem említi). Durván fogalmazva, az arisztotelészi kozmogóniai idő, a lélek ideje Augustinusnál, az idő mint afféle a priori tudati segédegyenes (a térrel együtt) Kantnál, a husserli idő a retenciával és a protenciával, a két híddal a közelmúlt és a közeljövő, valamint az éppen most között, és Heidegger felfogása. Ricoeur közli, hogy ez az öt tézis vagy felfogás egymással összeegyeztethetetlen, egyik sem helytállóbb, vagy kevésbé helytálló, mint a többi. És nagyon érdekes: úgymond az időről magáról csak egyetlen rövid mondatot rejt el Ricoeur egy bekezdés kellős közepén, mely mondat azt mondja, hogy az idő Kronosz, kítátott fekete szájjal, valami pusztító, ami falja, egyre falja a mindenkori jeleneket. Vagyis az európai filozófiatörténet öt nem-válasz válaszától oda (-vissza)fordul a mítoszhoz. Mít mondjak, nem nyugodtam meg. Az már jobban tetszett, amit egy felkészült matematikus ismerősöm mondott: Csaba, a matematikában olykor felmerülnek olyan problémák, melyek megoldásához az idő elkerülhetetlen. De az ilyen esetekben – mert a matematika többnyire semleges vagy közömbös az időre nézve – az idő csak egy faktor. Ez a válasz már jobban tetszett: érdemes egy ócska kis faktortól ennyire rettegnem? És mindezzel párhuzamosan egyrészt megláttam az öregedés topikáját gróf Koháry István 17. század végi költészetétől és a „*Nem vólnék én még vén, / Csak az ló rázott el*” 17. századi névtelen költőjétől napjainkig, másrészt nagyjából átláttam a sztoikus, a keresztény, az epikureus-lucretiusi, valamint a Mimnermosz-féle elégikus vigaszt. És

ha nem frivol módon azt mondtam, András, ezzel az egésszel nem vagy egyedül, akkor igazad van abban, hogy azt mondod, ki-ki a maga egyedi és egyéni módján viszonyul az egészhez. Te például azzal, hogy fölerősíted a romváros-mitológiádat, beszélsz „isteni semmi”-ről, a tünékenyét kívánod megragadni à la japonaise, én pedig azzal, hogy a Török Sophie által a töredékek közé sorolt párrímes babitsi kétsorosot mondogatom: „*Már alkonyul az életem... / Kellene még egy szerelem!*”

Amit összefoglalóan mondhatok, az a következő meglátás: amely funkciót a korai és régebbi verseskötetekben a poundi morzsalékos és idegen nyelvű idézetek töltöttek be, azt javarészt a topikus beszédmód vette át. És ez egy leíró megállapítás, ebben semmilyen értékítélet nincs. A topikus rács szövi be mostanság Kovács András Ferenc költeményeit a költészet festett vagy valóságos egébe.

Függelék: József Attila „ismeretlen haiku-ciklusa”

*zokog a lelkem,
szívre sohase leltem,
zokog a lelkem.*

*a Végtelenbe,
vágyom arra az egyre,
a Végtelenbe.*

*csalpa köd-eget,
száz csillag enyhe képét
könnyebben feled.*

*e nyári estén
susogja régi bánatunk
örömrre festvén*

*remegés fut át:
szépen felköszönteni
bús Juhász Gyulát*

*Még várok, várok.
Nem jössz? És sirdogálok:
Csöppekben csurog.*

*majdnem fekete
régén már a nap heve,
bús sóhajüreg*

*szerelmes béka
dús, fíledt nyári réten
pihegve mászna*

*őrült szeretője,
hogyha gyúlnak csillagok,
szomorún lobog*

*miként nagy éji
szárcsát, úgy rebbenti meg
forrón hóhideg*

*szörnyü álmodó
szívünkéből a téli hó,
hulló verssorok*

*fáradt agy este
lehull az éjbe esve,
hulló verssorok*

*karod is oly hűs,
ez a nagy csöndü folyó
csak lassan elmegy*

*érj el, csak holnap,
nem voltam csók senkinek,
hisz úgyis mennél*

*ágyat bont a köd,
melléd: mellé leülök,
csendben hallgatom*

*boróka hegyén
szólal, inceseleg felém,
karcsu, koronás*

*csillag, úgy ragyog,
gyöngyszilánkokként potyog,
szöllő, fürtösen*

*már gyult a villany,
nézték, csodálták vigan,
senki se bánta*

*szoknyád szele ez!
pipacsbiborral habos,
raja benn a rozs*

*vénit az idő!
esett bogár búja ráz,
ríva hadonász*

*árnyéket vetni,
nagyobbat, mint a kertben,
nem néztünk oda*

*mult hull, mint a kő,
űrön által hangtalan.
néma, kék idő*

*hűvös dinamó,
zajtalan csillagzatok!
fogam közt a szó –*

*mozdulatod, szavad,
hulló tárgyakat a föld.
Fémbe a savak*