

ELEK TIBOR

Az öröklét és a pillanat

MARKÓ BÉLA HAIKUTRILÓGIÁJÁRÓL

Markó Béla költői eljutása a szonett után a haikuhoz nemcsak természetes, de majdhogynem szükségszerű is volt, és az évek óta tartó kitartása mellette szintén az. A legkevésbé sem azért, mert napjainkban szinte világdivatja van a haikuírásnak, például a 2011-ben Nobel-díjas svéd Tomas Tranströmernek is a haiku az egyik kedvelt versformája, és a magyar lírában is feltűnő a népszerűsége, amihez csak egyetlen adalék, hogy a 2010-ben megjelent *Ezer magyar haiku* című antológia 282 klasszikus és kortárs alkotó verseit tartalmazza. Kosztolányi Dezső fordításkísérletei (*Új japán versek*, 1933) és saját versei a haikut még nem gyökerezették meg a hazai talajban, de Tandori Dezső fordításai (*Japán haiku versnaptár*, 1981) és saját versei után hirtelen nálunk is honossá és közkedvelté vált. A magyar költők, Weöres Sándortól, Faludy Györgyön, Oravecz Imrén, Gergely Ágnesen, Fodor Ákoson, Buda Ferencen, Utassy Józsefen, Zalán Tiboron, Sajó Lászlón, Babics Imrén át Kányádi Sándorig, Kovács András Ferencig (hogy csak a legjelesebbek közül említsek néhányat) természetesen sajátosan európai, magyar arculattal ruházták fel ezt az eredendően jellegzetes távol-keleti, japán versformát. Közben szűkítették is, de inkább bővítették, gazdagították a haiku fogalmát, sokszínűvé, változatosá, esetenként már-már felismerhetetlenné tették az eredeti formát és tartalmát. Markó Béla talán ez utóbbiért, talán azért, mert maga is szimpatizál az eredeti haiku mögött rejlő világképpel, de bizonyára a maga hagyománykövető természete miatt is, éppúgy, mint a szonett esetében, láthatóan igyekszik megfelelni az eredeti formavilágnak, pontosabban a haiku legnagyobb mestere, első igazi klasszikusa, a Macuo Basó (1644–1694) által megteremtett és rögzített műfaji és formai követelményeknek. Miközben, természetesen, a szonettnél még zártabb formavilág keretei, kötöttségei között is a maga mégiscsak európai létélményét és szabadságvágyát fogalmazza meg.

Elmondása szerint nagyon sokáig nemcsak magától, de az európai, a sajátosan magyar világtól is idegennek érezte a haikut, és groteszknek tartotta, ha valaki azal próbálkozott, hogy átültesse a magyar költészetbe. A kétezres évek végén azonban rájött, hogy az egész csak szemléleti kérdés, annak felismerése, amit a kínai és a japán kultúra már régen felfedezett, „hogy a végtelenség nem feltétlenül kifelé érzékelhető; ha befelé haladunk, a kicsinység felé, ez ugyanúgy felkínálhatja nekünk a teljességet. Nem tudom, hogy a kozmoszt még mindig meg akarjuk-e hódítani, de azt hiszem, hogy ez jellegzetesen európai szemlélet. A japán költő másképpen akarja a teljességet megragadni: a hópehely, a pillangó világa, egy moccanás, egy villanás, egy szín – ebben tudja tetten érni, ha valóban költő, a teljességet.” Ugyancsak ekkoriban jött rá arra is, hogy „az univerzum itt van körülötünk, minden porcikánkban tulajdonképpen, és univerzumot meg lehet hódítani egy zárt, egy kötött formában is”.¹ Ugyanezen felismerések és a zárt tér kitöltése

saját szabadságvágyával gyökereztettek meg ismét a szonett mellett is a kétezres évek második felében. Hangsúlyozza azonban azt, hogy számára a haiku nem egy kisebb szonett: „A szonett még kellőképpen hosszú versszöveg ahhoz, hogy megfeleljen annak az esztétikai közhelynek, miszerint a műalkotás valamiféle világ-egész, vagy legalábbis eltakarja előlünk a világ többi részét. A haiku viszont, én úgy látom, egy apró ablak, egy rés, egy nyílás befelé, egy lehetőség, hogy bepilantsunk egy másik világba. Ezért nem is értettem sokáig ezt a műfajt, mert nem jöttem rá, hogy valami olyasmi, bocsánattal legyen mondva, mint a hipnózisban az a csillogó tárgy, amit mereven kell nézni állítólag, hogy bódulatba essen valaki. De a szédület valójában belül van.”²² Nemcsak interjúkban, kérdésekre válaszolva beszél minderről Markó, hanem alkotói tudatossága és reflektáltsága újabb jeleként esszéiben és versben is: „talán befelé / és bennebb és legbelül / de az van ott is” (*Küldetés – Út a hegyek között*), „tavasztól őszi / egy láthatatlan formát / tele-tölteni” (*Feladat – Boldog Sziszüphosz*); „egy papírlapon / apró fekete magvak / talán haiku” (*Poétika – Fűszál a sziklán*). A *Lepke a mozdulatlan kézen. Út a haiku felé* című vallomások esszéjében nemcsak a haikuhoz vezető útról szól, de megfogalmazza a maga haikuelméletét is: „Lehet, érni kell, beérni, sőt kicsit talán meg is kell torpanni ahhoz, hogy az ember ennek a befelé-szabadságnak az ízét, szédületét megérezhesse. (...) Szabott térben kell végtelen variációt alkotni, újra és újra megpróbálni másképpen kitölteni ugyanazt a helyet. Azt hiszem, ez a haiku lényege, de ezt nyilván esetleg én hiszem csak, egy európai ember. (...) A haiku nyilvánvalóan a költészet mikrochipje, valami olyan remekbe szabott alapegység, amelyből kibontható egy sokkal nagyobb költemény, ezt viszont már az olvasónak kell elvégeznie.” Macuo Basóra hivatkozva állítja: „A haiku arra alkalmas leginkább, hogy beavasson mindannyiunkat a látás, hallás, szaglás és tapintás művészetébe, színek, hangok, illatok, már-már mikroszkopikus domborulatok, homorulatok, élek és vágatok érzékelésére tanítva minket.” S míg az interjúban a szonettől, itt az epigrammától és az aforizmától határolja el: „A haiku nem epigramma, és nem is aforizma. Aki ezekkel összetéveszti, az nyilván írhat szép, szellemes szöveget, de összecukott markában meghal a haiku lepkéje, ugyanis a haikuköltőnek nem kell foglyul ejtenie a lepkét, hanem egyé kell olvadnia a természettel, hogy mozdulatlan kezére szálljon, mint egy rózsabokorra. Az epigramma vagy aforizma a zárt, kemény európai igazság, míg a haiku a kertünket elárasztó esőcsepp, a háztetőre iszonyú súllyal ráneheződő hópehely világa. A szabadságé tulajdonképpen. Amit a különböző kultúrák természetesen különbözőképpen próbálnak megvalósítani, torz, perverz korokban például úgy, hogy üvegpalackba zárják a gyufaszálhajtót, és észre sem veszik, hogy alkotóját megajándékozták a szabadság érzetével. Ezzel szemben a precíz mozdulatok, hajszálvékony rajzok és szilvavirág-dús haikuk kultúrája már eleve befelé indult el, megnyitotta a zárt teret és időt oly módon, hogy ülünk mozdulatlanul, tavaszi kertünket szemlélve, és közben végeérhetetlennek és csodálatosnak érezzük az utat, amelyen el sem indultunk. Az Istenbe – istenekbe – vagy egyszerűen a világba vetett hitnek európai ember számára is fontos kifejezője a haiku. Csuromfehér papír világít előttem az asztalon, és várok mozdulatlanul, hogy rászálljon egy lepke.”²³ Nemcsak azért idéztem ilyen hosszán a teoretikus alkotót, az esszéistát, hogy jobban megérthessük a haikuköltőt, s nem

is csak a mondatainak költői megformáltsága miatt, hanem mert már azokból is jól látszik talán, ami a verseiből fog igazán, hogy Markó, ellentétben a mai haikuköltők sokaságával, valóban megértette a haiku, a Macuo Basó-féle haiku lényegét. Vihar Judit, a haiku és Macuo Basó egyik legjobb hazai ismerője, így vélekedik művészetük titkáról: „A költő egy adott pillanatban néhány szóval a mindennapi élet egy jellemző parányi szeletét ragadja meg. Ezután, a feszültség tetőfokán, a művész elhallgat, a folytatást az olvasóra bízva, aki ezáltal szintén az alkotás részévé válik. Basó ezt a következőképpen fogalmazza meg: a harang egyhangú kongása után fülünkben még hosszan zúg ez a hang. Ugyanígy, a vers elolvasása után is valamilyen hangnak még tovább kell visszhangoznia az olvasóban. Az alkotás pedig a költőtől független önálló életre kel. A költő a folyton változó természetből a pillanatot, a parányit olyan koncentráltan, olyan intenzíven rögzíti e miniatűr költeményben, hogy az örök állandóság, az egyetemesség érzetét kelti. Ez Basó haikuinak titka. A haikunak íve van – hangoztatta –, mely összeköti az egyedit és az általánost, a konkrétat és az elvontat.”⁴

Markó számára a haikuhoz, illetve a fenti szemléleti felismerésekhez való eljutást nagyban elősegíthette a személyes viszonya a természethez, az, hogy a természetnek mindig is kiemelt szerepe volt a költői világképében. Kapcsolata a természettel a kétezres években ugyanakkor még intenzívebbé vált, a marosszentkirályi családi ház kertje, annak élőlényei, jelenségei és történései révén naponta megtapasztalt közelségbe került vele. A haiku filozófiai háttérét nyújtó zen buddhizmus szerint a művésznek a természetet kell követnie (ahogy Basó is mondja: „Tanuljatok meg fenyőt rajzolni a fenyőtől, bambuszt rajzolni a bambusztól!”),⁵ azzal kell „eggyé olvadnia”, ahogy fentebb Markó is mondja, verseiben pedig gyakran sikerrel meg is valósítja: „elszáradt ágon / fehér zúzmara-szirmok / boldog didergés” (*Feltámadás – Út a hegyek között*); „ritkul a lomb már / s nem fogom soha látni / mit rejt a testem” (*Versenyfutás – Boldog Sziszüphosz*); „száraz levél hull / lassabban ér a földre / nincs benne élet (*Könnyűség – Fűszál a sziklán*). A kétezres évek közepétől szaporázó új gyerekversek, majd szonettek világából látszik csak igazán, hogy mi mindent jelent a költő számára a kert, de a haikukból is az derül ki, hogy miközben színtere, egyúttal analogikus és metaforikus példatára is a létezés egészéről és lényegéről való meditációnak. A szerzői tudatosságot többször megtapasztalva, nem tekinthető véletlennek, hogy a szonettek sorozatát a *Kerti stációk* című vers nyitja az első szonettkötetben (*Tulajdonképpen minden*, 2010), a haikuk sorozatát pedig a harmadik kötetben (*Fűszál a sziklán*) a *Kert* című vers zárja: „üres drótvázak / hogy lesz majd tavasz ebből / kell ide Isten”. A kert élőlényei, jelenségei, történései és általában a természet, általában az ember Markó haikuvilágában is egymásra vonatkoztathatók. A konkrét és az elvont, az egyedi és az általános, a felszín és a mélység összekapcsolódása a markói haiku ívében éppúgy természetesen, mint a Basóéban. A kert a maga természeti természetével lehetőség a létezés útjának, körforgásának végigjárására, s arra a bizonyos metaforikus útra is, ami oly fontos a zenben. Talán nem véletlenül játszik rá Markó első haikukötete címével (*Út a hegyek között*) Basó egyik kötetének címére: *Keskeny út északra*. A versekben mindez, természetesen, csak pillanatképekben, villanásokban, felszikkázó költői látomásokban, időnként kérdésekben jelenhet meg, hiszen a haikunak

épp ez, a megrebbenve is lényegre mutató pillanatnyiség a jellemzője: „messze a hegycsúcs / árnyékot vet a kertre / s itt is hideg lesz” (*Távolság – Út a hegyek között*); „madár repül fent / nem próbál nyomot hagyni / a levegőben” (*Boldogság – Boldog Szisziüphosz*); „fűszál a sziklán / hát mégis repedés van / az örökléten?” (*Repedés – Fűszál a sziklán*). A markói haikuban a pillanat és az öröklét általában nem is esik olyan messze egymástól, sőt, ahogy egyik legszebb háromsorosa állítja: „együtt dolgozik / pillanat és öröklét / fű nő a földből” (*Összhang – Út a hegyek között*).

A kertben (is) jól nyomon követhető a természetnek az évszakok, napszakok rendjét (s az időjárást) követő állandó változása és a változásban is megmutatkozó állandósága. Csak az első haikukötet néhány címével példázva ezt: *Lombfakadás, Tavaszi eső, Újjászületés, Almavirágzás, Öröklét, Verőfény, Folytonosság, Eső után, Nyári éjjel, Reggeli harmat, Őszi harmónia, Őszi délután, Lombhullás, Téli fák, Éjszakai havazás, Téli reggel*. Az évszakok kitüntetett szerepeltetésével, az ún. évszakszók gyakori alkalmazásával, s azzal, hogy mindhárom kötetének verseit az egymást váltó négy évszak sorjába rendezi el Markó, a japán haikuhagyományokat követi. Igaz, hogy az ugyanezen években írott szonettköteteknek is hasonló a szerkezete (s mindennek előképével már az 1989-es *Égő évek* című Markó-kötetben is találkozhattunk, sőt, az évszakok kitüntetett szerepeltetése már a legelső kötetekben is jelen van), a különbség a haikukötetknél az, hogy nem dátumozza a verseket, mint a szonettekét, viszont a négy évszak szerint, beszélő címekekkel (a harmadik kötetben a négy őselem szavával) jelölt, külön ciklusokba szerkeszti mindhárom kötetben. (Mellesleg Markó 2012-re egy hónapversekből álló saját haikunaptárt is összeállított, a második kötetet is illusztráló Részegh Botond grafikáival.) A versek ezen rend szerinti egymásutánisága, ciklusai és a kötetek egészei önmagukban is hangsúlyozzák az évszakok örökös körforgása mellett a természet örökös megújulását, mert tavasztól tavaszig húzódik mindhárom kötetben a haikukör, de a kötetek egymásutánisága, illetve együttese is a folytonos ismétlődést, újrakezdést, körforgást érzékelteti. Vagy ahogy a szerző maga fogalmaz a második, *Boldog Szisziüphosz* című kötet kapcsán egy kérdésre válaszul, ismét önértelmező pontossággal: „Igen, az új kötet újrakezdés, nem folytatás, de idegesítően ugyanaz is, mint az előző. Maga a természeti körforgás is a sziszifuszi reményt és reménytelenséget példázza.”⁶ Versben pedig ugyanez, így hangzik: „elejti a fa / a lombot de tavasszal / felviszi ismét” (*Megint Szisziüphosz – Boldog Szisziüphosz*). Tarján Tamás még az első, 99 haikut tartalmazó kötetéről szóló kritikájában hívja fel a figyelmet arra, hogy „A 99-es szám logikájából és grafikai képéből – más premiszákból, így eleve a kertből is – levezethető, hogy a kör- és gömbképzet mint teljességsugallat sűrűn tűnjön elő. Például a nap teljhatalmában, a sokszor ismétlődő, »japános« cseresznyemotívumban, az óra járásában, a gumilabda zuhanásában, a gördülés-víziókban. Az évszakok körbe érnek; »körbe ér« az évszakok karolta világ, egyéni lét. (...) A haikuk mindig kisbetűkkel kezdődnek, éreztetve: mindegyik csupán rész a nagy egészben. Nem újraindul versenként a történet, hanem variálódik, érik. S valóban egy mélyebb rend(szer) működik a haikuk mögött.”⁷ Az évszakok éppúgy körbe érnek, és ha más-más motívumok előtérbe kerülése révén is, de érzékelhető ez a teljességsugallat, az az egy mélyebb rendszer a második kötet 129 és a harmadik kötet ismét 99 verse mögött is.

A japán költők épp azért is, hogy ne szakítsák ki abból az egyből, abból az egészből az egyes haikukat, hogy különletüket ne hangsúlyozzák, nem látták el címeikkel a haikuikat. Ebben Markó többnyire nem őket követi, hanem a címadás európai és részben magyar (ha nem is általános) szokását. Az eredmény azonban több szempontból is kérdéseket vet föl. Markó ugyan ragaszkodik az eredetinek megfelelő 5-7-5 szótagszámú (a japán azonos számú morákat tartalmazott), rímek nélküli (esetleg alliterációkkal élő), háromsoros, központozás nélküli haikuformához („mert a haiku / ha ikon vagy IQ / tizenhét szótag” – *Ars poetica / Út a hegyek között*), de a nagy kezdőbetűs, többnyire egyszavas címekkel a szövegvilágot új elemmel bővíti, s a cím szükségszerűen az alkotás részévé válik.⁸ Az eredeti és a jó haiku nagy teret nyit és hagy a befogadói közreműködésnek, szabadságnak, már-már alkotótársrá teszi a versek olvasóját. Ez Markó haikuinál is gyakorta megvalósul, a cím azonban, ennek némiképp ellene hatva, általában közvetlenül irányítja, befolyásolja az értelmezési lehetőségeket. Markó tudatosan él ezzel a szerzői eszközzel, de nem mindig sikeresen. Többnyire nem feltűnő és nem zavaró a cím, mert pontos, találó, szervesülni képes a szövegvilággal, eggyé, egésszé válik vele. Máskor, amikor elkülönül, már feltűnőbb, de még mindig jó, mert segíti a befogadást, a versszövegben benne rejlő távlatot képes megnyitni: „itt fényben fürdik / s túl emiatt árnyékban / didereg a lomb” (*Egyensúly – Út a hegyek között*); „érik a búza / halál előtti szépség / mindenütt nyár van” (*Jelenlét – Boldog Szisziüphosz*); „sziklák közt felhő / hallgatag látogató / egy múzeumban” (*Időtlenység – Fűszál a sziklán*). Ritkán a cím szinte leválik a szövegről, mert arra kívülről oktrojálnak látszik (vagy ellenkezőleg: a szöveg látszik a címre írtnak), a műegészet tekintve ugyanakkor nem indokolatlan, mert nélküle viszont érthetetlen lenne a versszöveg, a cím által nyer értelmet, esetleg új értelmet a vers: „a tócsa jegét / a cipő beszakítja / s gyorsan továbbmegy” (*Isten – Út a hegyek között*); „csak egy szörnyeteg / szó jut most eszembe: / becsaphatóság” (*Virágzó kert – Boldog Szisziüphosz*); „villámlás után / de mennydörgés előtt még / egy tücsök cirren” (*Költészet – Fűszál a sziklán*). Esetenként viszont, szerencsére ritkán, egyenesen szükségte-
 lennek, didaktikusnak, magyarázkodónak, s így a versvilág összhatását bosszantóan lerontónak látszik a cím: „repülni vágyom / boldogabb a veréb is / mint a poeta” (*Vágy – Út a hegyek között*); „zöld kinövések / már a kemény ágakon / vajon mi jön még?” (*Tavaszi fák – Boldog Szisziüphosz*); „most sem a hulló / levélben volt a titok / kezdjük előlről” (*Lehetőség – Fűszál a sziklán*). S még más, ezeken kívüli értelmezései is lehetnek a cím és a szöveg viszonyának (akár a fentiek közötti átmenetek is), de belátom, hogy mindennek a megítélése, értékelése némiképp már egyéni ízlés, esztétikai érzékenység, sőt, talán még aktuális hangulat függvénye is lehet. Mint ahogy az is, hogy egy-egy verségész (címetül) láttán érzi-e az olvasó magában azt a szédületet, amiről Markó beszélt, illetve hallja-e azt a harangszót hosszan visszhangzani, amiről Basó beszélt. E sorok írója például a *Csúcs* (*Boldog Szisziüphosz*) című vers láttán nem érzi és nem hallja („nézem a sziklát / bár szép az egyenes út / jobb a kanyargós”), mert a versszöveg egy közismert természeti kép, helyzet közhelyes olvasatát, tanulságát nyújtja meglehetősen szimpla megfogalmazásban, s mert a cím a szikla szó után (elé) feleslegesnek tűnik; ellenben az *Ellentét* (*Út a hegyek között*) című vers láttán annál inkább érzi

és hallja („mint a víz egyre / morzsolsz engem s mint a part / folyton öllelek”), mert a sorok egy közismert természeti kép eredeti értelmezési lehetőségét hullámozgatják egymásba fűzött hasonlataik és enjambement-jaik által, úgy, hogy közben további jelentésrétegek távlatait is nyitva hagyják (egészen a jin és jang ősi kínai elvéig), s mindezt a cím is pontosan kifejezi (jóllehet ez a vers is megélne nélküle), nem tesz hozzá a versszöveghez, de nem is vesz el belőle, rámutatva egygyé válik vele.

Markó haikui többnyire követik az eredeti japán, a basói haikut (a *haikai*t vagy *hokku*t⁹) a szerkezeti és tartalmi ellentétezés tekintetében is. Igaz, ez részben a műformában rejlő szükségszerűség: alapvető ellentét áll fönn ugyanis az 5 és a 7 szótagos (morás) sorok között, ez oldódik föl a második 5-ös visszatérésével. Az ellenét alkotása a haikuban, Szepes Erika szerint, egyenesen követelmény: „A lezárságot, teljességet nemcsak a pontos fogalmazás biztosítja, hanem a tartalmi teljesség egy olyan kritériuma is, amelyet a formai már megelőlegez: a teljesség igényének kielégítéséhez hozzátartozik egy létrehozó alapellentét és annak feloldása – ha tetszik, egy szintézisben felolvadó dualitás, egy ellentétek dialektikáján alapuló harmónia. A haikuban követelmény az ellentét alkotása, sőt, jelzése is: a szövegben a második sorban (a feloldó-összebékítő harmadik sor előtt) ott kell állnia egy ún. hasítószónak, kiredzsinek, amely felhívja a figyelmet az ellentétre, a változásra, az újdonságra.” Érdekes feszültség jön létre a ritmikai és a tartalmi ellentét helyének különbözőségéből, ugyanis az előbbi az első két sor (és ismétlődésként a második-harmadik) között jelentkezik, míg az utóbbi az első két sor és a harmadik között. „De amiként a háromaspektusú istenképzetek lényege is, hogy a kettéválás után az ellentétek szintetizálódnak, az egymást feltételező részek egységgé épülnek (...), úgy a haiku tartalmi ellentétei is a teljesség létrehozását célozzák, tudván ugyanazt, amit a görögök, hogy egyetlen teljesség sem létezhetik az ellentétes elemek összefüggése nélkül (ennek legismertebb keleti példája a már említett Jin-Jang-elv).”¹⁰ Így például, ahogy az évszakokban rejlő változatosságot, a természet ellentétes jelenségeinek együtt létezését, a természet egységét, teljességét foglalja egybe Basó egyik haikujának nyári tájképe: „Szárasság hava. / Fönn felhők tornyosulnak, / itt lenn: Vihar-hegy”, úgy Markónak a *Holnap (Boldog Szüphanosz)* című természeti és fogalmi elemeket egymásra vonatkozó verse is: „télén a fáknak / remény van nyáron pedig / csak szomorúság”.

A kicsit korábbi, de a már párhuzamosan íródó szonettekben is alapvető, világképi rendezőelvnek tűnik az ellentétek dialektikáján alapuló harmónia, sőt, azokban talán még inkább, ezért is vélem úgy, hogy Markó természetesen, szükségszerűen jutott el a haikuhoz. A kétezres évek második felében megújuló, illetve újra felívelő költészete hátterében jól érzékelhető ez a részben antik, panteisztikus, illetve keleti, buddhista szemléleti formák által megfogalmazottakra emlékeztető létélmény és világkép. Részbe ennek ugyanakkor – hiszen a keresztény kulturális gyökereit tudatosan vállaló alkotóról van szó¹¹ – a kereszténység legfőbb princípiumával, az Istennel vagy legalábbis az Isten-eszmével való folytonos számolás, ahogy az *Isten* című fentebb idézett versből is láthattuk már. Nem ismeretlen az európai és a magyar haikuköltészetben a keresztény szimbolika alkalmazása (lásd például Sajó László haikuit!), hiszen a zsidó-keresztény kultúrkörben a létezés

nagy kérdéseivel szembesülve egy alkotó számára aligha takarítható meg a természet és a társadalom mellett az Istenhez (Jézushoz) való viszonyulás. Ezzel együtt is az újabb Markó-líra egyik figyelemre méltó jelenségének tartom azt, ahogyan megférnek, sőt összekapaszkodnak egyetlen szerzői énben a különböző világnézeti, szemléleti elvek, amilyen természetességgel ötvöződnek egyéni világgéppé szonett-, illetve haikuköltészetében. Mindhárom haikukötetben körülbelül tíz százaléknyi azoknak a verseknek az aránya, amelyekben konkrétan megnevezve említődik az Isten, s ha ezeket a verseket egybeolvassuk, akkor is azt láthatjuk, mint a szonettkötetekben (amelyekben egyébként Jézus sokkal hangsúlyosabban van jelen), hogy az itt formálódó Isten-kép nyomokban bár emlékeztet a keresztény vallás Isten-fogalmára („a házat a füst / vezeti kézen fogva / minket az Isten” – *Tájkép ősszel / Út a hegyek között*), sok mindenben különbözik is attól („holtig viseljük / Isten levetett arcát / neki már más van” – *Turkáló / Fűszál a sziklán*), s a természetben mindenhol jelen lévő Isten fogalmával is rokonítható: „mennyet és poklot / fűvel fércel az Isten / s fával csomózza” (*Esély – Boldog Szisziúphosz*); s jöllehet „Isten hibátlan / mint pucér próbababa / nincs kapu rajta” (*Teljesség – Út a hegyek között*). Mindez vélhetően annak a következménye, hogy Markó kételkedő embernek vallja magát: „fekete földből / fehér virágok nőnek / mégis van Isten?” (*Csoda – Boldog Szisziúphosz*), s kételkedőként tudja, hogy az istenhit konvenció- és metaforarendszere „egy nyelv, egy gyarló nyelv arra, hogy próbáljunk valami olyasmit megragadni, ami nem megfogható”, s szerinte „[a] valóságos Isten valami más. Ez annak csak gyarló kifejezése.”¹² Ugyanakkor az is kiderül egyik-másik istenes versből, hogy az Istennel való folytonos számolás, az Isten-eszmével való szembesülés a költő számára személyes ügy: „ablak mögül néz / s mintha intene Isten: / nekicsapódom” (*Vonzás – Boldog Szisziúphosz*).

A személyesség kérdése a Markó-féle és az eredeti haikuk egy újabb különbségére irányíthatja a figyelmünket, de ettől függetlenül is igaza van Tarján Tamásnak, amikor az első kötet *Nézlek* című verse („tűsarokkal állsz / roncsolt szilvalevélen / Krisztus tenyerén”) kapcsán azt írja: „Markó haikui nem minden esetben építik fel magukat a kívánatos szervességgel”.¹³ Vihar Judit szerint „Basó alkotásait az ún. szabí hatja át. Vajon mit jelent ez? Basó azt vallotta, hogy a művész minél inkább háttérbe szorítja önmagát, annál inkább közelít a valósághoz. Az én tagadása buddhista gondolat. Ha a költő eléri az én tagadásának állapotát, ezt az eksztázishoz hasonló érzést, akkor megszűnik minden önös érdek, az alkotás a fontos, és nem az alkotója. A költő magányában azonosul a költészet tárgyával, ezáltal életre kelti a valóságot, megteremti az igazi szépséget.”¹⁴ A keleti ember világszemléletében a magány ekképp a természettel való egybeolvadást, a természetben való feloldódást jelenti, az európai ember szemléletének középpontjában az egyén áll, a természettel, társadalommal, Istennel való egységre vágyakozó, de magát mégiscsak megkülönböztető én, ezért személyesebb hangvételűek a haikuink is. Markó lírai énje például, amikor a természet részeként képzelel el magát, gyakran még akkor is jelzi, hogy a viszonyítási pont, a szemlélődés kiindulása és végcélja ön maga: „álom szívárog / belőlem mint a napfény / verebek isszák” (*Virradat – Út a hegyek között*); „széthullók lassan / tücskökre verebekre / hogy szedem össze” (*A világ teremtése – Boldog Szisziúphosz*); „oda zuhanok / ahol a tücskök vígan / élík

világuk” (*A halálról – Fűszál a sziklán*). Még nyilvánvalóbb a személyes érdekelt-ség a szerelmi és erotikus tematikájú haikuknál. A nagyjából párhuzamos időkben írott szonettekben derül ki igazán, hogy milyen fontos szerepet tölt be a szerelem – és a család, ami a haikukban inkább csak felvillan egy-egy megkapó pillanat ere-jéig: „anyu mosolya / olyan hamar átugrik / apu arcára” (*Balázs-haiku – Boldog Szisziúphosz*) – Markó költői világképében. A haikuk között is találhatunk ugyan-akkor néhány olyan fontos verset (például az első kötetből már idézett *Ellentét* cí-műt, vagy a kötetzáró *Szédülete*: „árnyék vetül rám / világosság van mégis / tu-dom te állsz ott”), amely az én ön- és létértelmezésének hangsúlyos elemeként vil-lantja fel a szerelmes társhoz (*Anna – Boldog Szisziúphosz*) való viszonyt. A műfaj és a műforma természetéből következően a szerelem összetett és bonyolult élmé-nyének teljességét e versek csak ritkán képesek felmutatni, de a jelentőségét az én életében mindenképpen, például az a finom erotikával átitatott sorozat is, amely-nek darabjai a második kötet közepén szinte összefüggő füzérként követik egy-mást: *Forróság, Ébredés, Szerződés, Ketten, Állandóság, Ámulat, Sodrás, Veled*, vagy a harmadik kötet olyan, inkább már filozofikus jellegű versei, mint a *Minde-niütt, Együttlét, Jelentés, Egyesség*.

Vilcsek Béla az *Ezer magyar haiku* elolvasása után jut arra a következtetésre, hogy „Ne kerteljünk! Ma már haikut a legkevésbé azért ír az ember, hogy az évsza-kok vagy napszakok változásának szépségét megénekelje. Nem is azért, hogy fel-fedezze a maga és az olvasói számára a hétköznapi élet és világ apró örömeit. A haiku manapság mesterségbeli próba, szakmai kihívás. Próba és kihívás annak bi-zonyítására, hogy a költő akár három sorba és tizenhét szótagba képes belesűríteni az élet, a világ teljességéről alkotott véleményét és a maga hosszú időn át érlelt fel-készültségének minden tudását.”¹⁵ Csakhogy Basó és költőtársai, vagy utódai, pél-dául az egyik legismertebb, Kobayasi Issa (1763–1827) sem egyszerűen a termé-szeti szépségek megörökítéséért írtak, általában az ő verseikben látható világ mögött is mindig felsejlett a láthatatlan, a táj minden eleme önmagán túlmutatott, éppen a jellegzetes japán képrendszer és szimbolika révén, amely számunkra, európai emberek számára már értelmezhetetlen lenne, de a japánok számára a közös tudás révén kódolható bölcséletet, üzenetet hordozott. Az európai és a magyar haikuköltő, ha követni akarja a japán elődöket ezen a téren, akkor maga is arra törekszik, ahogy Markó számtalan versénél láthattuk, hogy az a természeti kép, jelenet, helyzet, amit *felmutat*,¹⁶ s ahogy felmutatja, valami mögöttes, mé-lyebb, titokzatosabb jelentést sugalljon. Ezért hangsúlyos nála is, másoknál is (lásd például Fodor Ákos, Zalán Tibor haikuit!) a versek gondolatisága, bölcséleti-filo-zofikus jellege. Másrészt lehet, hogy kezdetben próba és kihívás költőink számára a haiku, de az igazi mesterek, így Markó Béla számára is, egy idő után már sokkal inkább a költői kifejezésmód egyik természetessé vált műformája. Olyan forma, amely éppen a sűrített, pontos, lényegre törő, mégis sugallatos, tovább gondolko-dásra ösztönző fogalmazásmódja miatt alkalmas a létezés általános, de egyéni kér-déseivel való szembesítésre is. Borcsa János hívja fel a figyelmet arra, hogy az első két kötet között eltérés van ebben a tekintetben: „Míg az előzőben világunk és a lét egyetemes kérdései kerülnek előtérbe, addig az utóbbiban a költő – már a kötet cím által is: *Boldog Szisziúphosz* – az egyéni lét kérdéseit veti fel elsősorban.”¹⁷

S valóban, míg az első kötetben leginkább csak a *Számvetés* című vers („végül hártványosan / összekulcsolom kezem / mint darázs-szárnyat”) említhető meg ebben az összefüggésben, addig a második kötetben már csaknem tucatnyi, s a tendencia a harmadik kötetben is folytatódik. Összefüggésben lehet ez azzal is, hogy a 2010-es évek elején, például a második kötet verseinek írása idején, Markó úgy érezhette, elérkezett a *Lassítás* („nagyon kevés fér / most már az életembe / s végül kicsordul”) az összegezés, a *Leltár*-készítés („zongoraszóból / tücsökzenébe értem / Nincs visszaút már”), a visszatekintés, a *Számadás* („lepke a szélben / megpróbáltam-e én is / legalább ennyit?”) ideje. A harmadik kötetben ráadásul nem ritkák magával a halállal, a saját halállal való szembenézés pillanatai sem: *A halálról*, *Végtelen*, *Halotti beszéd*, *Elégtétel*, *Predestináció*, *Apály*, miközben továbbra is ott zengenek a tücsökök és ott repkednek az angyalok is. Természetesen minden személységük, és egyéni életútra vonatkoztatható tanulságuk mellett ezek a haikuk is hordoznak olyan értelmezési lehetőségeket, amelyek az emberi lét egészére érvényesíthetők, azaz létrejön bennük is az a bizonyos, az egyedit és az általánost összekötő ív.

Az eredeti japán, és a magyar haiku-világot is jól ismerő Szepes Erika a kettő közötti igen komoly különbséget fogalmazta meg 2001-ben: „A japán haiku teljesség-világa, kettőt egyben egyesítő dialektikája, a hármas számnak ezen alapuló dinamizmusa, a világot alkotó elemek 5-ös száma, a kapcsolatok 7-es alapegységei magukba foglalják a japán számmisztika összefüggő, világképpé szerveződő, harmóniát, kiegyensúlyozottságot biztosító rendszerét. A magyar haiku egy elemére szétesett, harmóniát távolról sem mutató, a személyiséget magányba taszító korszak láttelele. Önarcképünk, kollektív kórképünk.”¹⁸ Bizonyára nem volt akkor egészen alaptalan, akár példákkal is igazolható, ez a szembeállítás, de az azóta született magyar haikuciklusok, különösen például a Markó Béláé, az effajta általánosító megállapítások árnyalását teszik szükségessé. Hiszen láthattuk például, hogy az ellentétek dialektikáján alapuló harmónia, a mindenségben működő összhang mennyire a lényegéhez tartozik ennek a költészetnek is. S jóllehet számtalan a kérdés, a kétely, az árnyék benne, azzal együtt is magasrendű létérdekű esztétikai bizonyítéka annak, hogy a személyiség magánya, a világ szétesettségének, abszurditásának megtapasztalása, a természettel, Istennel és a Másikkal eséllyel feloldható, a teljesség, a szépség, az egység élménye újraélhető. Az utóbbi évek markói szonett- és haikuköltészete legfontosabb, s mivel korunkban szokatlan, legeredetibb érdemének látom ennek felmutatását. Hogy is fogalmazott Markó a *Lepke a mozdulatlan kézen. Út a haiku felé* című vallomásos esszéjében: „ülünk mozdulatlanul, tavaszi kertünket szemlélve, és közben végeérhetetlennek és csodálatosnak érezzük az utat, amelyen el sem indultunk. Az Istenbe – istenekbe – vagy egyszerűen a világba vetett hitnek európai ember számára is fontos kifejezője a haiku.” Ez a világba vetett, a létezésbe vetett hit fogalmazódik meg, Markó egész újabb költészetére kisugárzóan, a középső haikukötet (*Boldog Sziszüphosz*) hangsúlyos Sziszüphosz motívumában is. S ezúttal vitázni vagyok kénytelen Tarján Tamással, aki szerint a kötet cím szokatlan jelzőjű, „mivel a mégoly csalafinta Sziszüphosz nevéhez nem a boldogság, hanem a boldogtalanság, hiábavaló küzdés reménytelen kőgörgetés kapcsolódik. A hősalak modern filozófiai lekötöttsége

(Albert Camus-tól a *Sziszüphosz mítosza*) csak rejtetten van jelen a műveltség-kincseit a versekben tartózkodóan, szemérmesen szétesztó Markónál. Pontosabban a kilátástalansággal, változhatatlansággal szembenező figura erőfeszítésében az emberi méltóság – s ugyanígy a földi mulandóságban az átmeneti-pillanatnyi létezésöröm – körvonalazódik.¹⁹ Nem rejtetten van ugyanis jelen a Camus-i lekötöttség, hiszen a *Boldog Sziszüphosz* című vers éppen azt mutatja fel („lépked lefelé / ez az ő ideje s nem / az isteneké”), ami Camus-t is érdekli, az öntudat óráját, amikor az abszurd és tudata miatt tragikus hős lépked lefelé a hegyen, és minden pillanatban fölötte áll sorsának, tisztánlátása teszi győztessé, és ezért boldoggá is: „A magaslatok felé törő küzdelem egymaga elég ahhoz, hogy megtöltse az emberi szívet. Boldognak kell képzelnünk Sziszüphoszt.”²⁰ A kötet *Boldogság* című verse pedig az ellentettjét, az öntudatlanság boldogságát is megmutatja: „madár repül fent / s nem próbál nyomot hagyni / a levegőben”. Az öntudatlan lény, a madár csak repül, mert ez a természeti lényegéhez tartozik, de ezzel nem akar nyomot hagyni, nem foglalkozik az értelmével, sőt semmivel sem, csak él, ahogy élnie adatott. Sziszüphosz a tudata által kerekedik felül a természetben s az istenekben, tudja, mi a sorsa, s ez örömmel, boldogsággal tölti el. Sziszüphosz mint fa, a fa mint Sziszüphosz, az örökös újrakezdő, aki tavasszal ismét felviszi a lombot, ahogy a már idézett *Megint Sziszüphosz* című vers állítja („elejti a fa / a lombot de tavasszal / felviszi ismét”). Ez is, az örökös ismétlődésben, körforgásban benne rejlő örökös újjászületésnek a nem csupán reménye, hanem magabiztos tudata is eltöltheti boldogsággal. A Camus-i értelmezés többször is hangsúlyozza, hogy Sziszüphosz tagadja az isteneket, ezzel szemben, amint láthattuk, Markó költői világképében a boldog Sziszüphosz mellett az Istennek is hangsúlyos helye van, igaz ez olyan Isten, aki maga is Sziszüphoszként működik, ahogy a harmadik kötetet záró verse (*Kert*) is sejteti: „üres drótvázak / hogy lesz majd tavasz ebből / kell ide Isten”.

JEGYZETEK

1. Elek Tibor: *A meglelt út örömeivel. Beszélgetés Markó Bélával*. Bárka, 2012. 3. 60–66.

2. A haiku szédületében. *Markó Béla költővel Elek Tibor beszélget*. Új Könyvpiac, 2012. június. 13.

3. Markó Béla: *Lepke a mozdulatlan kézen. Út a haiku felé*. Irodalmi Szemle, 2012. 3. <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2012/2012-marcius/1144-marko-bela-lepke-a-mozdulatlan-kezen> (a hivatkozás 2013. 05. 25-ei állapotot tükröz).

4. Vihar Judit: *Macuo Basó*. Részlet a *Macuo Basó legszebb haikui* című kötet bevezetőjéből. Fortuna-Printer Art, Budapest, 1996. <http://terebeess.hu/haiku/baso.html>.

5. Idézi Vihar Judit, uo.

6. *A haiku szédületében...*

7. Tarján Tamás: *A kert évszakai*. Markó Béla: *Út a hegyek közt*. <http://www.kultura.hu/kert-evszakai-marko> (utolsó letöltés: 2013. május 24.).

8. S ahogy Fodor György fogalmaz az *Út a hegyek közt* kötetről szóló kritikájában: „Ez esetünkben sokszor könnyíti, mélyíti, egzaktta teszi, vagy éppen átkódolja a megértést. Meghatározza az atom magát, amelyet körbeölel a szöveg.” Fodor György: *Markó margójára. Markó Béla: Út a hegyek közt. 99 haiku*. Eső, 2011. 4. 78–82.

9. „Maga a *haiku* elnevezés csak a XIX. század végén vált általánossá, amikor a háromsoros vers modern költészeti forma gyanánt újjáéled. Korábban *haikai* vagy *hokku* néven ismerték, a szakirodalom még ma is így illeti, megkülönböztetve a modern haikutól.” Halla István: *A haikuról*. In: *Japán haiku versnaptár. Magyar Helikon*, Budapest, 1981. 78.

10. Szepes Erika: *Haiku: Egység – teljesség – magány*. Parnasszus, 2001. Tavasz, 106–120.
11. A Kelemen Attilával folytatott beszélgetőkönyvében mondja Jézus kapcsán: „Akár Isten volt, akár a legnagyobb áldozatot vállaló ember, a kereszténység erre épül, és ennek, kultúrám által, én is részese vagyok. A kereszténység nem egyszerűen csak vallás, hanem egy teljes kultúra, ott van a nyelvünkben (...) a vallások alapjában véve kulturális konvenciót jelentenek, emberek közötti szerződést vagy egyezséget arról, hogy miképpen szemlélik a világot.” Kelemen Attila Ármin: *Így működik Markó Béla*. Koinonia Kiadó, Kolozsvár, 2012. 57.
12. Uo.
13. Tarján Tamás: *Telt lebegés. Markó Béla: Boldog Sziszüphosz*. Revizor, 2012. augusztus 05. (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4043/marko-bela-boldog-sziszuphosz/>)
14. Vihar Judit: i. m.
15. Vilcsek Béla: *Ezer magyar haiku*. Kortárs, 2011. 05. 104–108.
16. „A haiku alapvető jellegzetessége, hogy nem mond el, nem is ír le – egyszerűen fölmutat egy tényt, lehetőleg köznapit. A japán poétika ezt a költői szemléletet, illetve eljárást jelöli a *sono-mama* (éppen ilyen) kifejezéssel”. Miklós Pál: *A Zen és a művészet*. Lazi Bt., Szeged, 2000. 76.
17. Borcsa János: *Markó Béla haikulírása*. Bárka, 2013. 1. 109–111.
18. Szepes Erika: i. m.
19. Tarján Tamás: i. m.
20. Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza*. In: *Az egzisztencializmus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 346.

