

Hajnády Zoltán

A KIMONDHATATLAN POÉTIKÁJA

**A PILLANATBA ZÁRT ÖRÖKLÉT, A TÖREDÉKBE FOGLALT TELJESSÉG
(A HAIKU MINT REJTJEL-KULCS AFANASZIJ FET KÖLTÉSZETÉHEZ)**

„A szó nem maga a dolog, hanem az a felvillanás,
amelynek fényénél a dolgot észre vesszük”

Diderot

A tiszta költészet és az elkötelezett költészet antinómiája a művészet egyik legellentmondásosabb problémájára, az esztétika dualitására utal.¹ A 19. század második felében, az orosz irodalomban a tiszta költészetnek általában elitelő hangszúlya volt, az elkötelezett költészet viszont pozitív értékelést kapott: „Költőnek lenned nem muszáj, de hogy polgár légy: kötelesség” (Nyekraszov).

Fet (1820–1892) szépségimádatával, kifinomult esztétizmusával korának hasznosságelvű művészetfelfogásával szemben a „tiszta költészet” elvét képviselte: „Sohasem tudtam megérteni, hogy a művészet a szépségen kívül valami más iránt is érdeklődjön” (Фет 1890: 1, 225). „Minden dolognak ezer oldala van, de a művész számára a tárgyaknak csak az egyik oldala kedves: *a szépségük*.”² Fet a teremtett világ szépségének bűvöletében élt. „Az egész világmindenségen szépség ömlik el, a nagyokon éppúgy, mint a parányikon” (Фет 1890: 1, 19). A létet esztétikai mércével mérte, az élet problémáit esztétikai normák alapján ítélte meg. Úgy gondolta, hogy a töredékes valóság csak a művészileg megformált szép révén teljeseedik ki. Goethének, a művészetről szóló egyik aforizmáját eredetiben idézi, amelyet saját ars poétikájának is tekinthetjük: „A szép magasabb rendű, mint a jó; a szép magába foglalja a jót is”.³ A szépség ígézetében élő költő szükségét érzi annak, hogy harmóniát vigyen a világba, hozzájáruljon az átszellemítéséhez, a káosz leküzdéséhez. Fet a művészi tökélyben a világ immanens tökélyét próbálta kifejezni, mert szerinte az isteni Logoszból való részesedés csak a szépség szférájában lehetséges.

23

¹ Fet latin példaképe, Horatius a költészet célját és feladatát abban látta, hogy összekösse a „kellemet és a hasznosat” (*utile dulci miscere*). „Osztatlan tetszést az arat, mi a hasznosat, édest / jól elegyítve tanít, s közben komoly élvezetet nyújt” (Muraközy Gyula fordítása). Az idézet a *Levél a Pisókhhoz* c. műből való, amely később *Ars poetica* néven vált ismertté. Fet fordította oroszra.

² А.А. Фет *О стихотворениях Ф. Тютчева* // <http://www.Afanasiyfet.org.ru>

³ „Das Schöne ist höher, als das Gute, das Schöne schliesst das Gute in sich”. // А.А. Фет «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» // Lib.ru/Классика: Фет Статьи о поэзии и искусстве. A *Faustot* Fet fordította először oroszra.

Fet az élet változatos gazdagságához és a természet szépségéhez képest elégtelennek tartotta a művészi kifejező eszközök korlátozott lehetőségét. Úgy érezte, az eszményi szépet, a tisztán szellemi eldurvítja és meghamisítja, mihelyt megkísérli érzékelhetően, szavakkal kifejezni. Esztétikai nézeteiben Platon filozófiájának hatása mutatható ki, aki szerint az élet eltakarja az ember elől az örök eszmék világát. A valóság csupán „az univerzum álma”. Két világ van: a jelenségek világa és a lények világa. Az előbbiről Fet azt tartotta, hogy az „csupán elröppenő álom”. „A pillanat tovaszáll – vége a mesének, / S a lelket előnti újra a való” (Szabó Lőrinc fordítása). A való világ és az eszményi világ nem képez kibékíthetetlen ellentétet. A lényeg nem fenomenális jellegű, de kifejeződik a jelenségben. A fenomén és a noumenon egyetlen valóság két aspektusaként jelenik meg.

A köznapiban érzékelhetően jelen van az abszolútum visszfénye. A jelenségek fátylán áttűnik egy magasabb rendű igazság. A költő lélekben felszárnyal a magasba, de visszatér a mindennapok világába, mert csak a valóságot lehet érzékileg átélni. Köznap nyelvét használ a köznapiság meghaladására. Az aszcendens–deszcendens mozgás háttérében lelki felemelkedés/süllyedés áll. Fet költészetének gyakori motívuma a földi valóságon túli szférába való „repülés”, „felszárnyalás” a jelenségek zavaros világából a lények világába: röpke álom («крылатый сон»), szárnyas óra («крылатый час»), szárnyakat adó lelkesedés («окрыленный восторгом»).

Fet nemcsak a Maria Lazics iránt érzett tragikus szerelem és a kozmikus magány miatt szenvedett, hanem a maradéktalan megnyilatkozásra való képtelenség, a nyelvben rendelkezésre álló eszközök elégtelensége miatt is. A költőt valamilyen sejtelmes gondolatok és érzések gyötörték, amelyek nem tudtak nyelvi formát ölteni. A közölhetetlent vágyta közölni. A belső lelki világ azonban csak élhető, de nem írható le, mert kétségkívül semmi sem képes maradéktalanul visszaadni azt, amit az ember érez. «О, если б без слова / Сказаться душой было можно» [Ó, ha szó nélkül / lélekkel lehetne szólni], «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навеи», [Amit nem tudsz szavakkal kimondani, sugalld hanggal a léleknek], «Людские так грубы слова, / Их даже нашёптывать стыдно!» [Az emberi szavak oly durvák, még suttogni is szégyen!].⁴ Fájdalmasan élte meg az

⁴ Egyes romantikus művészet- és nyelvfilozófiai irányzatok kultuszt csináltak a szótlanságból, mondván a beszéd a gondolat elrejtése. A hagyományos nyelv tökéletlenségét és elégtelenségét hangoztatták a közvetlen emberi tapasztalatoktól távol eső dolgok kifejezésére. A csend *apoteózis*a, a kimondhatatlanság pátosza hatotta át a költészetet és a filozófiát egyaránt, amely kapcsolatba hozható részint a német romantikusokkal, akiknél az *unsäglich*, *unaussprechlich*, *unausdrücklich* jelzők sűrűn fordulnak elő, részint az ortodox pravoszláv teológia *apofatizmus*ával, amely nem tartja érdemesnek megszólalni, mert „a világ *transzcenzusa* földi fogalmakban kifejezhetetlen”

ellentmondást, ami a megnyilatkozás kínzó vágya és a kifejezési eszközök szűkössége között feszül. Fetnél a végső dolog mindig kimondatlan, mert kimondhatatlan: „suttogni arról, ami előtt a nyelv elnémul”. Egyik levelezőpartnerének írta: „Turgyev gyakran mondta, olyan verset vár tőlem, amelynek utolsó strófáját hangtalan ajakmozgatással kell szavalni” (K. R. 1999: 300).

Ezek a megnyilatkozások híven tükrözik a költő küzdelmét a nyelvvel, harcát az egyetlen megfelelő szóért. Fet paradox módon a verbális eszközök nélküli közlés lehetőségét kereste, holott a költő közege a szó, gondolatait szavakba kell öltöztetnie, nyelvileg kell kifejeznie. Véleménye szerint a hétköznapi szó csupán a banális gondolatok cseréjének az eszköze, a költői szó viszont mágikus hatások közvetítője, teremtő funkciót tölt be. «Как беден наш язык! – Хочу и не могу. – [...] Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук». [Milyen szegényes a nyelvünk! – Akarom, de nem tudom. [...] Költő, egyedül tiéd a szó szárnyaló hangja]. Fet önmagával vívott folytonos harcából kiérződik a nyelv eszközjellegének elutasítása, alkotó energiáként való felfogása. A világ sokszínűségét és változékonyságát csak a hallgatásból megszülető szavakkal lehet visszaadni. A költészet a lélek nyelve, a vers a lélek visszhangja. Versei talányosak, homályosak, sok mindent kimondatlanul hagynak, amelynek megfejtéséhez a „japán epigrammát”, a háromsoros *haikut* (a „lélek nyelvét”) használom kódként, miközben a haiku életérzést a Fet vers szövegéből bontom ki.

Fet lírájában a keleti és a nyugati világszemlélet ötvöződik. Ismerte a távolkeleti művészetet, a panteista természetfelfogást, a schopenhaueri filozófián keresztül szemlélt buddhizmust, amiről a verseiben direkt és rejtett utalások is tanúskodnak.⁵ Szabályos, a verstani követelményeknek is eleget tevő, 17 szótagos, rímtelen haikut nem írt, ugyanakkor a legtöbb három strófából álló verse – módosult formában – a haiku számos tartalmi és formai kívánalmának eleget tesz.

A japán és az orosz kultúra közeledése már Fet életében megkezdődött. Goncsarov egy hároméves világgörülű hajóút során (1852–1855) eljutott Japánba.

(Bulgakov 1911:2, 77). „Csupán a hallgatás szól érthetően” (Zsukovszkij *A kifejezhetetlen*). „Hazudik a kész gondolat! [...] ne beszélj!” (Tyutsev *Szilencium*, Szabó Lőrinc fordítása). „Nincs is kín nagyobb, mint hogyha szólni vágnánk” (Nadszon, Bede Anna fordítása). A szó elveszítette eredeti funkcióját, antilogosszá vált, ami szöges ellentétben áll János Evangéliumának a szó mindenhatóságába vetett doktrínájával. A szóhoz való negatív viszonyulás tekintetében párhuzam vonható az ősi kínai filozófus Lao-ce nézeteivel. A *Tao Te King*ben ez áll: „Az út, mely szóba-fogható, nem az öröktől-való, a szó, mely rájmondható, nem az örök szó”, „a tudó nem beszél, a nem-tudó beszél” (Lao-ce: 1994: 1). Mindez korrelál a zen buddhizmus „csend” fogalmával és a japán mentalitással: „A szavak szükösek az igazságnak, az igazság a szavakon túl van” (Кавабара 1971: 2).

⁵ Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* c. főművét Fet fordította oroszra (A. Шопенгауэр *Мир как воля и представление*. Перевод А.Фета, предисловие Н.Страхова. СПб. 1880.)

Élményeit, benyomásait *Pallasz.fregatt* (1858) c. útinaplójában adta közre. A japán fametszetek az 1863-as londoni és az 1867-es párizsi Világkiállítás szenzációi voltak. Hokusai *A Fuji 36 látképe*, Utamaro szépasszony portréi, Hirosighe madaras-virágos színes *mangái* nemcsak az európai, de az orosz festészetre, költészetre is nagy hatást gyakoroltak. 1888-ban a japánok lefordították Turgenyev két elbeszélését: *A találkát* és a *Három találkozást*. Az orosz író leheletfinom természetábrázolásáért kedvelték a japánok. A század végéig Ftabatej Simi (1864–1909) japán író, műfordító, karöltve másokkal, lefordította Puskin 3, Dosztojevszkij 4, Gogol 5, Turgenyev 18, Tolsztoj 18 művét. A japán költészet igazi felfedezése Oroszországban a századfordulón történt. A haikunak az a sajátossága, hogy közvetlen inspiráció hatására, azon melegében rögzítse a pillanatnyi benyomást (lefesse a lefesthetetlent), felkeltette az orosz impresszionisták, szimbolisták érdeklődését, akik nem mellesleg Fetet (Tyutcsjev) is újra felfedezték. Brjuszov, Belij, Balmont, Vjacseszlav Ivanov maguk is próbálkoztak haiku, tanka utánzatok írásával, jóllehet a kutatók egybehangzóan állítják: a haikut – rámutató, ráutaló (deiktikus) jelszerűsége ellenére – nem szabad szimbolikusan értelmezni, mert a haiku önmagáért létező kép, és nem valami másra utaló jelkép.⁶ A szöveg mögötti élményvilágra mutat.

Fet lírája és a japán haiku között első pillantásra nem tudunk felfedezni rokonságot, de ha tüzetes vizsgálatnak vetjük alá őket, számos figyelemreméltó alaktani azonosság, ekvivalencia, allúzió fedezhető fel, amelyek a *tertium comparationis* alapjául szolgálhatnak. Mindkettőre jellemző a szöveg hermetikus jellege, amelynek igazi jelentése nehezen hozzáférhető, alapos elemző módszerrel azonban a mélyebb megértés elérhető. A hermetikus gondolkodás nyelvi jelenséggé változtatja a világot, ugyanakkor kételkedik abban, hogy a világ sokszínűsége nyelvilag kifejezhető. A versekben ábrázolható képek állítódnak párhuzamba, hogy valami ábrázolhatatlan jöjjön létre. Az érzékileg észlelhető képi sík mögött van egy rejtett szemantikai sík, amelyet a költő a látható valóság formáival jelenít meg. A versek betűszerinti értelmének alapzata fölé egy többfokozatú értelem emelkedik. A költő célja az, hogy a lehető legtöbb gondolatot és érzelmet ébressze a legkevesebb szó felhasználásával. Az élmény által kiváltott érzelmeket azonban nem mondja ki *expressis verbis*, csupán sejteti. A képes beszéd mögött inkább csak felsejlik, mint fogalmilag megragadhatóvá válik a jelentés.

⁶ В.Брюсов *Японские танки и хай-кай, Пять танок* Андрея Белого, *Подражание японскому* Вяч. Иванова; Астон В. *История японской литературы*. Владивосток, 1904.; Александр Глоба *Цветы чужого сада. Из японских поэтов.* // Жизнь, 1922.; О. Плетнер *К переводу танка*. 1924.

1. Maszaoka Siki (1867–1902) és Kjoszi Takahama (1874–1959) japán költők szerint „a haiku az egyszerű szavak költészete”, „a haiku a főnevek költészete”.⁷ A művészi szövegek képszerűsége a főnevek dominanciájának köszönhető. A nominális stílus (a névszók túlsúlya) Fet költészetére is jellemző, nála a főnevek azonban jelzőkkel díszítettek, a sorok hosszabbak. Az alábbi versekben nincs ige, ami a maga korában szenzációszámba ment: *Чудная картина (Drága kép)*,⁸ *Это утро, радость эта* [Micsoda reggel, micsoda öröm], *Шепот, робкое дыхание (Suttogás: csönd: szók, jelekkel)*. Fordítsuk figyelmünket a szerelemről mint a hallgatag érintkezés mágiájáról szóló költeményre, amelyről Lev Tolsztoj azt mondta: „Mestermunka; nincs benne egyetlen ige (állítmány) sem. Minden kifejezés – egy kép”. (Толстой 1978: 1, 181). Összeszámolták, a költemény 36 szóból áll, közülük 23 főnév, 7 melléknév, 2 elöljárószó, az „és” kötőszó pedig négyszer fordul elő benne. Az ige nélküli versben azonban igéből képzett *kinetikus* névszók állnak, amelyek mozgással telítettek. Egyszerre paradigmatiszós főnévi és szintagmatikus igei tulajdonsággal rendelkeznek: sóhaj, fülemületsuttogás, csacska csermely, csók, suttogás stb. A «шөпот» még őrzi az igei «шептать» hangalakot. A bravúr az, hogy a vers nem grammatikailag fejezi ki az idő mozgását. A dinamikát nem szabad csupán mozgásként felfogni.

Nyári éj

Suttogás; csönd; szók, jelekkel; fülemile-dal; hold-ezüst fák, csacska csermely álmodó moraj;	Шөпот, робкое дыханье, Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья,
fénye-gyúlt éj, fénye tűnt éj; árnyak mindenütt. édes arcon néma tündér- játék: tiszta üdv;	Свет ночной, ночные тени, Тени без конца, Ряд волшебных изменений Милого лица,
rózsafelhő, – bíbor égbolt, – szikrázó öröm; – boldog könnyek, ölelés, csók – s hajnal, lángözön!	В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря, И лобзания, и слезы; И заря! Заря!..

(fordította Szabó Lőrinc)

⁷ A zen-buddhizmus kulcsa a japán lélek megértéséhez. „A Mestert megkérdezték, mi a zen? [...] – Aminek nincs állítmánya” (Hamvas 2003: 20, 347). A mester rendszerint hallgat vagy kitérő választ ad a tanítvány oda nem illő kérdésére.

⁸ Az eredetiben nincs ige, Rab Zsuzsa fordításában kettő is szerepel.

Amikor a költemény 1850-ben megjelent, élénk visszhangot váltott ki. Dosztojevszkijnek ürügyül szolgált esztétikai nézetei kifejtéséhez (...*bov úr és a művészet kérdése*). Voltak, akik szerint a költemény semmit sem veszítene az értékéből, ha a strófákat és a verssorokat fordított sorrendben – a végétől az eleje felé haladva – gépelnék le, ami nem állja meg a helyét, mert Fet az átmeneti pillanatot ragadja meg, amikor az éjszakai sötét ragyogás nappali fényözönbe fordul. A dolgok ebben a *clair-obscur* fényben egyszerre megfoghatók és megfoghatatlanok. Legfeljebb arról beszélhetünk, hogy az olvasónak a vers végétől az eleje felé haladva kell megértenie a szöveget. A boldog felfedezés öröme fénylő, sugárzó aurával veszi körül a szerelmespárt és a költeményt. A vers végén a bíbor égbolt mint a hajnal gyermeke jelenik meg. A fülemüle a költőt, a rózsza a kedvesét szimbolizálja. A kezdő és a végpont között ív feszül, amely összekapcsolja a sötétséget és a fényt, a természeti jelenségek múlandóságát és a szerelem örökkévalóságát.⁹ A vers architektonikája úgy épül fel, hogy minél erőteljesebben van hangsúlyozva a múlandóság pillanata, annál mélyebb és intenzívebb a maradandóság vágya. Az utolsó sorban az emfatikus felkiáltások «И зоря! Зоря!..» – teljes értékű mondatok egyetlen szóban, amelyek alanyi és állítmányi szintagmára nem tagolhatók ugyan, mégis tökéletesen adják vissza a szerelmes költő eufórikus hangulatát. (Analog módon a japán festő egyetlen vonallal megrajzolt képe is teljes értékű kép.)

Egy korabeli kritikus, Ny. K. Mihajlovszkij epésen jegyezte meg, hogy az ige nélküli költeménynek nincs se kezdete, se vége: „kezdlet nélküli vég, vég nélküli kezdet”. A jellemzően arisztotelészi gondolkodás szerint egész az, aminek van kezdete, közepe és vége. Aminek pedig nincs kezdete és vége, az a távol-keleti felfogás szerint a legtökéletesebb térforma, a kör – az örökkévalóság szimbóluma. A „kezdlet” és a „vég” fogalma szoros kapcsolatban van a lét és a nemlét filozófiai problémájával. „Míg az európai műalkotás lineáris kompozíciójú, amely a kezdettől a vég felé tart, addig a japán irodalom legáltalánosabb kompozíciós elve – az *okori* (keletkezés), a *hari* (kibomlás) és a *muszubi* (csomó, bog) – amely a végek összekapcsolásához, kör képződéséhez vezet” (Григорьева 1979: 83). Az archaikus keleti kultúrákban a természet körforgásának ábrázolására egy ősi szimbólum, a saját farkába harapó kígyó vagy sárkány (*uroborosz*) szolgált. A kereszténység azonban lineáris vonallá egyenesítette ki az időkereteket, mondván: a természet körben forog, az ember teleologikus cél felé halad.

⁹ Macuo Basó szerint „A hokkuban feszülő ív felszámolja a távolságot, összeköti a látszólag összeegyeztethetetlen szinteket: az egyedit és az általánost, a konkrétat és az absztraktat, a tájképből kiragadott részletet a világegyetem egészével” (Григорьева 1979: 143–144).

2. Fet poétikai alapelve a szűkszavúság és a mértéktartás, az elliptikus és az aszimmetrikus szerkesztésmód. Gondot fordított arra, hogy a strófákat és a verssorokat *tipográfia*lag is újszerűen rendezze el: a mondat végén „kipontozottság” vagy gondolatjel áll, minden második sort jobbra tol stb. A kijebb és beljebb kezdett sorok kereszteződő változtatásának nemcsak grafikus funkciója van, hanem a vers metrikájának, ritmikájának szaggatottságára is utal. A távol-keleti művészetben a festészet és a kalligráfia szoros kapcsolatban áll egymással. Az egyik lineáris nyelvi rendben felel meg annak, aminek a másik vizuális térbeli rendben.

Amit Fet a keleti költésztől tanult, az elhagyás művészete, amely szándékosan töredéket formál, hogy annál szuggesztívebben sejtse az egészet. Két-három szóból vagy két-három strófából álló költemény az érzelmi-gondolati benyomások olyan dinamikus energiáját sugározza, mint egy terjedelmes mű. „A kis formátumú művekben a legparányibb részlet hatása ugyanabba a nagyságrendbe tartozik, mint az egész hatása” (Валери 1978: 149). Amikor a szavak elnémulnak, az olvasó képzelete beindul és saját érzéseivel, gondolataival egészíti ki a hiányzó vonásokat. Legkedvesebb költőink sok mindent kimondatlanul hagynak, amit nekünk kell kitalálnunk. Fet költeményei a befejezett tökély érzetét keltik, ugyanakkor szabad teret hagynak a továbbgondolásra, a szemlélő fantáziája általi kiegészítésre. A verssorok végén gyakran három pont áll, ami olyan hatást kelt, mintha az események közvetlenül a szemünk előtt játszódódnának, nincsenek lezárva, keretbe foglalva. A japán festőművészek sincs szüksége keretre, amivel azt hangsúlyozza, hogy a kétdimenziós világ nem ér véget a festmény szélein, hanem folytatódik a háromdimenziósban.

A nagyfokú koncentráció, a sűrítés, a kihagyás olykor a nyelvtani szabályok figyelmen kívül hagyásához vezet mind Fetnél, mind a haiku költőknél. Itt is, ott is gyakran hiányoznak például az igék, amelyeknek a grammatika szabályai szerint a mondatban szerepelniük kellene. Az idézett Fet vers szövegvariánsában, a harmadik strófa második sorában „szemet szűrő oximoron állt: «Речь, не говоря» [szótlan beszéd], amely nyelvtani szabálytalanságával sokkolta a kritikusokat” (Гаспаров 1979: 7). Párhuzam vonható Fet „szótlan beszéde” és a „szavak nélküli” haiku között, amelyben az érzelmi-értelmi tagolásra szolgáló ritmikai szünet különös jelentőségre tesz szert, mint a „nemlét” egyik kifejezési formája. A „nemlét szüli a létet” taoista tanból kiindulva a „festészet nélküli festészet” hívei többre becsülik a fehér foltot a tusrajznál a *kakemonón* (rizspapír függőtekercsen). A folt náluk elsőbbséget élvez a vonallal szemben. A festő a „valamibe zárt semmi” (*Nichts, néant*) ottlétének a titkát rejti el a képen, ami a haiku szöveg „üres helyeinek” felel meg. Ezt hívják a nemlét (az üresség) szépségének, tisztaságának. *La pureté du non-être* (Valéry). „Fehér alapon fehér négyzet” (Malevics). A zen-buddhizmus szerint „a forma – üresség és az üresség – forma”, amely azonban potenciális feszültséggel telített. Olyasvalamire mutat rá, ami nem megjeleníthető.

A meglepetés erejével hatottak az olvasókra a különböző értelmű, de hasonló hangzású szavak játékos egybefűzése Fetnél, mint például a «зеркало сверкало, с трепетным лепетом», «без клятв и клеветы», «среди бесчисленных, безчувственных людей» típusú paronomáziák. Csakúgy, mint az össze nem illő benyomásokat egyesítő retorikai-stilisztikai képzavarok (katakrézisek): «жгучий месяц» [perzselő hold], «овдовевшая лазурь» [megözvegyült azúrkék], «травы в рыдании» [zokogó füvek].

Fet úgy érzi, nem ő uralja a nyelvet, hanem a nyelv uralkodik fölött: a poétika győzedelmeskedik a grammatika fölött. A helyesírási hibák miatt tett kritikus szemrehányásokra válaszolja: „én egyáltalán nem népszerűsítem a nyelvtani pongyolaságot” (*О стихотворениях Ф. Тютчева*). Fet poétikája rokonságot mutat a haikuval, amelynek egyik alapelve a finom utalás, célzás, amely bevonja a befogadót az alkotásban való közreműködésbe. „A zen-művész két-három szóval vagy két-három ecsetvonással képes kifejezni az érzéseit. Ha túlságosan bőbeszédűen fejezi ki magát, nem marad hely a célzásra, pedig éppen a célzásban rejlik a japán művészet titka” (Suzuki 1956: 287). Az ötsoros, 31 szótagos/morás (5+7+5+7+7) *vakát* (újabb nevén *tankát*) a japánok hosszúnak találták (!), ebből fejlődött ki zsugorítással a háromsoros, 17 szótagos (5+7+5) *haiku* (eredetileg *hokkunak* nevezték), amely lapidáris tömörsége ellenére kitölti a téridőt. Minimális terjedelemben maximális tartalomra törekszik.

3. Fet legtöbb versének nincs címe: «Кот поет, глаза прищуря...» [Kandúr dorombol, hunyorogva], «Кричат перепела, трещат коростели...» [Fürjek palattyolnak, harisok harsognak], «Сияла ночь, Луной был полон сад. Лежали...» (*Holdfénybe fült a kert* – Rab Zsuzsa fordítása) stb. Puskin is, Lermontov is gyakran cím nélkül közölték a verseiket, mert nem akarták a szöveg többjelentésű értelmét leszűkíteni. A haiku mindig címtelen, a verscím ugyanis megnövelné a sor- és szótagszámot. A cím – „szerzői utasítás”, amely elhagyható csakúgy, mint a műfaji megjelölés. Nem kell a dolgokat nevükön nevezni, egyetlen vagy néhány szóval úgysem lehet meghatározni a meghatározhatatlant. A végtelent nem lehet véges fogalmainkba belegyömöszölni. Az igazi költészet témája a megnevezhetetlen, a megfoghatatlan. Érdekes ezzel kapcsolatban Mallarmét idézni, akit Fet barátja, Lev Tolsztoj eredetiben citál a művészetről szóló értekezésében: „*Megnevezni a tárgyat annyi, mint megsemmisíteni háromnegyed részét a költő gyönyörűségének, amely a fokozatos megfejtés boldogságából áll; sugalmazni – ez az álom.*” (Tolsztoj 1964–1967: 9, 477–478). A dolgok egzakt megnevezése szertefoszlatja a költészet titkát: a varázslatot.

A vers paradox találós kérdés – *koan*, amelyet a zen mester ad fel a tanítványnak, hogy az magától jusson el a tanítás lényegéig, a megvilágosodásig. Számos haiku él a szójáték (*kakekotoba*) eszközével, amely azon alapul, hogy a homonim szavaknak többféle jelentése van. A kortársak közül Fet költeményeiben

többen szójátékokat, „kép nélküli verses rébuszokat” láttak (Szaltikov-Scsedrin 1965–1977: 5, 386). A metaforák használata homályossághoz, rejtélyességhez vezet, amelyet meg kell fejteni, ugyanakkor előnye, hogy érzéki benyomásokat keltenek. Fet verseskötetének 1856-os kiadását Turgenyev készítette elő. Széljegyzeteiben gyakran fordulnak elő az „érthetetlen”, „nem világos” kifejezések. Egy helyütt pedig ezt írja: „A szfinx talányos kérdését megoldó Oidipusz felüvöltene rémületében, és messzire futna ettől a két zavaros, érthetetlen verstől” (Фет 1890. 1, 230).

4. A négy évszak állandó váltakozása, amely egyúttal négy életkort is jelent, Fet lírájának fontos formateremtő elve. A szimfóniaszerűen négy tételre tagolt könyv *Tavaszi, Nyári, Őszi, Havas* (*Весна, Лето, Осень, Зима*) azonos elvet követ a japán láncverssel, a *rengával*. A költemények között az illat, a visszhang, a harmónia a láthatatlan összekötő kapocs, amely erősebb kötelék a láthatónál. A színek, szagok, hangok és ízek érzékanalógiája között van valami mélyebb összefüggés, amit a francia szimbolisták *correspondance*-nak neveztek: „egymásba csendül szín és hang s az illat” (Baudelaire *Kapcsolatok*). A versciklus egységét a szöveg hangulata, a szubtextus és a kontextus összhangja teremti meg. A gyöngyszemnyi versek füzéresítése a rész és az egész kölcsönös összefüggését, a létezés nagy láncolatát szimbolizálja. A ciklizálás tudatos szerkesztési tevékenység eredménye. Az évszakok metamorfózisában minden visszatér a gyökeréhez, „mert amiből a dolgok létrejönnek, szükségszerűen, abba kell pusztulniuk is”. Semmi sem őrzi meg alakját. A szépség egyik formája a szépség másik formájába alakul át: bimbózás, virágzás, hervadás. A szép nem magukban a dolgokban, hanem a dolgok összefüggésében, az ellentétek egységében van. A mozgás és a változás a fenomenális világ attribútumai, a nyugalom és az állandóság pedig a noumenális világé. A változatlan a változásban nemcsak a természet, de a személyiség a legnagyobb titka is. Fet a természetet kikeletkor és hervadáskor szerette leginkább ábrázolni, amikor különös bársonyosság és sérülékenység van benne. Panteista természetfilozófiájában a dolgok színe és fonákja, a sarjadás és a hervadás, a tenyészet és az enyészet egyenértékű.

Miniatűr költeményeiben nála is szerepel az évszakra (napszakra) utaló szó (japánul *kigo*), amely a külső datálásnál lényegibb módon épül be magába a versbe, amelynek részét képezi. A második versszakban (a haiku második sorában) általában van egy hasítószó (japánul *kiredzsi*) – gyakran írásjel vagy cezúra helyettesíti, – amely felhívja a figyelmet a hangulat- és intonációváltásra, a hangzó világból a csend világába, a sötétségből a fényre való átmenet kontrasztjára. A cezúra ritmikai szünet, nyugalmi állapot, amely tartalmasabb lehet, mint a mozgás, mint ahogyan néha a hallgatás is „beszédesebb” a szónál. A harmadik sortól visszamenőleg megváltozik az előző kettő értelme. A három különböző elem új minőséget eredményez, de nem oksági kapcsolat van közöttük, mint az

arisztotelészi szillogizmusban, hanem egyidejűség, szinkrónia. A költő egymás mellé állít és összekapcsol két különböző hangulatú képet, s maga ez a szembeállítás kivételes művészi hatást eredményez.¹⁰ A várakozással ellentétben a premisszákból nem következtethetünk a konklúzióra, ezért a meglepetés erejével hat. Az egyes mondatok között logikán túli, asszociatív kapcsolatok vannak, ami miatt egy angol orientalista a haikut „képtelen szillogizmusnak” (*nonsense syllogism*) nevezte (Blyth 1949–1952).

Fet szerint „a cezúra olyan, mint a guillotine, az egyik költői képet elvágja a másiktól” (*О стихотворениях Ф. Тютчева*). A metszőszó megszakítja, de nem vágja el a gondolatmenetet, ellenkezőleg, a ritmikai szünet feszült várakozást kelt, felébreszti a képzeletet. Fet számos versének kettős tagolású kompozíciója a természeti és az emberi sík összekapcsolására szolgál. „Basó feltevése szerint a cezúrának a haikuban a duális kompozíció kialakításában van szerepe. A vers egyik részéből a másikba való átmenet során értelmi tagolásra szolgáló szünet keletkezik. A cezúra a haikuban a csend doktrína megvalósulásának egyik eszköze. A gondolatmenetet akár félszón is megszakítja, ezzel a kimondatlanság érzetét kelti, kiemeli a fő mondanivalót, az olvasót aktív alkotótevékenységre, saját művészi gondolkodásának megváltoztatására, más képzettársítási szintű jelenségek befogadására készíti” (Боронина 1965: 134). Tegyük hozzá, ezáltal az alkotás és a befogadás közötti határ elmosódik. A nyelv a szünet következtében válik dialógussá (Blanchot 1993: 75).

5. Fet költészetének alapélménye az elillanó, soha vissza nem térő pillanat. A művésznek az örökkévalóságot magába sűrítő pillanatot kell megragadnia, amikor valami különleges történik: «прямо смотрю я из времени в вечность» [az időből egyenest az örökkévalóságba tekintek].¹¹ Nincs más valóság csak a tünékeny jelen, a „most”, a múlt már nincs, a jövő még nincs (egyik versének címe *Тенепь*). „A művészet, a mozgást ábrázolva, csak egy adott pillanatát tudja megragadni és megörökíteni” (*О стихотворениях Ф. Тютчева*). Ennek a pillanatnak érzellemmel-gondolattal csordultig telítettnek kell lennie, amely felgyújtja a képzeletet. Ez a túlsordulás maga a szépség. A japán költészet egyik kulcsszava a *jodzso*, szó szerint „telítettség”, „túlsordulást” jelent, amely nélkül nincs költészet. „A költőnek el kell «fognia» a dinamikus pillanatot és a természet közvetlenül tapasztalható jelenlétét, mint egy érzéki-érzékelhető drámát, amelyben az alkotó-felismerő alany egzisztenciális egésze a külső világgal találkozik. Az alany-tárgy találkozás minden eseménye egyszer s mindenkorra történik, csak egy pillanattig tart, egyszer s mindenkorra véget ér, és «eltűnik anélkül, hogy nyomot

¹⁰ A haikunak ezt az építkezési elvét az imagista Ezra Pound „egymás fölé helyezésnek» nevezte („form of superposition”).

¹¹ Vö. Jacob Böhme: „Zeit in Ewigkeit”, „Ewigkeit in Zeit”, William Blake: „Eternity in an hour”.

hagyna maga után» a semmiben, a nem érzékelhető, nem artikulálható egészben” (Toszihiko–Todzso 1991: 4). A haiku költőre jellemző a mikroszituációba való behatolás képessége, a teljes értékű pillanatnak az öröklétbe való burkolása. A fentiek igazolásául álljon itt Basó híres haikujának húsz magyar fordítása közül egy kevésbé ismert változata:

Öreg tó vize,
a béka belepottyan,
loccsanva csobban.

(fordította Póhl László)

„A mozdulatlan tófelszín az örökkévalóság képe, a béka a mulandóságé, a csobbanás pedig a kettő – az örökkévaló és az időbeni – találkozási pillanatban” (Török 1991: 39). A szépség a tündöklő csönd megtöréséből és ugyanannak a csöndnek visszanyeréséből származik. A lélek legyen nyugodt és csendes, mint a víztükör.

A szobrászat (festészet) – a megállított pillanat, amely összeköti a teret és az időt. Lessing a költészet és a képzőművészet határaitól szóló eszmefuttatásában utalt rá, hogy a pillanatnak, amelyet a szobrász megragad, a kulminációt közvetlenül megelőző „termékeny pillanatnak” kell lennie, – amely magában véve mozdulatlan, ám mozgással telített – így a szemlélőnek lehetősége nyílik arra, hogy a konfliktus intenzitásának a tetőpontját a saját lelkében élje meg (vö. Kulenovič 1991: 31). A lessingi katarziszfelfogás, bizonyos megszorításokkal, a haikura is vonatkoztatható: „A költő egy adott pillanatban néhány szóval a mindennapi élet egy jellemző parányi szeletét ragadja meg. Ezután, a feszültség tetőfokán, elhallgat, a folytatást az olvasóra bízva, aki ezáltal szintén az alkotás részesévé válik” (Vihar 1996: 11).

Fet számára az idő nem az események leírására szolgáló kalendáriumi „folyó idő” (kronosz), hanem egyfajta minőségi kategória (kairosz), amikor egyetlen pillanatban és helyen sűrűsödik az élet teljessége. A horizontális időtengelyen (a lényegtelené vált életben) egy pillanatra felvillan a vertikális irány (a lényegi lét). Az öröklét és a pillanat korrelációja új értelmet nyer: a költő lemond az örökkévalóságról az örökléttel egyenértékű pillanat kedvéért. Az örökkévalóság időtlenség, nem más, mint valamennyi időpillanat egyidejű birtoklása. Egyedül a költő képes az időt időtlenné tenni és a *logosz* segítségével képekben rögzíteni. «Всё, всё мое, что есть и прежде было, / В мечтах и снах нет времени оков» [Minden, minden enyém, ami van, és ami előbb volt, / Az ábrándokban és az álmokban lehull az idő bilincse]. Ihletett pillanatokban a költőt az idő és a tér korlátaiból való szabadulás élménye tölti el. „Az idő fölött aratott győzelem Fetnek a művészetéhez zengett összes himnuszából kihallatszik” (Nyedobrovo 2001: 207).

A nyugati ember számára feloldhatatlan ellentmondás feszül az emberi lét végessége és az idő végtelensége között. Fet egyik versében a csillagok mondják a költőnek: «Вечность – мы, ты – миг» [Az öröklét mi vagyunk, a pillanat te vagy]. A fogalmi gondolkodás valahol megreked, ha a természetet szemléljük, csak az intuíció képes bevilágítani az univerzum titkaiba: a véges, a körülhatárolt (*perasz*) és a végtelen, a határtalan (*apeiron*) antinómiájába. A *Szénaboglyán* c. versben nem lehet eldönteni, hogy a költő néz a végtelenbe, vagy az néz vissza rá. A szem, a látás motívuma összekapcsolódik a látványon túli látással, a megvilágosodással. A leírásban szinte észrevétlen az átmenet a konkrét, helyhez kötött és az időtlen, általános között. A természet szimbolikája egy magasabb rendű szimbolikát fejez ki. Fet kozmikus költő, behatol a teremtett világ őselemeinek a mélyére, és feltárja a lét alapelveit. A kozmikus metamorfózisok önmagunk metamorfózisai. A vers schopenhaueri hatást tükröz: a világegyetem misztikus-démonikus színekben villódzó lényege egyfajta kiismerhetetlen, ösztönös, vak erő, amelynek az ember ki van szolgáltatva. A világ a szakadék felé száguld. A tér végtelenségének érzete szorongással tölti el a költőt. Föltárul az univerzum és az emberi létezés feneketlen mélysége.

Szénaboglyán délövi éjben
hevertem, arccal ég felé,
és sziporkáztak fent az égen
csillag-hadak mindenfelé.

A föld, e kusza, néma álom
vaktában sodródott tovább,
s mint első lény az égvilágon
csak én láttam az éjszakát

Engem sodort tovább az éjféli,
vagy az égbolt ömölt felém?
Úgy tűnt: a mélység pereménél
valaki tart a tenyerén.

S meg-megriadva, szívszorongva
mértem a vak mélységeket,
hol pillanatról-pillanatra
egyre mélyebbre süllyedek...

(fordította Tellér Gyula)

Az idő a metafizika legéletbevágóbb kérdése, mert a lét végessége az ember számára megváltoztathatatlan végzetként tűnik fel. A keleti filozófiák feloldják az idő és a tér végességének–végtelenségének dichotómiáját: az emberi lét végessége nem azonos a lét semmisségével. Az univerzum a lét és nemlét egységéből tevődik össze. A lét és a nemlét között nincs szakadék, folyton átmennek egymásba: káoszról születik a kozmosz. Művészetünkben, vallásbölcseletünkben igyekeznek megtalálni a természet és az ember, a lét és a nemlét, a vágy és vágy nélküli üresség (nirvána) közötti harmóniát. „A buddhista tan lényegi sajátossága abban rejlik, hogy a tudat minden pillanatában benne van az összes időaspektus, a jelennel, a múlttal és a jövővel együtt, melyben minden különálló pillanat (*ksana*) azt az örökkévalóságot képviseli, amit együtt. Következésképpen, ha a buddhista mikrokozmoszban, vagyis a *szanszárá*ban a tér és az idő megőrzi relatív értelmét,

akkor a nirvána makrokozmikus szintjén a tér saját ellentétébe, azaz „ürességbe” (*sunya*) fordul, az idő pedig időtlenségbe (*kalo naszti*), vagyis örökkévalóságba” (Зелинский 1973: 331–334).

Az idő felfüggesztésének egyik módja Fet lírájában és a haikuban a visszatérés (reddíció), amely nem engedi elillanni a jelent, megőrzi azt, ami most van. Mint tudjuk, a kétszer elhangzott szó nem ugyanaz. Következésképpen az önmagába visszatérő szó és szótagszám ismétlődés (5–7–5) – variációs ismétlés. Szemantikai, metrikus jelentéstöbbletet hordoz, amely nélkül a szöveg megértése nehezebb volna.

6. Fet a külső világtól befelé forduló, a lelki hatások és élmények iránt fogékony költő volt. Jellemző rá a lírai én hiánya, amely hagyományosan jelen van a nyugati költészetben, hiányzik viszont a keletiben. Gyakran él személytelen igei alakokkal. A költőbarát Polonszkij írja: „Verseid alapján lehetetlen megírni az életrajzodat vagy utalni életed eseményeire” (1890. december 27-én kelt levél). Fetnek a valósághoz fűződő viszonya nem noétikus, hanem ontikus. Nemcsak szemlélni és megismerni akarta a természeti jelenségeket, hanem intenzíven akarta átélni az élet minden pillanatát. „A szemlélt világ átváltozik megélt világgá – külsőből belsővé válik, interiorizálódik” (Гаспаров 1977: 22). A költő szerint „a művész számára az alkotást kiváltó élmény fontosabb magánál a dolognál, amely ezt az élményt előidézte” (1890. június 12-én kelt levél K. R-hez). Az olvasó a formai elemek felől halad a jelentés felé, kívülről befelé, ami a recepcióesztétika szerint helyes irány, mert a metafizikai rétegek vannak mélyebben, a műalkotás belsejében. Az esztétikai élmény közel áll a vallási ekstázishoz. Veronika Sensina nem véletlenül nevezi Fetet „metafizikus költőnek, amely magában foglalja az ontologikus, vallásos látásmódot is” (Шеншина 2003). Képpalkotási módszere vertikális dimenziójú, a transzcendencia felé irányul: föld–ember–ég. Költészetének metafizikai vonásai miatt Fetet az orosz szimbolisták, köztük Szologub és Blok, előfutárunknak tekintették.

Fet szerint az emberi személyiség lényege kimondhatatlan. A művész igyekezzék láthatatlanná válni, feloldódni a tárgyban, eljutni az objektum és a szubjektum azonosságához. Esztétikai nézeteire rávilágítanak szavai: „a márvány dalol, az istennő beszél és nem a művész. Csak az ilyen művészet tiszta és szent, az összes többi – szentségtörés” (idézi Розенблюм 2003: 109). A tulajdonságok keresztirányú felecsereését a retorikában *kiazmának* nevezik. Auditív-akusztikus megfordításról van szó: nem a művész beszél a dolgokról, hagyja, hogy a dolgok beszéljenek önmagukról. A tárgyak végső célja, hogy személyiséggé váljanak. A költő a néma világ és hangtalan természet szószólója, egyszerre személyes és személytelen. Ingadozik az én és a másik, az *ipseitás* és az *alteritás* között. A tárgyat szemlélő költő maga is tárggyá változik. Nem lehet különválasztani a szemlélőt a szemléltől. Az ember bárhová tekint, önmaga néz vissza önmagára. A

hinduista *Véda* szövegekben ezt szanszkritul úgy mondják: *tat tvam aszi* („te vagy az” vagy „te az vagy”). Önmagunk centrumának a másik személybe való áthelyezése ott világít az összes univerzális vallás mélyén, mivel az emberi lényeg közös. „Fet költészetében a személyiség csak úgy létezik, mint a szerzői tudat prizmája, amelyen keresztül új értelmezést kap a szerelem, a természet témája, de nem létezik önálló téma minőségében” (Гинзбург 1974: 159).

Fet szerelmi lírájára jellemző a teljes feloldódás a pillanatban, a szerelem mindenfajta egoizmust kioltó hatalma. Az imádott hölgy nincs egyéni vonásokkal felruházva, a költő csupán utal valamilyen egyszeri érzésre, pillanatnyi lelkiállapokra. A szerelem a költő egész lényét a szépség, az alkotás, a halhatatlanság felé sodorja. A szerelem és az alkotókedv szorosan összefügg: a szerelem szüli az ihletet, a Múza pedig táplálja a szerelmi szenvedélyt. Az *Alter ego* c. versében a nő, nemcsak mint a szerelem tárgya, hanem mint társalkotó szubjektum jelenik meg. Szerelmi költészetében az emlékezésnek szövegalkotó szerepe van: a múlt emlékeiből, élményeiből párolja le érzelmeit. Az a különös helyzet áll fenn, hogy Fet közel fél évszázadon keresztül halott kedveséhez írta verseit. Az emlékezés – lehetőség a múlt visszahozására: a letűnt ifjúság és a beteljesületlen szerelem átélésére. Az alkotás gyógyírként szolgált számára az idő múlása, a halálfélelem, a szerelmi bánat és büntudat miatt érzett szorongásra.¹² A szerelem és a halál kilépés az idő és a tér fogságából. A szeretett nő emléke elhalványul, a költő életében mégis jelen van, mint csalóka ábránd:

A szerelem már rég nem öröm,
Sóhaj – visszhang híján, ha nincs örömkönnny;
Édes volt – keserűre váltott...
Szirma-hullott rózsza, szertefoszlott álom.

(fordította Balogh István)

Az emlékezés mindig *post factum* emlékezés, a visszacsengés birodalma, szublimált erotika. A haiku költő szintén spirituálizálja a szexualitást. Ami a japán versben első pillanatra erotikusnak tűnik, valójában a természeti (női) és a szellemi (férfi) princípium poláris feszültségéről, a *jin – jang* teljességéről szól, amikor a kettőből egy lesz.¹³

¹² Fet nem vette feleségül a vagyontalan Maria Lazicsot, aki véletlenül vagy szándékosan felgyújtotta magát. A költőt élete végéig büntudat gyötörte a lány halála és az elszalasztott boldogság miatt.

¹³ Vö. Macuo Basó: „A bazsarózsa / porzói közül búsan / búcsúzik a méh” (Kányádi Sándor fordítása).

7. Fet kvázi haiku, kvázi tanka verseit fénylő bánat, együttérzés hatja át, amit a költemény szubtextusa fejez ki. Nem mondja ki nyíltan „bú nyom s unalom!”, csak finoman utal a világtól való belső elkülönülésre, a magányra. A szépség ígézetéhez mint megvilágosító élményhez valamilyen megmagyarázhatatlan szomorúság társul. Az elmúlás és a halál mindenütt, még a legtökéletesebb szépség és boldogság pillanataiban is jelen van. Nála az élet centrumában mindig ott van a halál, és a halál centrumában az élet, mint ahogyan a mandala fehér mezejének közepében a fekete pont (*jin*), a fekete mező közepében a fehér pont (*jang*). Fet a szépségben a lét metafizikai alapjainak polaritását látja, ami gyötrő nyugtalansággal, fájó érzéssel tölti el. Költészetének erre a diffúz vonására, a szépségen átragyogó bánatra, Tolsztoj figyelt fel először: „Ezt az új érzést, a szépség okozta fájdalmat, melyet korábban soha nem ragadott meg, elbűvölően fejezi ki a *В дымке-невидимке* [Láthatatlanná tévő ködből bújt elő a tavaszi hold] c. vers” (1873. május 11-én kelt levél). A költeményben a bánat, a szomorúság művészi kifejezése telítve van mennyei nyugalommal és a megvilágosodás fényével. Mindez rokonságban áll a japánok szépségfogalmával, a dolgok édes-bús esztétikai szemléletével, a szépség és az öröklét után sóvárgó vágyakozással (*mono-no aware*), melyhez a földi dolgok mulandóságának érzete társul. Csak a legnagyobb művészek képesek ezt a fájdalommal teli örömet nyújtani, hangulatunk hullámszerű lebegését előidézni.

A költői művek textúrájában két réteg található: egy szavakkal kifejezhető felszíni és egy verbálisan kifejezhetetlen mélyréteg. Utóbbi az esztétikailag magasabb rendű. Meglátni az élet mulandóságában és törékenységében a rejtett szépet, behatolni a látható felszín mögé, a dolgok láthatatlan mélyére – ez a költészet feladata. Az élet szépsége mulandóságában rejlik. A költő feladata, hogy meglássa a láthatatlant, meghallja, ami nem hallható, a mulandóban felmutassa az örökérvényűt, a látható szépségben a láthatatlan szépséget. Nem a szemünk előtt lévő profán szépségben való esztétikai gyönyörködés a cél, hanem a lélek erőfeszítése a felsőbbrendű szépség elérésére.¹⁴ Az ember nincs bezárva a jelenségek világába, a „kék börtönbe” – mondta Fet, – az ihlet segítségével kitörhet belőle. Maga is említ olyan pillanatokat, amikor „valahogy különös módon megvilágosodik”. Ezt a kifejezést azokra az epifániához hasonlító pillanatokra használta, amikor felébred alvó tudata és feltárul előtte a létezés értelme.¹⁵ A villanásnyi megvilágosodás nem képzelhető el a létben való feloldódás nélkül, amely feltételezi a nyugalmat, a csendes elmélkedést. A meditációban a csend

¹⁴ Vö. „Mivel mi nem a láthatókra nézünk, hanem a láthatatlanokra; mert a láthatók ideig valók, a láthatatlanok pedig örökkévalók” (Pál II. levele a Korinthusiakhoz 4, 18).

¹⁵ A dualitás nélküli taoizmusban „ez a kettő [a lényeg és a jelenség] közös eredetű, csak a nevük különböző. Együtt nevezzük őket csodálatosnak, s egyik csodálatostól a másik csodálatos felé (haladni): minden titkok kapuja” (Lao-ce 1994: 109).

jelentéshordozóvá válik. A szakrális hallgatás misztériumát a pravoszláv szerzetesek *hészükhiának* nevezték. A *hészükhia* a nyugalom, a meditáció csöndjét jelenti, amelyben megtapasztalhatóvá válik a lényegi valósággal való azonosulás, a spirituális anyagtalanság magasságába való felemelkedés.

Macuo Basó a haiku poétikájának három aranyszabályát fogalmazta meg: *szabi* (kifinomult egyszerűség, a régi, megfakult és nem feltűnő dolgok szeretete), *hoszomi* (a dolgok mélyére való hatolás), *sziori* (a képzettársításon alapuló harmónia és szépségtudat). A *sziori* bonyolult fogalom, etimológiailag a „hajlékony, rugalmas, árnyalt” szavakra vezethető vissza. A haikunak rugalmasnak, többjelentésűnek kell lennie. Nemcsak a tartalma és a formája, hanem asszociációs mezője is esztétikai hatást kell, hogy sugározzon. Basó kortársa, Mukai Kjórai (1651–1704) szerint „a *sziori* az együttérzésről és a szomorúságról szól, de nem folyamodik szüzséhez, szavakhoz, költői fogásokhoz. A *sziori* és az együttérzéssel, szomorúsággal átítatott vers nem ugyanaz, nehéz ezt szavakkal vagy ecsettel kifejezni. A *sziori* a vers belsejében lakozik, és ott nyilvánul meg. A *sziori* lényege a vers kimondatlanságában, a sejtetésben van” (Бреславец 1981: 73).

8. Fet lírájának gyűjtőpontjában nem az ember, hanem a tárgyi világ, a természet bűvölete áll. Pontosabban a természet örök voltának és az élet mulandóságának szembeállítását, mert ez tudatosítja a dolgok értékét. Az ember és a természet harmóniáját az állat- és növényvilágból vett szereplők jelenítik meg. Verseiben leggyakrabban a „fülemüle és a rózsza” metaforája szerepel, amelyben a fülemüle a szerelem énekesét, a rózsza a fiatalság, a tavasz, a tökéletesség női szimbólumát testesíti meg. Kedvenc motívuma még a kakukk, amely az elválást, a társtalanságot jelképezi, a hold és a pillangó, mint lélek szimbólumok, valamint számtalan madár, bogár, virág, fa, amelyek a konkrét jelentésen túl átvitt értelemet is hordoznak. Fet behatóan ismerte az évszakok jellegét meghatározó orosz flóra és fauna élővilágát. A tűnékeny természet képeit gyakran a legparányibb lények szokatlan perspektívájából ábrázolta, amely kimozdítja az olvasót beidegződött automatizmusából, felrázza érzéksalódásából. Fonákjára fordítja az optikai csalatkozásban élő ember világát, miközben a hétköznapi élet csodáit mélyebb értelemmel ruházza fel. Gyakran egy hétköznapi tárgyban, egy elkoptatott jelzőben, egy félig kimondott vagy elhallgatott mondatban futnak össze a képrendszer rejtett szálai: a kiürült, lényegtelené vált életben valami lényeges villan fel. „Költő az, aki egy tárgyban meglátja azt, amit az ő segítségével nélkül más nem látna meg” (Фет 1983: 326).

Fet számára az univerzum hangzó, lélegző egész, amelyben minden élőlény a világegyetem szerves részének érzi magát. A költő hallja a füvek zokogását «травы в рыдании», nemcsak látja, de érzi is a lekaszált rét illatát: «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг. / Запах роз под балконом и сена

вокруг». Érti a csalogány dalát. Polonszkij szerint Fet „oroszra fordította a fülemüle énekét” (1892. május 20–21-én kelt levél). Ebben a kozmikus világban nincs semmi élettelen. Az érzékelés képessége az összes teremtett élőlényben megvan. Hilozoista világszemlélet hatja át költészetét, amelynek tárgya nem az ember, hanem egy magában álló fa, madár vagy virág: magányos tölgy, fűzfa, nyárfá, rekettyebokor, kakukk, hattyú, pillangó az első gyöngyvirág stb. Különös érzékenységgel fordul az apró, tünékeny dolgok felé. Minden apró dolog figyelmet érdemel, mert előidézője lehet a villanásnyi szellemi megvilágosodásnak, a ráébredésnek (*szatori*). „Minek verstémákat keresni – mondta Fet költőbarátjának – a témák a lábad előtt hevernek, – egy székre dobott női ruha vagy a kerítésre telepedett holló-pár, ez az igazi téma” (Полонский 1986: 2, 424).¹⁶

Fet, akárcsak a japán művész, az egyedi, nem az általános megragadására törekszik. Lásd *Magányos tölgy* (*Одинокий дуб*), *Еще акация одна...* [Még egy magányos akác...], *Первый ландыш* [Az első gyöngyvirág] című verseket.¹⁷ Japán kertépítők szerint csak a magában álló fa teljes, már a mellette lévő is elvesz belőle valamit. „Egy szál virág jobban visszaadja a virág pompás szépségét, mint száz” (Кавабара 1971: 3).¹⁸ Ezzel kapcsolatban egy orosz orientalista a következőket írja: „Tudatunk hozzácsokott, hogy a dolgokat sokaságukban fogja fel, inkább afelé hajlik, hogy az egészet, az általánost ragadja meg, mintsem hogy az egyesre összpontosítson” (Григорьева 1971: 281). A keleti művészet igyekszik feloldani a rész és az egész antinómiáját. A zen egyik alapelve: „egy mindenben, minden az egyben”. Fet egyetértően idézi hivatkozott tanulmányában Tyutcevet: „Все во мне и я во всем” („Minden Én most, Én a Minden” – Szabó Lőrinc fordítása). A világ oszthatatlan egész: minden egy. Ha minden egy, akkor egy vagyok minden létezővel. Ez a változó világ végső egységének az elve, a sokféleség azonban nem szűnik meg.

¹⁶ Vö. Macuo Basó „Elszáradt ágon / holló gubbaszt / és őszi alkony” (Miklós Pál fordítása).

¹⁷ A japán költők műveiben nem szerepel a szlávok emblemikus tölgyfája, sokkal inkább az ország jelképének számító cseresznyefa, ami rávilágít a japán lélek rejtelseire: a *szakura* ugyanis nem hoz gyümölcsöt, kizárólag szépséges virágjéért tartják.

¹⁸ Ezen az elven alapul a hagyományos japán virágkötő művészet, amely nem a csokorba fogott szálak mennyiségével, hanem az üres térközökkel ér el erős kompozíciós kontraszthatást. Az *ikebana* (*moribana*) készítő egyszerre alkalmaz bimbót és a föld felé hajló száraz gallyat vagy levelet, amely az élet múlandóságát szimbolizálja, abból az elvből kiindulva, hogy „csak a hulló virág teljes”. Érdemes ezzel kapcsolatban Bunyin *Szent Iván napjának előestéje* c. versét felidézni, amelyben megszűnik a hervadás és a virágzás, az enyészet és az öröklét dichotómiája: [„A Halál nem a magot pusztítja el, / csupán a földi mag virágját kaszálja le. // S a földi mag nem szárad ki. / Arat a Halál – a Szerelem újravet”] – «Смерть не семя губит, а срезает / Лишь цветы от семени земного. // И земное семя не иссякнет. / Скосит Смерть – Любовь опять посеет» (И. Бунин «Канун купалы»).

Bölcsesség van a természetben, mint minden szépségben. A haiku hódolat a hely szelleme előtt. A haiku maga a fennkölt egyszerűség, a tiszta megfigyelés, egzisztenciális életérzést, mentális nyugalmat, spontaneitást sugall. A költő a jelenséget mint egészet, intuitív módszerrel ragadja meg, és közvetlenül lényegi természetébe hatol be. Nemcsak a táj szépségét, de a lelkét is megragadja. A látvány és a hangulat egymás mellé és fölé helyeződik. Szemlélés és szemlélt, tudás és lét egységet alkotnak. A látható és a láthatatlan világ, a mikro- és makrokozmosz összekapcsolódik, egy időben van jelen, de nem olvad össze. A részek mind egyenértékűek és egyenjogúak, minden rész egész. A haikuban rendszerint van egy többjelentésű részlet, melynek segítségével az olvasó teremtí újjá az egységes képet. E tekintetben hasonlít a „mustármagnyi” japánkertre, melynek egyik sajátossága abban van, hogy a szemlélő, bárhol álljon is, egyetlen pillantással soha nem tudja átlátni az egészet – valamelyik részlete mindig rejtve marad. Egy kis tó vagy patak, rajta egy szép ívű híd, aszimmetrikusan¹⁹ elrendezett szikla-, fa- vagy bokorcsoport, a víz hullámvázát utánozó, gereblyézett kavicsfelület – ezek a szerves természetet megjelenítő japán tájkert-művészet eszközei, a zen szellem képi megjelenései. A japánok szerint a tájban való gyönyörködés a meditáció egyik eszköze, a zene hallgatásához hasonlóan, spirituális élményt nyújt. Kedvelik a kitöltetlen teret és a szótlán csendet. Nehéz ezt megérteni annak, aki nincs élő kapcsolatban a természettel.

9. Fet összekötő láncszem az orosz posztromantika és modernizmus (az impresszionizmus és a szimbolizmus) között.²⁰ Rendkívül fogékony volt a színekre, hangokra, szagokra, illatokra.²¹ Költészetében domináns szerepet játszanak az érzékszervi benyomások: a látás, a hallás, a szaglás, az ízlelés és a tapintás. Verseiben a korai romantikára jellemző festészeti, illetve a késeire jellemző zenei hatások mutathatók ki: fantázia (*Quasi una fantasia*), noktürn (*Notturmo*), románc (*Romanzero*, *Anruf an die geliebte Бемховена*), szerenád, improvizáció, etűd, variáció. Fet szerint „a költészet és a zene nemcsak rokonságban állnak, hanem el is választhatatlanok egymástól”. Verseit gyakran daloknak nevezi, amelyeket a zeneszerzők még azelőtt megzenésítették, mielőtt

¹⁹ „Úgy tűnik, az aszimmetria inkább szolgálhat a természet változatosságának és nagyságának a szimbólumául, mint a szimmetria” (Кабабара 1971: 3). Helyénvaló itt Ecot idézni: „Mind a művészet, mind a zen nem-logika egyik alapvető vonása, hogy elutasítja a szimmetriát. Ennek oka könnyen átlátható: a szimmetria mindig rendpanel, spontaneitásra vetett háló, számítás eredménye, a zen pedig arra törekszik, hogy a létezőket és az eseményeket a végállapot előrendezése nélkül hagyja fejlődni” (Есо 2006: 264).

²⁰ Вö: Бальмонт К.Д. *Горные вершины*. М.: «Гриф», 1904.; Блок Александр *Записные книжки 1901–1920*. М.: «Художественная литература» 1965.

²¹ Lásd Gustafson monográfiájának „Illatos múzsa” c. fejezetét, amelyben Fet „kertköltészetének” sajátos aromáját elemzi (Gustafson 1966).

bekerültek volna az irodalmi köztudatba. Egyik versciklusának, amelyre a dallamos elemek túlsúlya, a zenei megkomponáltság jellemző, a *Melódiák* címet adta. Fet azok közé a költők közé tartozott, akik először a dallamot hallják, csak utána találják meg a gondolati-érzelmi állapotuknak megfelelő szavakat. Csajkovszkij mondta róla: „Beethovenhez hasonlóan birtokában van a képességnek, hogy megérintse lelkünknek azokat a húrjait, amelyek hozzáférhetetlenek a még oly erőteljes, de a szó tárgyiassága által korlátozott művészeknek. Fet nem csupán költő, hanem *költő-muzsikus*, mintha kerülné azokat a témákat, amelyeket szóval könnyű kifejezni” (K. R. 1999: 52). Fet válasza: „Csajkovszkijnak ezerszer igaza van, ugyanis én mindig csábítást éreztem arra, hogy a szó világos tartományából, amennyire erőmből tellett, átkalandozzam a zene megfoghatatlan területére” (K. R. 1999: 300). Fet a beszéd ritmusának, melódiájának kiaknázására törekedett. Föl akarta emelni a költészetet a zene magasságába. „A dallam kis híján megelőzi a szót, a költő majdnem énekel. Majdnem...De a dolog lényege az, hogy keresi a **szót**, pontosan a szót vagy valami hozzá hasonlót. Éppen abban van a gyötrelmem, hogy a költő muzikalitása a tagolt szó muzikalitása és nem általában a hangé, – költészet, nem pedig tiszta zene, aminek következtében Fet mégiscsak költő, nem pedig zenész” (Florenszkij 1990: 2, 169).

A valóság megismerésének két útja van: az egyik a racionális szó, amely a világot értelmileg, a másik a zene, amely érzelmileg ragadja meg. A racionális megismerés csak közvetett tudás, a zene viszont közvetlenül az érzékszervekhez szól. Fet költészetének titka a szavak jelentésének és akusztikus hangzásának zenei jellegű egybekapcsolásában van. „A költő dolga, hogy megtalálja a hangot, amellyel meg akarja pendíteni lelkünknek azt a bizonyos húrját” – tanácsolta az inkognitóban verselgető Konsztantyin Romanov orosz nagyhercegnek (K. R. 1999 : 245). E poétika szellemében a szónak nemcsak az a szerepe, hogy jelentsen valamit, hanem fel is kell oldódnia a tiszta hangzásban, a zenében. Herder szavai joggal vonatkoztathatók Fet lírájára: „A költészet valamivel több, mint a néma festészet és a szobrászat, és valami egészen más, mint ezek ketten; a költészet a lélek zenéje” (Herder 1990: 525). Fet egyik-másik románcát zeneművészeti terminusokkal és módszerekkel könnyebb elemezni, mint a hagyományos poétika eszközeivel (Вейдле1980: 85–86). A vers zeneiségét nem lehet grammatikára fordítani.

Fet nem választja el a szó szemantikai szerepét fonikus funkciójától. Verseiben a szavak új minőséget gyakran zenei kifejező erejük miatt kapnak. Paul Valéry aforizmáját: „a vers kitarzott ingadozás a hangzás és az értelem között” (Валери 1978: 38), annyiban módosítanám, hogy a vers nemcsak ingadozás, hanem egyensúly is a hangzás és az értelem között. Fet versei át vannak itatva melósszal. A világelv, amely a valóságban kaotikusan van jelen, a versben már rendezetten, strukturáltan jelenik meg, mint káoszról megszerkesztett kozmosz,

diszharmóniából kibontott harmónia. Az érzéki a nem-érzékit engedi átsejleni – a hangok az ideák világát.

Ósi sintoista hiedelem szerint a zenét maguk az istenek ajándékozták Japánnak. A világ teremtése dobütéssel kezdődött. A teremtés valójában nem más, mint „zenei rezgés”. A zenei harmónia isteni eredetű, a világrend szerves része. A művész az ég üzenetét közvetíti. „Az emberi művészet alkotásai az isteni teremtés utánzásai” (Coomaraswamy 1945: 78). A kozmikus körforgás ritmikus ismétlődésében szépség van, amely arról tanúskodik, hogy a világmindenség maga is zene. A muzsika az ég és a föld összhangja. A japán zene nem elvont, hanem konkrét: „a víz zenéje”, „a csillagok zenéje”, „a hegyek zúgása”, a „lovászok éneke”. A japánok értik a természet belső muzsikáját és fejlett harmóniaérzékkel rendelkeznek. A különböző tonalitású fuvola, a 13 húrú citera (*koto*) és a 3 húrú lant, melyet többféle variációban használnak, művészi összhangot teremt az ég felé szálló *jang* (dúr) és a föld felé törekvő *jin* (moll) szólások között. Az egyik hangnemből a másikba való átmenet a világos maskulin és a sötét feminin hangszínfeszültség poláris kiegyenlítődését eredményezi. Ez a japán zene lényegi sajátossága: világos sötétsége, sötét világossága. A színfeszültség nemcsak a festészet és a költészet privilégiuma, hanem a zenéé is: az egyik hangnemből a másikba való átmenet két hangszín ellentétét eredményezi. Minden azonosnak vélt minőség centrumában lappang ellentét, és minden ellentétesnek vélt minőség centrumában azonosság. Ez az egymásba hajló minőségek azonosságának és ellentétének törvénye (*coincidentia oppositorum*).

A haikuban nincs rím, de a természet zenei ösritmusa megtalálható benne, részint a sorok belsejében előforduló betűrímek összecsengése, részint a szimmetrikus versforma miatt. A haiku hangtani ritmusa a legkisebb metrikai egységig, a *kana* szótagírás szintjéig lehatolva ritmizálja a szöveget. A ritmussal azonos fontosságú szerepet játszik a vers hangspektruma: a magas és mély magánhangzók keverése, a mássalhangzók keménysége és lágysága. A haikuban a sorok hosszának, ikonikus elrendezésének, sőt még az üres szóközöknek, a csendnek is funkciója van. A csendet hallgatva meghalljuk a hallhatatlant.

A zenei hangokhoz hasonló szerepe van az istentiszteletre hívó harangok hangjának, a csalogány trillázásának, a kakukk szívet tépő rikoltozásának, amelyet Fet és a haiku költők egyaránt szerettek hallgatni, mert hasonlóságot véltek felfedezni saját sorsuk és a nevét bánatosan ismétlő kakukká között, amely egész életében hasztalanul keres meghitt fészket. A fülemüle énekét a magas hangrendű „i” hangok ismétlődésével, a kakukk nászhangját és a harangzúgást a mély „o” és „u” hangokkal utánozták.²² A harangzúgás és a madáréneke, a zenéhez hasonlóan, mágikus erővel rendelkezik, legyőzi a teret és az időt, behatol a végtelenbe, a transzcendenciába, anélkül, hogy elszakadna az empirikus valóságtól. „A harang

²² Maszaoka Siki *Hototogiszu (Kakukk)* címmel haiku folyóiratot alapított. A Siki írói álnév, hegyi kakukkot jelent.

egyhangú kongása után a fülünkben még hosszan zúg ez a hang. Ugyanígy a vers elolvasása után is valamilyen hangnak még tovább kell visszhangoznia az olvasóban” (Basó 1996: 11).

A formák szépségét a szemünkkel érzékeljük. A mozgás szépségét – a hangsúlyos és hangsúlytalan, a hosszú és a rövid részek szabályos váltakozását – a zenében és a versben, a fülünkkel halljuk. A haiku teljes értékű esztétikai értéséhez és élvezetéhez nem elegendők a jó fül és a gyakorlott szem, a szemlélet másik formájára: „belső” látásra-hallásra is szükség van. A belső tapasztalat hozza érintkezésbe a transzcendens világot az anyagi-földi léttel. A Nobel-díjas japán író, Kawabata Jaszunari szavai *mutatis mutandis* Fet verseire is vonatkoztathatók: „A hallgatótól függ, hogy a haiku egyszerűnek vagy fennköltnek, primitívnek vagy kifinomultnak tűnik” (Кавабата 1975: 254).

10. Vonjunk le néhány következtetést. Fetet a korabeli kritika, verseinek látszólagos „üressége”, „eszmeiségének hiánya” miatt, *l’art pour l’art* költőnek bélyegezte meg. A tanulmány arra a titokra keresi a választ, hogy a látszólag „semmiről” szóló, lakonikus tömörségű költemények miért gyakorolnak olyan delejes hatást máig az olvasóra. Lehetetlen, hogy az egyszerűnek tűnő verseknek ne legyen mélyebb jelentésük. A titok megfjtéséhez a haikut használtam kódként, jóllehet a japán költészet nehezen illeszthető be az európai műfaj történeti kategóriákba, mivel a haiku tartalmilag nagyfokú kötöttséggel, formailag a legnagyobb mérvű rögzítettséggel bír. Fet és a japán költők esztétikai nézeteiben ugyanakkor számos érzéki-gondolati analógiát lehet felfedezni: szemérmes visszafogottságot, lelki nyugalomra, kontemplatív életszemléletre való törekvést, nőies bájít. A természet szépségének büvöletéhez az áhítat, a meghatottság, az elvarázsoltság érzése társul, amelyet az orosz „очарование” és a japán „mono-no avare”²³ szó találóan fejezi ki.

Fetnek sikerült verseiben az örökkévalósággal való érintkezés termékeny pillanatát megragadnia, amelyet csak a japán haiku képes kifejezni, úgy hogy ezt a kiragadott pillanatot egyedül önmagáért és nem valamiféle morális tanulságért örökíti meg. Fet és a haiku-költő is sokkal többet tud annál, mint amit mond, nem azért hallgat el, mert tudatlan, hanem azért, mert bölcs. Léttapasztalás közben nem érdeklik a szavak, az élmény túllép a szavakon és leírhatatlan szavakkal. Az érzés, lévén lelki állapot, leírhatatlan, csak ismertetőjegyei és megjelenési formái (gesztikuláció, arckifejezés, hanglejtés) alapján lehet rá következtetni. A

²³ A „mono-no avare” – „a dolgok büvereje” – a japán szépségfogalom egyik legkorábbi meghatározása a sinto vallással kapcsolatos, mely szerint minden dologban egy istenség – *kami* rejtőzik, ezért minden dolognak utánozhatatlan, egyedi varázsa van. Az *avare* lelkesedést, felindultságot idéz elő. Az *avare* a dolgok immanens lényege (éppúgy, mint a *makoto*: a japánok nem választják szét a szépséget és az igazságot), ezért az írók, költők elsősorban arra hivatottak, hogy feltárják az *avare*-t” [Григорьева 1979: 175].

kihagyásnak, az elhallgatásnak azonban csak akkor van helye a művészetben, ha közben rejtjelekkel sok mindent kimond, ezáltal a hiányzót jelenlevővé teszi. A hallgatásnak a beszédszituáció, a kontextus ad értelmet. A hallgatás a kommunikáció egyik formája, amely szemantikailag éppúgy telített, mint a verbális közlemény. Fet megtalálta a középutat a semmitmondó és a túl sokatmondó szavak között. Verseiben a legszűkebb formai keretben a legmélyebb metafizikai tartalom jelenik meg. Megvalósította a „lehetetlent”: kimondta a kimondhatatlant, pillanatba zárta az öröklétet, töredékbe foglalta a teljességet.

Fet, akárcsak a japán költők, a képszerűséget tette meg költészete alapjává. Le akart ásní az ösképekig, megkülönböztetve a nyelvben egy képi gondolkodás előtti állapot és egy képihez kötöttet. A két jeltípus, a *szó* és a *kép* állandó kölcsönhatásban állnak, szakadatlanul átmennek egymásba. A verbális és vizuális modalitás viszonyát egyfajta oszcilláció jellemzi: folytonos közöttük az áttűnés és az áthallás. A fonikus szó nem választható el a vizuális képi ábrázolástól. A költő a térbeliség időbeliségbe fordításával áttöri az ábrázolható és a leírható közti határvonalat: átlép a képi világából a nyelvi világba. Az egyik szemiotikai rendszerből a másikba való átmenet során a szövegben szemantikai fordítás történik.

Fet intuitív módon érzett rá a két költészet tipologikus, nem genetikus képalkotási rokonságára, egyetemességre, harmóniára törekvésére. Az élmény, amely a haiku vers mögött munkál, minden nemzeti japán sajátossága mellett, egyetemes. Ez is egy példa arra, hogy a különböző nemzeti irodalmakban, bizonyos időbeli eltérésekkel, hasonló művészeti törekvések mennek végbe. Az elemzés az egymástól függetlenül kialakult jelenségekre, az ekvivalenciákra koncentrált, amelyek nem jöhettek volna létre, ha poétikájuk mélyebb rétegeiben nem érintkeztek volna egymással. A hasonló dolgok a művészetben azonban a finomabb formaképzésükben *par excellence* különböznek, amelyet a rejtjelkulcsok egész arzenálja sem képes maradéktalanul megfejtetni: a titok – titok marad. A többjelentésű rétegek dekódolhatatlansága biztosítja a versek kimeríthetlenségét, halhatatlanságát.

Irodalom

- Боронина 1965: Боронина И.А. *Какэкотаба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода)*. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Москва.
- Бреславец 1981: Бреславец Т.И. *Поэзия Мацуо Басё*. ГРВЛ. Изд. Москва: «Наука».
- Булгаков 1911: Булгаков С. *Два града. Исследования по природе общественных идеалов 1–2*. Москва: Путь.
- Валери 1978: Валери П. *Об искусстве*. Москва: Искусство.
- Вейдле 1980: В.Вейдле *Музыка речи. // Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи*. Париж: Institut d'études slaves.
- Гаспаров 1997: Гаспаров М.Л. *Безглагольный Фет. Композиция пространства. // Гаспаров М.Л. Избранные труды. [В 3. т.] т. 2. О стихах*. Москва: Язык русской культуры.
- Гинзбург 1974: Лидия Гинзбург *О лирике*. Изд 2-е. Ленинград: Советский писатель.
- Григорьева 1971: Григорьева Т. *Послесловие. – И была любовь, и была ненависть*. Москва: «Наука».
- Григорьева 1979: Григорьева Татьяна Петровна *Японская художественная традиция*. Москва: «Наука».
- Зелинский А.Н. 1973: *Идея космоса в буддийской мысли. // Страны и народы Востока*. Вып. XV. Москва.
- Кавабата 1971: Кавабата Ясунари *Красотой Японии рожденный*. Избранное. Москва: Панорама.
- Кавабата 1975: Кавабата Ясунари *Существование и открытие красоты. // И была любовь, и была ненависть*. Москва: Наука.
- К. Р. (Великий князь Константин Константинович) 1999: *Избранная переписка*. СПб.: РАН ИРЛИ.
- Недоброво 2001: Недоброво Н. *Милый голос. Избранные произведения*. Томск: Водолей.
- Полонский 1986: Полонский Я.П. *Сочинения в 2 томах. Проза, стихи, поэмы*. Москва: Художественная литература.
- Прасол 2011: Александр Прасол *Япония. Лики времени*. Москва: Наталис.

- Розенблюм 2003: Розенблюм Л. А. *Фет и эстетика «чистого искусства»* // Вопросы литературы № 2.
- Салтыков-Щедрин 1965–1977: Салтыков-Щедрин М.Е. *Собрание сочинений в 20 т.* Москва: Гослитиздат.
- Толстой 1978: С. Л. Толстой *Очерки былого.* // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Москва: Художественная литература.
- Фет 1890: Фет А.А. *Мои воспоминания* 1–2. Москва.
- Фет 1983: Афанасий Афанасьевич Фет *Весенний дождь.* Тула: Приокское книжное издательство.
- Флоренский 1990: П.А. Флоренский *У водоразделов мысли 1-2.* М: Изд. «Правда».
- Шеншина 2003: Шеншина В. А.А. *Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание.* Москва: «Добросвет».
- Blanchot 1993: Blanchot, Maurice *The Infinite Conversation.* Trans. Hanson, Susan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Blyth 1949–1952: R. H. Blyth *Haiku.* The Hokuseido Press.
- Basó 1996: *Macuo Basó legszebb haikui.* Összeállította és a bevezetőt írta Vihar Judit. Bp.: Fortuna–Printer Art.
- Coomaraswamy 2000: Ananda K. Coomaraswamy *Figures of Speech or Figures of Thought.* London.
- Eco 2006: Umberto Eco *A zen és a Nyugat.* // *A nyitott mű.* F: Dobolán Katalin, Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Gustafson 1966: Richard F. Gustafson. *The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet.* New Haven and London: Yale University Press.
- Hamvas 2003: Hamvas Béla *Az ősök nagy csarnoka* 1–2. // Hamvas Béla művei 19–20. Budapest: Medió Kiadó.
- Henderson 1958: Henderson H. Y. *An Introduction to Haiku.* N. Y.
- Herder J. G. 1990: *Kritische Wälder. Viertes Wäldchen.* Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag,
- Kulenovič, Tvrtko 1991: *A haikuköltészet recepciója és esztétikája.* F: Zanin Csaba. // Új Symposion 1–2.

Lao-ce 1994: Tao Te King. Weöres Sándor fordítása Tőkei Ferenc próza fordítása alapján. Budapest: Tercium Kiadó.

Suzuki 1956: Suzuki D.T. *Zen Buddhism. Selected Writings*. Ed. by W. Barret, New York.

Toszihiko –Todzso 1991: Toszihiko – Todzso Izucu *Haiku, az egzisztenciális esemény*. Ford. Pálics Márta // Új Symposion 1–2.

Tolsztoj 1964–1967: *Mi a művészet? // Lev Tolsztoj művei I–X*. Szerk. biz. Kardos László, Török Endre, Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest: Magyar Helikon.

Török 1991: Török Attila *A haikuról*. Új Symposion 1–2.

Vihar 1996: Vihar Judit *Bevezető*. // Macuo Basó legszebb haikui. I.m.