

Borsodi L. László

## HAIKUHÁRFA

– *Fekete Vince: Szélhárfa. 99+1 haiku*<sup>1</sup> –

A hhoz, hogy hihetővé váljék, Fekete Vince *Szélhárfa* című kötetében nem véletlenszerű rátalálás, hanem tudatos választás eredménye a haiku műfaja és versformája, vissza kell lépünk a *Vak visszhang* (Sétatér Könyvek, Kolozsvár, 2015.) című, válogatott és új verseket tartalmazó könyvének koncepciójához és az abban körvonalazódó költészetfelfogáshoz.

Az emberi-költői számvetésként és összegzésként olvasható válogatás (amelybe új versek is beépülnek) arra az alkotói belátásra vall, hogy bár az újraértékelés, -rendezés jogával élő poéta a tökéletes isteni nyelv megérintésére, a nyelvvel megteremthető és nyelvben elérhető harmónia megalkotására törekszik, tudatában van alkotói esendőségének, a (költői) nyelv, a saját költői nyelvéhez való viszonyulása változékony-ságának, valamint annak a befogadói dinamizmusnak, amely az irodalmat, az irodalmi hagyományt állandóan változó folyamatként érti, állandó átértelmezésekben megragadható nyelvi világokként interpretálja. Ha a *számvetés*, *összegzés* fogalmak akár poétikatörténeti alapon is joggal vetik fel a *befejezés*, az életmű *lezárásának* gondolatát, Fekete Vince esetében nem erről van szó. Ő, miközben a *Vak visszhangban* esztétikai alapon érvényesített önszigort gyakorolva kihagyott, átnevezett, módosított szövegeket, újrászabott ciklusokat, úgy olvasta újra a korábbi kötetek anyagát, hogy a válogatás nyomán – a korábbi évek terméséhez ok-okozati összefüggésben szorosan illeszkedő új versfüzérrel, a *Vargavárossal* együtt – igényes szerzői-szerkesztői arányérzékről tanúskodó, feszes szerkezetű kötetkompozíció jöjjön létre. Látszik ebből a gesztusból a szintézisteremtő szándék, aminek óhatatlanul része a jelentős mennyiségű szöveg elhagyása, a *kihullatás* azonban nem jelenti a kihagyott szövegek megtagadását, kirekesztését. Sőt, éppen arról van szó, hogy a *Vak visszhangból* kimaradt versek

---

1 Gutenberg Kiadó, Csíkszereda, 2016, Láng Orsolya illusztrációival.

egyrészt a bejárt költői pálya fokozatos alakulástörténetét mutatják, másrészt a mérleg, a számvetés komolyságát, hogy ami maradt, az mennyire fontos, mennyire kiérlelt, tömör, szentenciaszerű, s így másként ragyog(hat), de főleg hogy új összefüggésbe kerülve milyen új jelentésképzés eredője lehet.

Mivel alakulóban levő életműről van szó, a válogatott és új verseket tartalmazó kötet szintézisteremtő karaktere, lezáró jellege természet-szerűen vetette fel azt a kérdést 2015-ben, hogy milyen régi/új csapásokon halad tovább Fekete Vince költészete. Ez a felvetés azt a feltételezést is magában foglalta, hogy az összegzés a múltra, az eddig megtett poétai, poétikai útra vonatkozik, és – amint azt a könyv utolsó darabjai, a *Hőkamera* és *A világ újra* című versek már sejtették, illetve a 2016-ban megjelent *Szélhárfa* című kötet igazolja – nem jelent alkotói elzárkózást, nem jelenti egy költészet végét, hanem ellenkezőleg: új költői világlehetőségek kiindulópontját. Olvasatomban a *Hőkamera* címében metaforizált nézőpont és világlátás vált Fekete Vince költészetének új irányává, eddig megteremtett költői nyelvének új visszhangjává. Ami a *Hőkamera* kapcsán még csak óvatos befogadói tapogatódzás, az a *Szélhárfa* haikuival folytatott dialógusban bizonyossággá érő olvasói tapasztalattá vált. A *Vak visszhang* befejezésében az emberi-költői kiüresedést, kiábrándulást megtapasztaló, csak a saját költői testamentumában bízható, ugyanakkor a passióját élő (költői) én a végpontra jutva új utat keres. Ezt a kötet befejezésében egy olyan költői világlátásban, emberi-alkotói pozíció megelégedésében/elfoglalásában véli felfedezni, aminek lényege nem a világban-lét, hanem annak megfigyelése, az én és a világ között distanciát teremtő magatartás, amely distancia gondolkodói beállítottságot, a (nyelv)világ reflektálási lehetőségét jelenti. Ezért gondolom úgy, hogy a költő tudatosan fordul a haiku műfajhoz és versformához, amelyben a (nyelv)világ úgy válik lételeméssé az én számára, a „szono mama” elve alapján – ami itt nem kizárólag a természeti jelenségek leírásában mutatkozik meg – akként figyelhet meg és reflektálhat, hogy a szubjektum állapotának nem kell közvetlenül artikulálnia.

Fekete haikui nem csak a műfaji követelménynek tekintett szemlélődés tekintetében kapcsolódnak eddigi költészetéhez. A *Szélhárfa*ban a műfaj és forma teremtette hangszerelésben egyszerre tárul fel a

*Parázkönyv*, az *Ütköző* és *A Jóisten a hintaszékből* című kötetek és/vagy ciklusok által alkotott korai költészet metafizikai dimenziók iránti elköteleződése, a transzcendens iránti vonzalom mint a nyelvben létezés lehetősége (utóbbi a versek intertextuális karakterében is felismerhető), valamint a megszólított te/másik révén közel hozott transzcendencia és annak törésvonalai. Ugyancsak felfedezhető a *Védett vidék* és a szerves folytatásának tekinthető *Vargaváros* című ciklusok világa, amelyekben annak ellenére, hogy a táj ugyan őrzi az otthon bensőségességét, de annak idegenségét is, az én a természettől várja létdilemmáinak a megoldását. Ami ott egyrészt még kísérlet arra (és az is marad), hogy a nyelv evokatív funkciója lehetővé tegye a nyelv határain túli világ(ok) megidéződését, másrészt annak drámai felismerése, hogy a természetet az ember egzisztenciális krízise hatja át, az a *Szélhárfában* a szemlélődő, tehát a világon önmagát kívül helyező én számára a költői nyelv közegében a szem számára láthatatlan világterek feltárása, reflexiója lesz, a végtelennel való érintkezés lehetőségének újabb megnyilvánulása, a színről színre való látás kvázi-pillanata, exegi momentuma. A továbbiakban a kötetre vonatkozó iménti megállapítás kifejtésének talán sikerül körvonalaznia néhány szempontot abból, hogy merre is tart az életmű (átmeneti?) sarokpontjának tekinthető *Vak visszhanghoz* képest Fekete költészete.

A könyvben a haiku mindkét jelentése érvényesül: műfaj és versforma. A kötet darabjai formai szempontból hagyományos (dento) haikuk, azaz tizenhét szótagból épülnek fel, a háromsoros vers első és harmadik ötszótagos sora egy hétszótagost fog közre, és több haikuban is szerepel a tradicionális japán formában kötelező konvencióként szereplő kigó (az évszak) és a kiredzsi (a gondolatiságot és a csattanószerű lezárást erősítő vágószó). A haiku megnevezés a formára vonatkozik az alcímekben is: *99+1 haiku*. A 100 darab tizenhét szótagos szakasz 91 verscím alatt szerepel, ugyanis a kötetben található 4 kétszakaszos, 1 háromszakaszos és 1 négyszakaszos vers. Így aztán jócskán elgondolkodtató feladvány a *99+1* láttán elbűvölt, számmisztikát kedvelő olvasó számára, hogy akkor itt mi is a helyzet a teljesség kérdésével, egyáltalán a számok jelentésével. A formahagyományban való benneállás mellett legalább ilyen fontos, ha nem fontosabb, Fekete Vince művei kapcsán a műfajiság kérdése (a haiku fogalmának általam eddig használt

jelentése), merthogy a *Szélhárfa* versei sok tekintetben folytatják, azaz követik és átértelmezik azt. Ezek a következők: az énközpontúság hiánya, a természet és Feketénél tágabb értelemben a (városi) világ, a *második* természet jelenségeinek rögzítése, leírása a szubjektum állapotának megjelenítése nélkül, teret nyitva a gondolkodói attitűdnek, a reflexiónak anélkül, hogy kimondaná, mit gondol, és nemcsak szövegen belül, hanem bevonva ebbe a világreflexióba a befogadót is, hiszen benne kell visszhangoznia tovább a felvetett gondolatnak, úgy, ahogyan azt a műfaj klasszikusa, Macuo Basó megfogalmazta: „a harang egyhangú kongása után fülünkben még hosszan zúg ez a hang. Ugyanúgy a vers elolvasása után is valamilyen hangnak még tovább kell visszhangoznia az olvasóban.” (Ennek a visszhangnak a megszólatatásában fontos szerepet kapnak Láng Orsolya *rajzhaikui*, amelyek termékeny dialógust kezdeményeznek a szövegekkel.)

A *Modern nomád*ban például csak a kijelölt perspektíva alapján lehet következtetni az elmélkedő én sorsproblémájára, hiszen amit és ahogyan az ellentétező nyelvi elrendezéssel, a sortöréssel, a haikukra jellemző nominális stílusban kijelent, az személytelen, hiányzik a közvetlen értelmezés: „Otthon a világ / nagyvárosainak öz- / szes sátraiban.” Van, ahol – átértelmezve a hagyományt – az igék révén felszámolódik a nominális stílus, és megjelenik az egyes szám első személyű nyelvtani én, de marad a „szono mama” elv, vagyis az egyes szám első személyű ige, névmás azt emeli ki, hogy a megjelenített világ az én látásának a függvénye, tehát szubjektív, de *nem vállal szerepet* ennek a világnak az (át)alakításában, nem vesz részt a világban, sőt abban sem, hogy mi történik vele, csak rezignáltan figyel a történéseket. A *Kenyérszegésben* ez így fogalmazódik meg: „Az eget nézem. / Hosszú csík szeli ketté. / Fölöttem szállsz el.” Ha ironizál, az sem közvetlenül, személyes véleményként fogalmazódik meg, hanem a vágószóból, -kifejezésből („Házak lógnak az / égből hosszú füstökön – / alszik az Isten” – *Télmarionett*), a variációból („Minden rendben van. / Akkor minden? Rendben van? / Minden. Rendben van.” – *Megállapodás*) vagy a szóhangulatból következik: „Herseg a mennybolt” (*Ünnep*) [kiemelések tőlem: B. L. L.]. Az én rejtőzködése, közvetettsége, vagyis költői képben való megragadhatósága ars poeticaként körvonalazódik a *Metaforában*: „Parányi ránc vagy / az arcomon, amikor / elmosolyo-

dom.” Természetesen szó van itt arról az elsődlegesen érthető én-te viszonyról, amely szerint a te az én megnyilvánulásába montírozódva jelenik meg, az én egy részét jelölő szinekdoché mint töredék a te metaforája. A kötetben érvényesülő én- és nyelv(világ)felfogásra vonatkozóan azonban sokkal lényegesebbet mond ki ez a vers, azt, hogy a metafora mint költői kép a te, a ránc az énen, amely megnyilvánulhat az én által és fordítva, a metafora által az én. (Más haikuk esetében szöveg és cím metaforikus viszonyának gyakorisága is ezt a költészetszemléletet, nyelvfelfogást támasztja alá. L. például: *Arc, Őszi délután, Verandán* stb.) Efelől érthető meg tehát, hogy én és világ, az énnek közvetetten önmagára tett kijelentései, (olykor) személytelen vagy a nyílt önreflexiót nélkülöző/kerülő világértelmezései mind-mind a költészet terében és idejében, a költői nyelvre vonatkoztatva értelmezhetők, nyelvvilág-értelmezések.

Az interpretáció eme nyomvonalának a követése mutathat meg valamit abból, hogy mire vállalkozik és mire képes ebben a könyvben Fekete Vince költői nyelve; milyen irányai vannak annak a törekvésnek, ami a (nyelv)világ általi érintettség (költői hagyományok, kulturális örökségek, a saját bejárt költői út) ellenére és következtében, a szemlélődő magatartásból eredően elhitetheti, hogy van a világértésnek egy olyan tiszta esztétikai szintje, amiről az én közvetlen benne-léte (vagyis önmagához és a világhoz, tehát a költészethez való viszonyának direkt reflexiója) nélkül lehetséges beszélni, lehet a világ *peremén*, az arról szóló meditatív diskurzusban létezni, netán azt teljességként megélni, s hogy ez akár *vállalható* költőszerep is. Számos, magára a költészetre utaló haiku mellett a címadó vers is ebbe az irányba tereli a befogadást: „Mint finom ujjak, / halk szellő zendíti egy / fa koronáját.” A figyelem nem az énen, hanem a költői képben (a hasonlat hasonlójában szinekdochéként) konstruálódó művészi gesztuson van, amely a természethez mérhető eredetiséggel szólaltatja meg a művet: ahogy a szél a természetet, úgy az ujjak által jelölt én/művész a haikut, a *Szélhárfa* című könyv világát. A vers szövege Fekete Vince költői univerzumát a természet ritmusához kapcsolja, a Dávid király és Orpheusz attribútumaként ismert címbeli kép pedig a hagyomány világmindenségében készít neki helyet. Ebben a tágas, a teljesség

képzetét, ígérte sem nélkülöző nyelvi-kulturális mikro- és makrokozmoszban formálódnak a háromszéki költő haikui.

Ennek az ígért teljességnek az árnyalt metaforája a kötetben többször visszatérő finom erotika, amely úgy nyilvánul meg a természet rendjében, hogy minduntalan utal az emberire és kimondatlanul arra, aki a természetbe képes beelátni a férfi és a női princípiumot, azok egymásra találásának lehetőségét: „Harmatcsepp csillan / aprócska bimbó testén. / Nézd: tizenkettő!” (*Erotika*); „Párak a kertben. / Hószín kebledről könnyű / ruhád lefejtem.” (*Őszi nap*); „Szoknyák alatt a / pajkos szél udvarolgat. / Kikelet készül.” (*Láv*); „Csak csupa szépet, / lágyat és mohót – minden / mozdulatodra!” (*Képzélet*) A beteljesülésről azonban nem, csak annak lehetőségéről adnak számot a versek. A *Képzélet* külön is kiemeli, hogy a beteljesülés csak vágy, álom, képzelet játéka. Pedig a szemlélődő én az egységben látás igényével tekint a világra. Úgy szeretné felfedezni a világban az egységet, mint ami számára már lehetetlen, mint ami belőle már végérvényesen hiányzik, ahogyan erről József Attila (*Ime, hát megleltem hazámat...*) című költeményének utolsó szakaszában vall a lírai én: „Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot, / már végképp másoknak remél.”

Efelől a magatartás felől (is) értelmezhető, illetve az előző tematikai-motivikus egységhez hasonló tapasztalattal szembesítenek a kötet sűrű szövésű motívumhálóját jelentő, a haiku kötelező konvencióját érvényesítő évszakversek is, amelyek szintén nem mentesek az erotika témájától, s amelyek – lévén mind a négy évszakhoz kötődő versek vannak a kötetben – szintén a teljesség rendjét, ígérte körvonalazzák. A tavasz jelentése hol konvencionális, az örök újjászületésre utalva („Méhek röpködnek / a fa körül. Gyomromban / lepkék. Tavasz van.” – *Újjászületés*), hol a hagyományos tavaszjelentést átértelmezve, fenyegető („Hegyes jégcsapok / nyilvesszői csapódnak / az eresz alá.” – *Tavasz*), hol a rend, a harmónia felbomlásának, valamilyen értelmetlen lázadásnak, a halál tragikumának a kifejezője: „A cseresznyefák, / nézd csak, kivirágoztak – / lefagyás előtt.” (*Kamikaze*)

A kötetben következetesen érvényesülő lírai szemlélődés két olyan képtípust, a világ dolgaira való rápillantás két olyan fajtáját eredményezi, amelyek közül mindkettő felfedezhető a nyár megjelenítésében.

Egyrészt úgy jelenik meg, mint a hétköznapiából feltáruuló (transzcendens) szépség („Zuhog az eső. / Simogatni tanulja / az ég a földet.” – *Nyár*), másrészt úgy, mint a természeti világtól elválaszthatatlan tárgy világ tartozéka. Eszerint az elsődleges és a másodlagos természet olyan szorosan összetartozik, mint a szemlélő világ(látás)a szemlélt világgal. A *Zene* című haiku a *Szélhárfával* kapcsolatban megfogalmazottakra is visszamutat, miszerint a világ, a természet a zene, a költészet zenei-nyelvi világvonatközésében válik értelmezhetővé: „Kopogó nyári / zápor. Bádogtetőkön / víg zongoraszó.” Az Arany János *Családi kör*t asszociáló *Nyári idill*ben is az intertextuális viszonylatban megragadható, a fent-lent archetípusa alapján szerveződő képi világ válik létértelmező alakzattá: „A kút vödrében / dinnye hűsöl. Diófa / alatt a család.” A fent és a felszín látszólagos nyugalmát magába húzhatja az alvilági képzeteket társító mély, s ez nyugtalanságot kelt. Nem tudni, ki/mi kit/mit nyel el, ki/mi teljesíti be a másik sorsát, ki/mi mulandó. És van-e valami, élet, költészet, ami örök?

Kijelenthető, hogy kötetben való elrendezésük és képi megformáltságuk alapján a tavasz- és a nyárversek mind az ős- és a télversek világa felé mutatnak, sőt – amint a fent idézett szövegekből is kiderül – a tavasz- és nyárhaikuk képi világának egy része az elmúlást, az értékpusztulást érzékelteti, mint például az *Arca*ban („Jégeső után / a veteményeskert – / leborotválva.”), amelyben a természet arca antropomorf vonásokat mutat, rekvizitumai az emberi szenvedés kifejezői. Az *Őszi délután*ban megformált látvány nemcsak egy pillanatnyi hangulatnak, hanem egy léthelyzetnek a rögzítése („Hosszú árnyékok / nyújtózkodnak ragacsos / légypapíron.”), a földhözragadtság, a parlagiasság, a távlattalanság és bezárkózás metaforája, amely megidézi Örkény István *Nászutasok a légypapíron* című egyperces novelláját is. Az *Őszi erkély*ben az ős már az élet végességének, a dekadenciába hajló létgazdagságnak, a nyár deformációjának a képi megjelenítője: „A nyár ferde su- / garai arcom csíkok- / ra szeletelik.” A sorvégek által kettészakított szavaknak is stilisztikai értéke van ennek az értékpusztulásnak a kifejezésében. S hogy itt mennyire nem az évszokról, hanem annak irodalmi hagyományként való újraalkothatóságáról van szó, azt jól mutatja a szintén intertextuális utalásra épülő *Postakocsi*: „Szélvédőn sárga / levelek. Üzenetnek / a hegyek, a fák.”

Az ősz Krúdy Gyula *A vörös postakocsi* vagy az *Őszi utazás a vörös postakocsin* című regényéhez kapcsoltn az irodalmiság közegében, a szecessziós irodalmi múlt távlatában gondoltatja újra a jelen illúziótlanságát, az elmúlás buta értelmetlenségét, rámutatva arra, hogy a (nyelv)világ emlékek, képzetek, vágyak töredékes sokfélesége, más irodalmi művek fiktív világai, fikciók a fikcióban, hasonmások játéka, ami az én teljesség iránti vágyakozásának beteljesülését, pontosabban a világ egységének megvalósulását is jócskán megkérdőjelezi. Nem csoda hát, hogy a Baka István *November* vagy *Tájékp fohással* című költeményeit idéző *Őszben* már maga a varjak–betűk által metaforizált költői nyelv válik fenyegető, annak démonikus karaktere teszi kétséggé saját világának a beteljesedését, megkérdőjelezi a világ nyelviségét, a nyelv világszerűségét, felteszi a kérdést, van-e élet a betűk által, a betűkön túl: „Varjak a frissen / szántott földön. Betűk a / sötét papíron.”

Ennek a kétségbeejtő lehetőségnek az apokaliptikus végpontját képezik a télversek, például a *Télmarionett* és a *Téli horizont*. Előbbi Antoine de Saint-Exupéry abszurdra vonatkozó gondolatát veti fel, amennyiben „alszik az Isten”, igaz, Saint-Exupérynél egyenesen hiányzik az Órás. Az utóbbiban körvonalazódó világállapot azonban azt mondatja, itt is bekövetkezett a világért felelős transzcendens erő felszámolódása, kiiktatása: „Vak szemgödör a / láthatár az ég üres / koponyájában.” Ha az ég üres koponya, ha a szemgödör funkciótlan, a látás hiányában hiábavalóvá válik minden, ami látható lenne, felszámolódik szemléelő és szemlélt (nyelv)világa, maga a költői beszéd.

A szintén Baka István apokaliptikus versbeszédére emlékeztető egzisztenciális mélyponton Fekete Vince poétikája nem engedi, hogy kétségbeessünk. Az évszakhaikuk elrendezését ugyanis úgy alakítja, hogy azok nem egymást követő blokkokban követik egymást, hanem ciklikusan egymást váltogatják, így nemcsak tematikusan, hanem a kötet szerkezeti felépítése által is érzékeltetve, hogy ennek a költői világnak az örök és megállíthatatlan visszatérés és annak megértése, elfogadása, illetve az örök körforgás rendjéből következően a megújulás vágya a sajátja. Az *És így tovább* szerint születéstől a pusztuláson át az újjászületésig vezet a természet, a világ rendje: „Feslik, kipattan, / megérik, elsárgul, el- / fonnyad, le hull, fes...” S ez a megállíthatatlan

körforgás a vers nyelvének önreflexivitásából adódóan (tehát itt sem az én, hanem a nyelv utal önmagára) vonatkozhat a költői nyelv, az irodalom, a hagyomány természetére is, amely eszerint állandó újraértelmezésekben használdik el, jut végpontra és újul meg. Ez az alkotó Fekete Vince reménye és versvilágának a távlata, amelynek – az eddigiekben is többször említett – intertextuális karaktere jól mutatja a különböző belakott irodalmi-kulturális világterek megújulását. És bár számos példát lehetne idézni, kifejtetten elemezni a kötetből (*Nyári ég, Őszünk, November*), ehelyütt most csak egy példára térnék ki, a Kányádi Sándor által fordított [*Olykor nem bánám...*] című Nichita Stănescu-versre alapozó *Anyáöltre*, amely egyben önidézés is, utalás Fekete Vince *Kányádi-csokor* ciklusának [*Nekem olykor a halált...*], szintén a Stănescu-vers Kányádi-fordítását idéző költeményére, jelezve a szöveghagyomány újraértését, időről időre történő újjászületését: „Azzal, hogy megszül, / meg is öl. Azzal, hogy meg- / szül, jaj, meg is öl.” Viszont éppen ez a „jaj” jelzi, hogy ami megvalósulhat a hagyomány, a költészet terében, az nem érvényes az emberre, hogy az embernek tudomásul kell vennie, a körforgás örök törvényét csak végiggondolhatja, rácsodálkozhat, versben mondhatja, megalkothatja, de ez nem az ő sorsa. Végessége ellenére, végessége tudatában szert tehet viszont vigaszra, sőt: a hit kegyelmére. Fekete Vince haikuiban ebben a kegyelemben a (nyelv)világot, az emberi sorsot itt- és így-létében szemlélő és elfogadó meditáló ént maga a transzcendens erejét mozgósító, tehát a varjúléten felülemelkedő költői szó részelteti. Megmutatja a mulandóságra ítélt földi rabnak, hogy én és világ, élet és halál, evilági és túlvilági viszonylatában, a nyelv, hagyomány, irodalom közegében minden kezdetben felismerhető ugyan a vég, de minden végben ott a kezdet lehetősége. Vajda János *Nádas tavon* című versére utalva arról beszél a *Genesis* című haiku, hogy születni annyi, mint halálra születni, a meghalás pedig egy új élet, létminőség megismerésének a feltétele, talán jutalom: „Meghalni annyi / – sugallja egy csecsemő –, / mint megszületni.”

E mögött a felfogás mögött az a létfilozófia áll, amely a Fekete Vince *Szélhárójában* körvonalazódó ars vivendi és ars poetica alapja is, hogy Szabó Lőrinc-i értelemben („igaz egész csak ellentéteiddel / együtt lehetsz.” – *Tao Te King*) a (nyelv)világ dolgainak egysége ellentéteiben

létezhethet: „Árnyékos Feled, / követelem jogomat / Fényességemért.” (Jin); „Árnyékos Feled, / csak Veled vagyok Egész: / Árnyékkal a Fény.” (Jin és Jang) A világtól semmit nem akaró magatartás, vagyis a világ esztétikai szemlélésének, verssé változtatásának jutalmaként feltárul a szemlélő és a kötetet olvasó befogadó számára a (nyelv)világ, a költészet lényege. Az, hogy a világ jelenségeiben levő ellentétek egysége Jin és Jang: fény és árnyék, tavasz és őszi, nyár és tél, erotika – férfi és nő, kezdet és vég, én és világ, szemlélő és szemlélt, beszélő és (lírai hangon) elbeszélő, nyelvvilág és nyelvvilágon túli, haiku és befogadó, vágyakozás (a teljesség hiánya) és teljesség. Mindegyik azonos önmagával és igaz, de csak a másikkal együtt és fordítva. Ugyanakkor mindegyik a másikká válhat, amennyiben Jin és Jang az évszakok mintájára az átalakulást jelképezik egyik végletből a másikba. S mint ahogy külön-külön is a világ minden jelensége önmagában Jin és Jang, mert magában hordozza a változás lehetőségét. A *Lenni* című négyszakaszos haiku – egy oxymoronnal élve – ezzel a rezignált optimizmussal zárja a kötetet: „Kismadár lenni / tenyeredben; egy vékony, / áttetsző húr, mi // észrevétlenül feszül ki közöttünk; a / fakadó rügy las- // sú mozgása len- / ni; az alkonyi tenger / meleg felszíne, // amiben úszni / jó; akácfavirág egy- / más nyelve hegyén.” Fájdalmas és reményteljes a költő, az alkotás, a költészet, az ember útja, de a „lenni”, a „valamivé válni” olyan alkotói-emberi imperatívusz, tehát (alkotó)etikai és esztétikai fogalom, amelyre válaszolva nem lehet más a vers feladata, mint a szépséggel érintkezésbe hozni a tiszta esztétikumban a végtelennel találkozni akaró befogadót. Az alkotó pedig az, hogy költői beteljesülése felé haladva (de ezt nem valamiféle statikus végpontként értve) megtalálja azt a dialógusformát a különféle irodalmi-kulturális hagyományok és saját hangja között, amelyből a lírai megnyilatkozás olyan új formái születnek, amelyek Fekete Vince versvilágának, a magyar lírának a (közel)jövőbeni gazdagodását jelentik, amelyek a színről színre való látás újabb tapasztalatával jutalmaznak olvasót, szerzőt.