

SZIGETI CSABA

„micsoda az Ekhó”

Rékasy Ildikó: Válogatott és új versek

Ritka és kiveszőben lévő szokás, hogy olykor nem egy pusztán könyvet vehetünk a kezünkbe mi, olvasók, hanem egy műtárgyegyüttest. Jules Verne még összedolgozott regényei címlapjának és illusztrációinak grafikusával, és gyerekkoromtól együtt van bennem A makacs Keraban története a képekkel. Műfajelmozdító krimijeinek a címlapját pedig, a kollázsokat, Nat Roid regényeihez Tandori Dezső készítette. Az a gyanúm, hogy Rékasy Ildikó könyvében és kötetében Maurice Denis festményeinek a föltűnése a költői szándék következménye. Félreértés ne essék: ízlésesekek ezek a festmények. A nagyszecesszió – ezt a szót én találtam ki, kamaszkoromban csak *nagyszecinek* neveztük volna – időszaka ez; a *Nabis csoport* (a héber szó profétákat jelent) működésének ideje nagyjából 1889 és 1899 között. A kritikai visszhang közelítette is Rékasy Ildikó költői ízlésvilágát a szecesszió tulajdonított életérzéshez. Ami a Nabis kommunális eszméit, ezeket a kommunális hulladékokat illeti, rokonszenveztek valamiféle keresztény miszticizmussal; de nem ám a Meister Eckhartok radikális misztikájával, nem a Keresztes Jánosok vagy a hitvallást váltó Angelus Silesiusok, még a lutheranizmus határain belülre oly nehezen visszaszuszkodott Jacob Böhmék misztikájával sem; hanem valami édeskés, álomszerű és fogalmilag roppant ködös misztikummal, vagy inkább ennek érzületével. Nehéz szívvel kezdtem a verseskötet olvasásába, mert féltem, hogy Maurice Denis képei és Rékasy Ildikó költeményei egymásra fognak vetülni. Hosszan kellett nézegetnem Denis festményeit, itt és albumokban, míg a szépen megfestett vászonfelületeken átütött a mögöttes *neurózis* és a *melankólia fekete napsütése*, amitől minden rögvést helyreállt. Érdekes, hogy a mi magyar *nabink*, Rippl-Rónai csak a vastag kontúrok technikáját vette át a francia társaságtól mint esztétikai ideológiát.

Persze akad a verseskötetben rejtélyes elem bőven. Hogy az eddigi reflexiókra reflektáljak, szokás emlegetni e költemények időfölöttiségét. Egyszerűen annak az okán, hogy a szövegek nem tartalmazzák keletkezésük konkrét körülményeit. Vannak költők, akik a keletkezés helyét és idejét a legszorosabban művükhöz tartozónak gondolják (például Petőfi Sándor, aki mindig datálta és lokalizálta művét), és vannak költők, akik úgy gondolják, a

költemény értékéhez és érvényéhez holmi „keletkezési körülményeknek” semmi közük (mint például Berzsenyi Dániel). A *Válogatott és új versek* kötet nagyon egyszerűen tagolja az időt: a korábban keletkezett és már megjelent anyagból válogatott kilenc ciklus 2012 előtti, az *Új versek* az elmúlt két év terméke. (Azért figyelmes irodalmár, ha visszakeresi a folyóiratokban a megjelenést, és kézbe veszi a megelőző versköteteket, nagyjából pontosan adathozható kronológiához juthat, csak kérdés, hogy érdemes-e megszerkeszteni ezt az időrendet. Azért kérdés, mert a versek szövegei rendre mintegy időellenesen állnak elő; az ő rendjük nem az időrend, hanem kötetbeli és cikluson belül elfoglalt helyük rendje.) És van ennek az időfölöttiségnek vagy -mellettségnek egy nagyon kézzelfogható és éppen az időben megrögzíthető jele a kötetben: az *Őszi üzenet* című költemény, amelynek a végén ez olvasható: *1956, Szeged – 1996, Szolnok*. Ez nem két, hanem három évszám, mert most olvasom, 2013-ban. E költeményre vonatkozik a *Hét mondat* című vers („Verset írtam tizennyolc évesen / Költőt szerettem / Elmúlt az élet / Negyven év / Verset írok...”). Régebb óta gyűjtöm azokat a példákat, amikor zeneszerző, festő vagy költő, egyszóval alkotó, idős korában visszanyúl fiatalkori munkáihoz: kézbe veszi azokat, egyszerre próbálja meghagyni a műveket a maguk intaktságában, és egyszerre beavatkozni valamennyire, finoman, érzékenyen. És ilyenkor valami különös „légihíd” feszül ki a negyven évvel ezelőtti és a mai között, zárójelbe téve mindazt, ami majdnem negyed század alatt történt. S akkor a híd két időbeli támpontja alatt – a négy évtized alatt – mintha semmi sem történt volna. És valóban, lehet és jó úgy szemlélgetni negyven éveket, mintha szinte semmi sem történt volna. A másik föl-fölmerülő és leíró megállapítás Rékasy Ildikó alkotásairól, hogy ezek „egyszerűek”, és ennek jelentése a kollégáimnál, ha nem tévedek, annyi, hogy könnyen befogadhatóak. Ilyenkor is mindig gyanakodni kezdek, mert valóban: léteznek egyszerűbb és összetettebb formai-verbális-szintaktikai-logikai stb. szerkezetek, de amikor valami egyszerűnek tűnik, az megteremtett, megkonstruált egyszerűség, többnyire irgalmatlan redukciós munka eredménye. A valóban már-már áttekinthetetlenül bonyolultnak (nagyjából az életnek vagy a többismeretlenes egyenleteknek) valamilyen irányított rendezése. De azért valami alapja mégiscsak van az „egyszerű versek” érzetének. Ilyen például *A közhely védelmében* című költemény, amely valóban a közhely(ek) védelmében íródott. A közhelyeket valóban bántani kell szerintem, mert elzárják a gondolkodás útját, és éppen azzal zárják el, hogy igaznak véljük őket. A közhelyek azért *közös* helyek (loci communes), mert azt *hisszük* róluk, hogy igazak, ilyenként építhetők be – roppant gyöngye érvként – az érvelésbe: de csak a közvélekedéshez van közük, az igazsághoz semmi. Ám az irodalomban a (szöveg)hely igen értékes és igen régi jószág, s ha így jelenik meg, már nem *locus*nak hívjuk,

hanem *topos*znak. Ilyen irodalmi toposz például a két öröklét vagy a két semmi közös helye, amely persze fogalmilag, gondolatilag védhetetlen. E *hely* története Lucretiusszal kezdődik, és folytonosan jön felénk az időben, a költőnk által oly kedvelt Kosztolányi Dezső is többször fölhasználta (az *Ének a semmiről* befejező versszakára gondolok, erre a kifejezetten sztoikus vigaszra a halál ellenében). És most itt van: „Olvadékony pillanat forraszt / egybe múltat, jövőt: / a semmi szétvált két darabját, / már s még nem létezőt” – írja Rékasy Ildikó *Jelen* című költeményében. És ez a toposz vigasztaló: ha nem fájt semmi a születésünk előtti végtelen nemlétnben, ugyanúgy nem fog fájni semmi a halálunkat követő végtelen nemlétnben sem. Hiszen tudjuk, hogy semmi sem fájt nekünk „Caesar s Napoleon korában”. Csakhogy a születés előtti és az exitus utáni két öröklét vagy két semmi azonosítása fogalmi-gondolati abszurditás: sem a (keresztény) öröklét, sem a (pogány) semmi nem olyan, mint egy kiló kenyér, amit kettévágok a kenyérszelő késsel, hiszen mind az öröklét, mind a semmi egy és oszthatatlan (osztható semmi és kétrészes öröklét elgondolhatatlan). Ugyanilyen hely a nevet a vízre írni mulandóságotoposza; természetesen az elfutó vízre. Mert ha álló vízről van szó, már egy másik helyen járunk, az ovidiusi Narcissus toposzánál és Echóénál, aki előbb nimfa, aztán visszhanggá válik: először a haldokló Narcissus végszavának visszhangjává; egyszerűsége mellett oly bonyolult közös képzet ez, hogy vissza kell még térnem rá: „az életünk is elfut, mint a víz”, mondja a *Régi levelek* befejezése. A *Hasonlat* kombinálja egymással a két vízfelszíntoposzt, a mulandóság és a narcisztikus alaphelyzet eredetileg külön-külön értelmezését: „Mint folyó tükre, olyan a vers, / ki fölé hajol, látja önmagát. // Lassú vagy zajló víz, uszadék, / leveles ág: arcán úszik át.” Ami egyébként a vízre írt név helyét illeti, az a római Protestáns temetőben van, John Keats sírköve e hely, melyen név helyett csak ennyi szerepel: *Here lies One / Whose Name was writ in Water. 24 February 1821.* Dátum is van, hely is van, csak név helyett *a név neve* (a *Name*) a költői aláírás. Ha pedig még kellene toposz, itt van a nagyon fontos *Ars poeticá*ban a világ mint könyv gondolata. A középkortól a *könyv* két dolog vagy létező metaforája: az emlékezet és a világ (mert a kettő egymás tükre-képe). *Az új élet* Danténél ezzel a nevezetes mondattal veszi kezdetét: „Emlékezetem könyvének ama részében, amely előtt keveset lehetne olvasni, található a következő kezdetű fejezet: *Kezdődik az új élet.*” Rékasy Ildikónál a toposz így hangzik: „A világ könyve megnyílt, számtalan / oldalain újraolvashatom / mindazt, amit valaha megszerettem, / vagy épp kihagytam, léhán átlapoztam.” A toposzokon kívül mi alapozza még meg a Rékasy-költemények közvetítette otthonosság érzetét? Az, hogy a művek más művekre játszanak rá. E rájátszást a klasszikus korok allúzióknak nevezték, modernizmus előtti megnevezése reminiscencia vagy idézet volt, az

1960-as évek (még a feminizmustól, a másságtól és a multikulturalizmustól meg nem habarodott) Julia Kristevája óta intertextualitásnak hívjuk visszamenőleg is, Vergiliusig és a késő antikvitásig. A szöveg közötti utalás egyik formája a neveken keresztül valósul meg, és ezek rövid katalógusát már csak azért is érdemes összeállítani, mert jól kirajzol a határaival együtt egy olvasmányokból összeállt kulturális-irodalmi univerzumot. Olyan képzeletbeli világegyetemet, amelyben a költő jól érzi magát. E rövid lista azt is megmutatja, hogy Rékasy Ildikó sok mindent evő, de nem mindenevő kulturális fogyasztó. Tehát a kötetben: Ady Endre, Apollinaire, Balla Zsófia, Berzsenyi Dániel, Jorge Luis Borges, (Marc) Chagall, Füst Milán, Gérecz Attila, Illyés Gyula, József Attila, Kalász Márton, (Károlyi) Amy, Kárpáti Kamil, Kosztolányi Dezső, Körmendi Lajos, (Federico) García Lorca, Thomas Mann, Nagy Gáspár, Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Sylvia (Plath), Szapphó, Wisława Szymborska, Szabó T. Anna, Szathmáry György, Szent Ernő, Tabák Lajos, Tóth Krisztina, (Antonio) Vivaldi, Weöres Sándor, Walt Whitman; ehhez hozzá kell adni a csak idézettel jelölt Vörösmarty Mihályt; valamint a „párokat”: Nemes Nagy Ágnes és Szerb Antal, Babits Mihály és Csinszka (Boncza Berta), George Sand és (Alfred de) Musset, (Frédéric) Chopin és Liszt (Ferenc), Petőfi Sándor és Szendrey Júlia, Nagy László és Szécsi Margit, Elizabeth Barrett és (Robert) Browning, Sylvia Plath és Ted Hughes. Tág ez a kulturális univerzum, ritka tág, de látható, hogy a középpontja a klasszikus modernizmus.

Ami a beazonosítható költői formákat illeti, a keresztrímes, négysoros Lied a meghatározó, és könnyen gördül a hexameter, ha előjön alapból, van sapphicum persze, a költemények többnyire strófikusak, vannak rímtelen költemények is; és a definiálhatatlanul tág körből, a szabad vers tartományából olyanok, amelyeket én házi szóhasználatomban *domesztikált szabad versek*nek nevezek. A háziasítás azt jelenti, hogy félúton vannak a nem egészen kötött és a nem egészen szabadjára eresztett verssorok között; mondjuk, Kassák Lajos *Világanyám* költeményei vadak és szabadok, Illyés Gyula szabad verseinek sorai a várhatóságnak megfelelően, kiszámíthatóan csordogálnak, és megszelídítettek. És most térjünk vissza az echóhoz! Az *Új versek*ig egy olyan kötetkompozíció bontakozik ki az olvasó előtt, amely kezdődik az eredettel (*Családi fényképalbum*), majd a kislánykor megszelídült emlékképeivel (*A régi roffi kert*, *Volt-e Kert?* ciklus), a szerelem nagy idejével folytatódik (de az egész *Az elhantolt nyár* ciklus olvasható Echo visszhangjaként Szathmáry György szavaihoz), és csak ezek után jön *A mi időnk*, egy *Jelen* című költeménnyel az élén. Vagyis olvasatom szerint e verseskötetet mint megszerkesztett *könyvet* az életrajzra mint mögöttesre ráépülő *teljes szellemi-költői önéletrajzot* lehet értelmezni. A kötet utolsó előtti költeménye, a *Semmi belőlem* ennek a kötetben végigjárt útnak a lezárása: csak a záróvers enged még némi

egérutat további költemények születésének, de az egész ettől gazdagabb lehet ugyan, teljesebb már nem.

Nos, a kialakult és választott kulturális hagyomány, amely Rékasy Ildikó legsajátabb elemévé vált, olyan beszédközeggé, amelyen keresztül a költemény a költeményt mondja, az echo hagyománya. A költemények formakultúrája is visszhangkultúra, amivel a költő tökéletesen tisztában van, természetesen. Itt kénytelen vagyok a kötet számomra legpontosabb versét teljes egészében idézni: két négysoros mindössze. Előtte azonban három rövid megjegyzés elengedhetetlen. Először: a cím, a *Rezonancia* jelentése egyértelműen visszhang, a latin resonans a nagy Györkösiben visszhangos, a francia resonance az oly jó Thibaut-féle szótárban visszhangzat. Másodsor: az egyedi forma megalkotása mint a költői lét létoka Mallarménál és Poundnál jelent meg nagyon erősen: a forma előfeltétele, hogy állandó legyen (ez annyit tesz, hogy szilárd, stabil legyen), s az állandó és egyedi forma teremtése a nagy, a „formátumos” költészet védjegye. Harmadjára: itt a *meghallott hang*, a másik / a mások meghallott hangja. Következzék a *Rezonancia* című költemény:

Csodálom, akik kialakítottak maguknak
egy egyedi, állandó formát;
én, ha szabadverset olvasok, azonnal
úgy akarok írni, ha szonettet: szonettet.

Üres szívem rezonátorként teljesít,
együtt remeg a meghallott hanggal,
mások sugárzó élete igéz: bekerít,
mint eleven, gyönyörű sövény.

És ha az Echo-lét eddig fölmerült a szeretett költő kapcsán, a választott kulturális kedvtelések kapcsán, valamint a formakezelés kapcsán, a Lied verstípus, az antikizáló költemények és a kvázi szabad sorok mellett olvashatunk néhány szonettet is. De olvashatunk egy szonettkoszorút, egy teljes gyűjteményt *Volt-e a Kert?* címmel! E ciklusról vagy gyűjteményről társaim a kritikában viszonylag sokat és elismerően írtak, már azon egyszerű oknál fogva, hogy létezik egy mítosz a szonettkoszorúról, erről a jellegzetesen középkori itáliai találmányról: mint céhlegénynek a mestermunka, költőnek a szonettkoszorúja állíttatja ki a mesterlevelet. Egy szó, mint száz, szonettkoszorút írni nem csupán kifinomult dolog, nem csupán „rafinált” észjárás követel, de nagyon-nagyon „nehéz” is ilyet csinálni. Nálunk a

szonettkoszorú épp egy fiatal költő ciklusa miatt értékelődött föl. József Attiláról van szó, aki **büszkén írta oda** *A kozmosz éneke* cím alá 1923-ban (!), hogy *Szonettkoszorú*. Az én állításom ellenben az, hogy aki *egyetlen* szonettet tud írni, az könnyedén tud szonettkoszorút is. Mint ismeretes, a szonettkoszorú általános szabálya (és nem egyszerű megkötése) az, hogy írni kell tizennégy megszámozott szonettet, de úgy, hogy az első szonett utolsó sora ugyanaz legyen, mint a második szonett legelső sora, a második szonett utolsó sora ugyanaz legyen, mint a harmadik szonett legelső sora... és a tizenegyedik szonett legelső sora ugyanaz legyen, mint a megelőző szonett utolsó sora, az utolsó sora pedig ugyanaz, mint a legelső szonett legelső sora. Vagyis a teljes szonettkoszorú visszazáródik a legelejébe: amely sorral kezdődött, ugyanazzal a sorral végződik is. Utána már nem lehet még egy és megint egy és megint egy szonettet írni, mert a koszorú (vagy kör) kerülete végig megvan, hiszen a legutolsó sor visszazárt a legelsőhöz. Utána már, ó, költő, nincs más dolgod, mint a korábbi *közös* verssorokat kiemelni és előfordulásuk sorrendjében lejegyezni. Ekkor kapod meg az ún. *mesterszonettet*, vagy az eredeti olasz elnevezés szerint főlrakod a tizennégy eddigi szonetre a koronát (*sonetti a corona*, szonettek koronával).

Noha gyönyörű tanulmányában József Attila szonettkoszorúját 1942-ben Lotz János briliánsan elemezte (vigyázat, olvasó, a matematizált formaelemzés a szonettforma miatt nem tízes, hanem tizennégyes számrendszerben gondolkodik!), és egy a magyar folklórban meglévő ornamentikával állította homomorfológiai párhuzamba (az azonos alakúság alapján), ezzel csak tovább erősítette a szonettkoszorú bonyolult mivoltának a mítoszát. Pedig rettenetesen egyszerű dologról van szó. Úgy kell elképzelni (amint egyébként áll is a dolog), hogy egy szonett = egyetlen strófa (mint pl. Shakespeare szonettjeinél), tehát a két négy- és a két háromsoros egység közötti fehér folyó, kihagyás esztétikai-tipográfia megszokásból ered. Ekkor egy olyan tizennégy versszakból álló költeménnyel van dolgunk, ahol minden versszak utolsó sora egyben a rá következő versszak legelső sora is, és az első versszak legelső sora visszatér a tizenegyedik versszak legutolsó sorában. Nem tizennégy verssorból álló strófákkal, de a trubadúrok a 12-13. században rengeteg ilyen éneket szereztek, és úgy hívták őket: *cansos redondas*, körkörös énekek. Amikor a trubadúr *sonet* Itáliában *sonettóvá* vált, a szonett mint strófa pontosan úgy viselkedett, mint más egyéb versszakok: körkörös ének versszakává is vált.

Abban persze bárki költőnek igaza van, hogy ha a negyedik szonett végéhez ér, az utolsó sor nehéz, mert úgy kell kitalálnia, hogy az működhessen az ötödik szonett kezdeteként, és ne legyen idegen elem a mesterszonettben ennek ötödik soraként. Vagyis szonettkoszorút nem érdemes lineárisan, egyes darabjainak a sorrendjében írni, ostobaság

megírni előbb az első, majd a második szonettet... és így tovább. Úgy kell eljárni, ahogyan az éppen száz esztendeje született Weöres Sándornál a kisfiú apja jár el a házépítéssel (a centenáriumi idézet-tisztelgés a *Kisfiúk témáira ötödik* darabja):

Apukám házat épít.

Először a kéményt, borzasztó nagy füsttel.

Azután a ház tetejét.

Azután aztán az ablakokat,

nem látunk át rajtuk, olyan feketék,

csak a falakon látok keresztül,

mivel még nincsenek.

De meg kell építeni a falakat is,

meg a szobákat külön-külön.

Mikor a ház leér a földig,

apukám azt mondja: Ujjé!

Vagyis előbb meg kell írni a mesterszonettet: ez tizennégy sor lesz. Majd ennek első sorát be kell írni a legelső szonett legelső (még) üres sorába és a legutolsó darab (még) üres sorába. A mesterszonett második sorát be kell írni az első szonett (még) üres utolsó sorába és a második szonett (még) üres legelső sorába... és így tovább. Ha mindezt megteszik, és még önök, olvasók, követni tudnak, akkor marad a tizennégy szonettben tizennégyszer tizennégy üres sorunk, no, ezeket csak hipp-hopp! ki kell tölteni, és akkor azt mondjuk: ujjé! Szerintem ezt minden „rendes” (szonett)koszorús költő tudja, csak soha nem mondja el, mert költőféltékenység is van a világon: minek a kollégák életét megkönnyíteni! De Rékasy Ildikó *Volt-e Kert?* című szonettkoszorúja nem egy a világ rengeteg szonettkoszorúja közül. Benne található sok minden, amit eddig megpróbáltam elmondani: a „visszhangzat”, hiszen a mesterszonett tizennégy megelőző szonett hangjait ekhózza vissza; a jelentésbeli rezonancia, hiszen a kötetben e mű *A régi roffi kert* című költemény után áll azért, hogy egymást visszhangozhassák; az idézetesség, hiszen jegyzet jelzi pontosan, hogy a mesterszonett melyik sora kitől, kinek a művéből való (a felsorolás a verssorok sorrendjét követi); az idézetes sorokon keresztül a teljes műalkotás visszhangja a klasszikus modernizmus egyik, történetileg roppant jelentős ágának; s végül a teljes *szellemi biográfia* belső, kötetben belüli foglalata. De az páratlan és számomra megdöbbentő, hogy ha az eddigiek alapján a mesterszonettből indulunk ki, amely alapzat és korona egyszerre, akkor Rékasy Ildikó szonettkoszorúja két

európai hagyomány *váratlan* összekapcsolása. Az egyik hagyomány viszonylag új keletű: a *sonetti a corona*, bizonyos trubadúrelőzmények után, itáliai és középkori lelemény napjainkig tartó nagy-nagy és folyamatosnak mondható utóélettel Európában és a 19. századtól fogva a világ négy sarkán. A másik hagyomány a *cento* hagyománya (c-vel ejtendő, vagy a restituált latin kiejtésben k-val). Ez viszont késő antik eredetű. Olyan szövegkészítő eljárást jelent, melynek a megkötése az, hogy a költő különböző költőktől és különböző művekből vegyen át rövid részeket, ezeket illessze egymás mellé, úgy persze, hogy miközben ő egyetlen „saját” szót nem írt bele a centójába, mégis saját és eredeti alkotást hozzon létre. 369-ben így járt el Ausonius, aki házasságra írt *Cento nuptialist Vergilius Bucolicájából*, a *Georgicából* és az *Aeneisből* vett sorok felhasználásával: mennyire élvezhették a hallgatók vagy az olvasók, akik tudták, hogy egy-egy sort milyen értelem-összefüggésből ragadott ki Ausonius, hogy teljesen más összefüggésrendbe rakja bele! De megtették ezt a „játékot” a Szentírással is. Olyannyira, hogy a 16. század első felében Erasmus és Scaliger már nagy, régi szerzőktől való és óriási cento-hagyományt mutathattak be olvasóiknak, a protestáns Pierre Viret ugyanebben a században vaskos centoantológiát adott ki (vagyis humanistáknál és reneszánsz költőknél egyaránt népszerű volt). Vannak az elmúlt évtizedekből továbbfejlesztett centózó íráseljárások is, de ezekre most nem térek ki.

Rékasy Ildikó két egymástól nagyon eltérő forrásból származó költészeti hagyományt kapcsolt egybe, és ennek újszerűsége éppen az eddig külön létezett egybekapcsolásában áll. Hiába, a klasszikus modernizmus mögött ott rejtőzik egész európai premodernitásunk! Echo kiszolgáltatottsága (a hagyománynak) és felragyogása (a hagyományban) pedig abból ered, hogy sorsában benne van: amit őhöz kiáltanak, mindazt visszhangoznia kell.