



■ Gerold László

Nyugat-ankét a magyar dráma válságáról

Harminc-egynéhány éves megjelenése során két nagyszabású ankétja volt a *Nyugat*nak. Az 1928-as körkérdés¹ témája *A magyar dráma válsága*, az 1934–35-ös ankét tárgya pedig az akkori politikai helyzetben egyre aktuálisabb dilemma: *Mit tegyen az író a háborúval szemben?* A drámaírás helyzete, állapota iránti figyelem, amit Heltai Jenőnek *Az Est*-ben közzétett nyilatkozata indított el, mely szerint „három-négy év óta” észlelhető, hogy „a magyar drámai termés értékben és mennyiségben is csökken”, fölöttébb nagy érdeklődést keltett: ötven folyóiratoldalon harminchárom hozzászólás, vélemény jelent meg írók, kritikusok, színházi emberek tollából. Az írók közül, akiket röviden, egy jelzővel nem lehet s felesleges is lenne bemutatni, Babits Mihály, Füst Milán, Karinthy Frigyes, Kassák Lajos, Lengyel Menyhért, Tersánszky J. Jenő, továbbá azok, akikről ma már csak a beavatottak tudnak, mint a drámaíró Barta Lajos, Bibó Lajos, az életrajzi regényeket író Harsányi Zsolt, a prózaíró Laczkó Géza és Földi Mihály, az előző századot képviselő, újromantikus drámák szerzője és publicista Rákosi Jenő, a minden műfajjal kacérkodó novellista, esztéta Szini Gyula, Zilahy Lajos, több sikerkönyv, regény és dráma írója, és érzelmes történeteiről ismert Kosáryné Réz Lola, a színházi kritikusok táborából Ignó, Kárpáti Aurél, Miklós Jenő, Schöpflin Aladár, a német lapok kritikusa és műfordító Mohácsi Jenő, illetve a filmes Hevesy Iván, a színházibéliek közül a rendező Bárdos Artúr, Jób Dániel, Márkus László, Moly Tamás, illetve a kabaréteremtő Nagy Endre, valamint elsősorban a publicisztikában jeleskedő Feleky Géza, Gergely István, Ignó Pál, Pásztor Árpád és Révész Mihály szólal meg.²

¹ *Nyugat*, 1928. 3. szám, 173–198., 1928. 4. szám, 249–274.

² Marsovszky Miklósról több lexikon átnézése után sem találtam adatokat.

Kétségtelen, mind profil, mind pedig jelentőség tekintetében impozáns széles terítés ez, ami a téma kiváltotta érdeklődésnek tulajdonítható, de részben annak is, hogy a körkérdést éppen a *Nyugat* szervezte. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy olyan jelentős alkotói a kornak, mint Kosztolányi Dezső³, Móricz Zsigmond vagy Szép Ernő nem vett részt a körkérdésben.

Heltai Jenő már cikke második bekezdésében igyekszik konkrét lenni, s a válság okaként a leromlott színházi viszonyokat említi, amelyek megfertőzték a levegőt, s ezért szükség van „egy erőteljes akcióra, ablaknyitogatásra”, friss levegőre, nem elégszik meg ezzel a diagnózissal, nyomban szélesebb körben keresi az ide vezető okokat. Nem mellőzi a tehetség csődjét, de még fontosabbnak tartja a politikai és gazdasági indítékokat, amelyek a színház esetében különösképpen meghatározókká váltak a húszas évek végén, s nem is csak magyar, hanem világviszonylatban is. Tünetként észleli a dráma válságát, amely „Anglia és Amerika kivételével mindenütt megállapítható”, de ezen belül kiemeli, hogy a magyar helyzet sajátos mind a politika, mind a gazdaság, mind pedig a színházi struktúra működése tekintetében. Cikkében Heltai sorra veszi ezeket a magyar sajátságokat, s ezzel kijelöli a nyomvonalakat, amelyeken az anketban résztvevők haladni fognak, ki-ki a maga tapasztalata és szakmai profilja szerint. Ezek a dráma és politika, a dráma és az élet, a dráma és a közönség, valamint a dráma és a színház (ezen a direktorokat kell elsősorban érteni) relációi.

A húszas évek végén a kor túl van a magyarság szempontjából nem éppen dicsőséges világháborún, amely során szétesett a régóta létező Monarchia, voltak forradalmak és ellenforradalmak, volt vörös és fehér terror, volt Trianon, s bekövetkezett a nagy gazdasági válság is. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy az élet minősége megváltozzon, ami óhatatlanul maga után vonta a művészetekben, így a drámaírásban és a színházban is történő változásokat.

A magyar drámaírás, képletesen szólva, melegből hidegbe került. A tízes években, pontosan Molnár Ferenc *Az ördög* című színművének 1907-es bemutatója után a magyar dráma exportcikk lett. Gyorsan hatalmas nemzetközi sikerré nőtt, egy évadban több mint negyven német városban adták elő, de angol nyelvterületen is játszották, az ördög figurája pedig a híres olasz színész, Ermete Zacconi majd harminc éven át játszott sztárszere-

³ Kosztolányi a *Nyugat* 1930. 2. számában rendezett A színház: üzlet című anketban fejti ki véleményét. Ebben a körkérdésben, amely a két évvel előbbi folytatásának is tekinthető, heten szólalnak meg. Kosztolányi mellett Schöpflin Aladár, Kárpáti Aurél, Hevesi Sándor, Lengyel Menyhért és a kérdés jogi aspektusait vizsgáló Simay Gyula és Vámbéry Rusztem.

pe lett. Az Európán és Amerikán átrobogó Molnár-expressz, amelyen a világháborúig *Az ördög* mellett a *Liliom*, *A testőr*, *A farkas* is helyet kapott, felkeltette az érdeklődést a magyar dráma iránt. A sikert Molnár mellett elsősorban Lengyel Menyhért tapasztalhatta meg. Sajátos, hogy Molnár éppen akkor jut el a csúcusra⁴ 1928-ban, amikor a *Nyugat* ankétot szervez a magyar drámaírás válságáról. Hogy Molnárt, olyan kivételként, amely erősíti a szabályt, felkérték-e, nem tudni, az viszont biztos, hogy véleménye fontos adalék lehetett volna a dráma válságáról folytatott ankétban. A Molnár-siker ellenére az a vélekedés alakult ki, elsősorban az írók között, hogy a húszas évek közepétől drámaírásunk krízisben van. A színházak értékes művek helyett olcsó siker receptje alapján készült (férc)műveket visznek színre, megengedhetetlenül nagy mennyiségben, és érthetetlenül nagy, több száz előadásnyi szériákban.⁵ A magyar drámaírás néhány évtized alatt melegből hidegbe zuhanva vergődik.

Mit tehet az író, kérdezi Heltai önmagától és kortársaitól. Erre a kérdésre válaszoltak az ankétban résztvevők, akik zömmel egyetértettek abban, hogy a magyar drámaírás válságban van, de hogy miért, arra más-más magyarázatot adtak.

Hárman, Rákosi Jenő, Jób Dániel és Nagy Endre tagadták a válságot. Az előbbi, mert szerinte a drámaírás nem olyan, „mint egy szerszám vagy mechanizmus, amely folyton fejlődik és tökéletesedik”, csak a „formája, a külsőségei, a színpadja változik, a lényege változatlan”. Válságba kerülhet ellenben a kultúra, ez a kultúrával élni képtelen nemzedék válsága. A színingazgató Jób Dániel szerint csak akkor lehetne válságról beszélni, ha zsinórmértékül Katonát és Madáchot vennénk, de ilyen alapon „a magyar dráma válsága nem nagyobb, mint Angliában Shakespeare óta, Franciaországban Molière, Spanyolországban Calderon, Németországban Goethe és Schiller, Norvégiában Ibsen óta”. Ha viszont Csikyt veszik mértékül, akkor „határozott javulást kell konstatálni”, mivel egy „legközepesebb színpadi munkában is több az élet [...], mint az ötven év előtti átlagnál jobb alkotásokban”. A kabaré által elhíresült Nagy Endre szerint pedig nem lehet válságról beszélni, mert ami történik, az nem más, mint a dráma demokratizálódása, az a törekvés, hogy a „szélesebb néprétegek számára” legyen hozzáférhető. Tudomásul kell venni, hogy az irodalmi színháznak nincs kellő támogatottsága, s ezért a színház, hogy fennmaradhasson, „elvált az irodalomtól és önálló művészetté vált”. A drámának ezt az igényt kell kiszolgálnia, s mivel megteszi, ő „a mai

⁴ Erről Nagy György: *Molnár Ferenc a világsiker útján*. Tinta Kk., Bp., 2001.

⁵ Erről Bécsy Tamás: *A siker receptje. Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól*. Kodolányi János Főiskola, Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001.

színdarabtermést nagy átlagában jobbnak” tartja, „mint néhány évtized előtt”(i) volt.

Mások viszont, akik szintén azt vallják, hogy nincs válságban a magyar dráma, pont az ellenkezőjéből indulnak ki, mint tette például Jób Dániel. Azt vallják ugyanis, hogy nem lehet válságban az, ami nincs, ami nem volt, ami sohasem virágzott. De ezzel közvetve, abban az értelemben, hogy sohasem is fejlődött ki, mégis elismerik a válságot. Ilyen tekintetben legrészletesebben Ignótus fejt ki véleményét. Szerinte a magyar drámaírásnak sohasem volt ideje, van egy klasszikusunk, a *Bánk bán*, amely nem ér fel a világban ismert nagy drámák mellé. Hasonló a helyzet Madách művével is. A magyar dráma sohasem vált a magyarság életének, világának szerves kifejezési formájává, mint más nemzetek irodalmában Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Schiller, Hebbel, Calderon. Az, amit mi magyar drámának vélünk, nem más, mint mesteremberek ügyeskedése Szzigligetitől, Csikykn s a népszínműírókon át. S ez alól saját korának legjobbait, Molnárt és Lengyelt sem tekinti igazán kivételnek. Szinte azonos a novellista Földi Mihály érvelése is, aki szerint azért nincs magyar dráma „abban az értelemben, ahogyan német, francia, angol vagy spanyol drámáról beszélünk”, mert nincs „réggi gyökerekből táplálkozó, hagyományokon épülő, tegnapot holnapba építő színműirodalmunk, csak kiemelkedő drámaíróink vannak, akiknek művei messze, messze távolságból elérhetetlenül integetnek egymásnak”. Nagy tehetség a kortársak között is van, mint Molnár, de ez kevés, mert „válságba zuhant az egész magyar élet”, amely „nem kedvez az irodalomnak”. Harsányi Zsolt azt nehezményezi, hogy drámaírásunk elmulasztotta a „magyarság való és saját életének” ábrázolását, következésképpen „ha megnézzük, hogy színdarabjaink nyomán mit tud meg rólunk valami igazán magyart a külföldi néző, akkor azt kell felelnünk, hogy majdnem semmit”. Ugyanakkor az oroszországról mindent meg lehet tudni Gorkij, Csehov, Tolsztoj, Andrejev műveiből. A kritikus Kárpáti Aurél szerint a témáról „komolyan csak akkor lehetne beszélni, ha lenne magyar dráma, de sajnos *nincs*”. Ami volt, Katonától, Kisfaludytól kezdve beleértve a népszínműveket is, az idegen utánszat.

Ahhoz, hogy a dráma válságáról essék szó, megkerülhetetlenül minősíteni kellett a kor magyar drámaírását. Erről elsősorban Babits Mihály és Karinthy Frigyes véleményében olvashatunk.

Babits, akit a válság „inkább szellemi, irodalmi oldaláról” érdekelt, a krízist nem azzal magyarázza, hogy a színház üzleti vállalkozás lett (mások ezt fölöttébb fontos momentumként említik!), ennél összetettebb jelenségről kell beszélni, amelyet három tényező jellemez. Babits először is a kultúra és a színház demokratizálódását említi. Amikor a „dráma mind

nagyobb tömegek elé kényszerült állani”, akkor „kapkodva kezdte keresni e nagyobb tömegekkel való kapcsolatot”, igen ám, de rá kellett jönnie, hogy a tömeg „a végletekig differenciált”, hiányzik az a közös érzés, amellyel a tömegre hatni lehet, amely által az író uralkodhat a tömegben. S mivel ezt nem lelte, a drámának a „logikumokhoz kellett fordulnia”. Ebből adódóan a drámában emberi érzések helyét a virtuóz játékosság foglalta el, ennek következményeként a dráma „az alacsony mulattatás játékává fajul”(t). Babits másik érve, hogy a „modern lélekábrázolás szűk Prokrustes-ágynak érezte a drámát”, amelyben – a regénnyel ellentétben – a lélek mélysége csak leegyszerűsítés árán mutatható meg. Harmadik mozzanat, ami Babits szerint meghatározza a kor drámáját, hogy bár műfajként mindig is változott, más volt a görög, más a shakespeare-i, a racine-i dráma, s más a huszadik század harmadik évtizedének a drámája is, amit ő az addigiaknál „kevésbé értékes fajta dráma-variációnak” tart, mert egyetlen célja a siker. S ezért „nem is tekinthető többé irodalmi műfajnak, mert nem irodalmi célok, szempontok és szükségességek alakították ki”. Ennek folytán „az író teljesítménye legfeljebb eszköz”, melyet a színház „a saját céljai szerint felhasznál”, az író pedig „nagyon alárendelt szerepet” játszik, amiért is „ilyen munkában (nyereséget remélve) részt venni: prostitúció”.

Ehhez a lesújtó végső konklúzióhoz kapcsolható Karinthy Frigyes véleménye saját korának drámájáról, amit ő amiatt marasztal el, mert „*nincs tekintélye, nincs hitelé*”. „Nem az a baj, írja, hogy nem nézik meg a drámát, – a drámát igenis megnézik, de hiába nézik, a dráma nem hagy nyomot, nem alakít, nem formál, nem vesz részt *azoknak az életet szülő és alakító, pusztító és teremtő erőknek összjátékában*, amik közt az emberi képzelőerőnek ugyanolyan előkelő szerepe van, mint akármelyik természeti erőnek, hőnek, fénynek, melegnek, vitalitásnak, egyéni és társadalmi önfentartó [!] és fajfentartó [!] ösztönnek.” Ezért a dráma „nyomtalanul suhan át a néző lelkén”, amiért elsősorban a kor hibáztatható, amely „fáradt és elcsigázott”.

S ezzel át is térhetünk azokra az észrevételekre, amelyek a kort, ennek politikai és társadalmi körülményeit jelölik meg a dráma válságának okozójaként (ehhez társulnak a gazdasági viszonyok).

Már Heltai vitát indukáló írásában hangsúlyt kap mind a politika, mind pedig a társadalom azon okok között, amelyek a dráma válságát előidézték. Szerinte a „politikai atmoszférának van legnagyobb része abban, hogy a dráma lecsúszott az utolsó húsz év magaslatáról”. A politika bűne mindenekelőtt a cenzúra, mely „a háborúban megvetette itt a lábát és azóta is hol hivatalos, hol felelőtlen, de annál szigorúbb formában nyilatkozik meg”, s bénítón hat az irodalomra, a drámára is. Nincs író, panaszozja

Heltai, „akinek írásán a háborús, a kommunista, a román és az ezt követő sokféle más cenzúra nyomot nem hagyott volna”. Az szorult „szűkebb korlátokba”, aminek „korlátozás nélkül kellene repülnie” – a gondolat. Az író mindenütt korlátokba ütközik. „A máról nem írhat, mert akárhová nyúl, a kezére ütnek. Szent és sérthetetlen mindenki! A jó erkölcsök mindenek előtt! Marad számára a múlt, amelyhez szintén csak keztyűs [!] kézzel szabad hozzányúlnia, vagy marad egy olyan elképzelt világ, melynek nemcsak falai vannak papírosból, hanem igazi élet híjjával [!] ténferegnek alakjai is.” Heltai sirámai olvashatók Földi Mihály hozzászólásában is. Ő is a megfelelő atmoszférát hiányolja, amely nélkül „a mai élet igazi témái alig szólalhatnak meg a színpadon”. A műveket „nem irodalmi, hanem politikai, társadalmi és felekezeti szemmel nézik”. Sőt, üldözik. Annak ellenére, hogy az élet tele van drámába való konfliktusokkal, a levegő nem kedvez ezek „színpadi tárgyalásának”. Náluknál is keményebben fogalmaz a jogot végzett Révész Mihály, a *Népszava* rovatszerkesztője, bécsi emigráns, majd az ankét idején a *Szocializmus* szerkesztője, aki szerint az egész magyar közélet „az ellenforradalom ködös levegőjében” vergődik, amire több elrettentő példát hoz fel. Saját dilemmáira, amelyek valóban nem lehetnek dilemmák, válaszol a szókimondást fölöttébb lényegesnek tartó kabarékonferanszié és -igazgató Nagy Endre: „Társadalomkritika? Szatíra?... Az ösztönélet őszinte feltárása?... *Erre nálunk gondolni sem lehet.*”

Az ankétban résztvevők közül legtöbben a kor társadalmi viszonyaival, adottságaival foglalkozva keresik a választ a dráma válságára. A legtöbb említett érv az élet átalakulása, ami nem történik zökkenőmentesen, s hatással van a művészetekre, a drámaírássra és a színházra is. Cikkében Heltai Jenő arra hivatkozik, hogy az emberiség „kezd berendezkedni az új világra”, amire az „irodalomnak, a drámaírásnak, színháznak is be kell rendelkeznie”. Ennek eredményeként kell megszületnie az új drámának is. A kérdésben véleményt nyilvánítók közül többen említik az új, a megváltozott életkörülményeket, azzal, hogy kevésbé bizakodóak, mint Heltai. A drámaíró Bibó Lajos szerint, aki talán mindannyiuk közül a legborúlátóbb: „Az emberiség tíz év óta nem hisz azokban az isteni hazugságokban, amelyek túrhatóvé tették számára az életet, amit a nagy háborúban a tudomány is, és a művészet és a vallás is cserbenhagytak.” Ezzel a krízissel van függő viszonyban a drámaírás. Ahogy Feleky Géza fogalmaz: „A drámaírás és a színház súlyos válsága elsősorban az élet nagy krízisének a függvénye. [...] A tegnap meghalt és a holnap még nem tudott megszületni az életben. Ez ugyanúgy vonatkozik a házasságra és a szerelemre, mint a politikára és a gazdasági világra.” És tegyük hozzá, a drámaírássra is, amely „elmaradt az élet mögött”, talán „mert nem tudott és nem mert olyan kegyetlen lenni,

mint a valóság”. És a „színpad is elszakadt az élettől”. Ezt szinte szó szerint ismétlik meg többen is. A rendező Bárdos Artúr szerint, annak ellenére, hogy „[m]ázsás súlyokkal terhes a magyar élet”, ennek nincs nyoma a magyar drámairodalomban, amely felett a háború is nyomtalanul múlt, nem azért, mert nem íródtak háborús tragédiák, hanem azért, mert a dráma nem reagált azokra „a tudatalatti elváltozásokra, melyeknek még a legvidámabb játékokban is nyomot kellene mutatniok”. Ehelyett a magyar dráma zömmel „valami furcsa elefántcsonttoronyban él és szaporodik”, elsősorban a „siker fanatizmusában”. „A siker receptjei szerint készülnek itt valami furcsa lombikokban a magyar dráma homunkuluszai, melyek meglepően kevés közösséget tartanak az étellel.” Ahogy Füst Milán állapítja meg rezignáltan, fáradt a világ, enervált, s nincs, aki felrázza. Magyar viszonylatban ez abban mutatkozik meg, hogy hiába törte be Molnár, „az új magyar színműírás Botondja [...] íróink számára a drámai Nyugat kapuját” (Gergely), hiába jött a hírnév és a pénz, ha a drámákból hiányzik a magyar élet. Vannak exportdrámáink, de nincsenek magyar drámáink. De lehetnek-e, kérdezi Jób Dániel. „Ha beteg a föld”, akkor a „fa is beteg gyümölcsöt terem”. S következik az egész magyar életet behálózó érvelés, amely együtt látja „az adózási viszonyokat, a szabadság kérdését, a munkaviszonyokat, a középosztályt, a könyv- és szappanfogyasztást, az analfabétaságot, a gyermekhalandóság kérdését”, a villamost, a tőzsdét, a közmunkákat, a diplomáciát, s mindez „hajszálfinomán összefügg egymással és a magyar dráma kérdésével is”.

Hol ebből a bonyolult helyzetből a kiút? Erre próbál választ adni terjedelmes hozzászólásában Zilahy Lajos. Szerinte a drámának követnie kell azt a „hatalmas *fordulatot*”, amit az utóbbi két évtized alatt az élet vett, aminek az a lényege, hogy „az individualizmus helyébe a kollektívizmus lépett”. Ennek magyarázataként, miután elhárítja a bolsevista vonatkozásoknak még a gondolatát is, Zilahy kifejti, mivel „mindenütt az egész emberiséget átfogó gondolatok ideje következett el, [...] a világ minden népe között hatalmas szellemi és fizikai közlekedés áramlása indult meg”, aminek következményeként az „egyén drámája helyébe az egész emberiség, milliók, százezrek, vagy legalább is nagyobb embertömegek drámája lép”. Majd sietve hozzáfűzi, ezen nem az értendő, hogy „csak politikai, vagy társadalomtudományi tételek szerepelnek majd a drámában és száműzve lesz belőle a szerelem”. Vagyis: „*olyan drámák kellene, amelyek nagy, nagy átfogó eszmékre épülnek*”. Ilyen dráma szerinte a világirodalomból Shaw-tól a *Szent Johanna* és Jules Romains-tól *A diktátor*, melyek „még az üzleti pillérekre épült színházakban is kiadós világsiker”-rel mentek.

Más oldalról közelítik meg a kérdést azok, akik az ország elmaradottságában látják a dráma megújulásának fő akadályát, illetve, akik az általános bizonytalanság okozta művészetkrízisben látják az okokat. Az előbbiek közül Ignó és Barta Lajos szerint az országban vidéki állapotok uralkodnak, nem alakult ki az a városi élet, amely a modern kultúra nélkülözhetetlen feltétele, Magyarország „tiszta agrárságában nagyon elfalusiasodott”, s ez a forma „nem találta meg a maga színpadi formáját”. Ezt a szemléletet Miklós Jenő azzal toldja meg, hogy az ország városi kultúrája „mindig idegen volt”. A dráma, sőt a művészetek krízisét az élet válságával Kassák Lajos köti össze. Ahogy az „emberiség legnagyobb részének nemcsak a múltja sötét, nemcsak a jelenje tarthatatlan, de a jövőbe vetett hite is megingott”, úgy lehetetlenné vált, hogy „tartalomban és formában komoly művészi értékű alkotások jöhessenek létre”. A korban, melyben „az ember elveszítette belső és külső egyensúly-állapotát”, nincs művészet, legfeljebb kísérletek vannak új értékek létrehozására.

Az életkörülmények és a dráma válságának összefüggése nemhogy nem mellőzheti a közönség szerepét, hanem kifejezetten előtérbe állítja azt, ami viszont befolyásolja a színházi struktúra kérdését.

A közönség érdeklődését és ízlését legtöbb hozzászóló két mozzanattal hozza összefüggésbe. Az életkörülményekkel és a színház iránt megmutatkozó elvárásokkal. Az előbbivel kapcsolatban a már fentebbi meglátások mellett lényegében új momentum nem merül fel. „Rengetegen vannak, akik előrlük az eszüket azzal a könnyörtelen problémával, hogy mihez kezdjenek, miből éljenek, hogyan szerezzék meg a betevő falatot. Ugyanannyian vannak, akik napi munkát végeznek, agyonzaklatva, elcsigázva, kedvetlenül és rosszul, mert nem kaphatnak a munkájukért annyit, amennyi kell. [...] A gond százezer alakban felőrli az embereket. Ezekből az emberekből kerül ki a színház közönsége” – írja Moly Tamás.

Mit kell s mit lehet ennek a közönségnek nyújtani?

Schöpflin Aladár szerint nem kell azon megbotránkozni, hogy a közönség szórakozni akar, s „hiányzik belőle a gondolkodás és az érzés consensusa”, nincs affinitása a nagy kérdések iránt, ami „izgat, ami nyugtalanít, ami gondolkodásba ejt, vagy zavarba ejt, azt mind rossz kedvvel fogadják”, fontos, hogy jár színházba. Ennek az ára, hogy a dráma „a közönség ízlésével” legyen „szoros kontaktus”-ban, s hogy „technikai ügyesség” jellemezze. A világháborútól kezdve mindennek, ami egy évtized alatt történt, következménye, hogy a drámaírók belátták, miszerint a tömeget „nem tudják többé megrendíteni és fölemelni”. Nem maradt más, mint szórakoztatni, ami legkönnyebben a sikerorientált művek (nem drámák, mondják többen, csak színdarabok!) dömpingjével érhető el. Olyan szöve-

gek előadásával, amelyek a siker jól bevált receptje szerint készülnek. Legrelevánsabb dramaturgiai tényező a végkifejlet, ennek irányában törnek célirányosan, hogy kielégítsék a nézők óhajtott, elvárt happy end-igényét.⁶ Ez a szellemi táplálék az, amit a közönség kér, s amit a színházak a lehető legnagyobb mértékben igyekeznek nyújtani. Ennek tudatában egyáltalán nem véletlen, hogy Hevesy Iván a „smokkok számának ijesztő megcsappanása” miatt kesereg, akik ugyan sohasem merték bevallani, hogy „nem olvasták az új könyvet és nem látták az új darabot”, mégis hozzájárultak a művészetek iránti érdeklődés fenntartásához. Hevesyhez hasonlóan a válság egyik okaként Ignotus Pál szintén az „intellektuális sznobizmus” hiányát említi.

Szinte mindenki szövegében előfordul a színházi struktúra kérdése, amin elsősorban a színházigazgatókat értik. Egységes megállapítás, hogy az államilag támogatott színházak mellett létező színházak tőkés magánvállalkozások, iparvállalatok, melyeket üzleti haszon reményében működtetnek a fennmaradás érdekében. Ennek eredménye, hogy az általuk felkínált „szellemi menü-kártyát” (Kárpáti) a kasszasiker reményében állítják össze. Ez a magyar gyakorlatban elsősorban azt jelenti, hogy nagymértékben, egyesek szerint mintegy hetven százalékban külföldi műveket tűznek műsorra. Kritikátlanul. A hazai színdarabok közül is azok mellett döntenek, amelyekről nagy szériát remélnek. Nem véletlen tehát, ha egyesek az ankét alapkérdését ekképpen módosítják: „*nem a magyar drámaírás, hanem a magyar színházigazgatás csődje*” (Kárpáti) az, amiről beszélni kell(ene).

Az egységes szemlélet mellett két vélemény mégis külön figyelmet érdemel. Mindkettő próbálja megérteni az igazgatók kétlakiságát. Azt, hogy pártolni kívánják a művészetet, de üzletemberek is. Arra kényszerül, hogy állja a versenyt a szórakoztatóiparral, miközben nagy rizikó mellett dolgozik, mivel ügyességétől sokak egzisztenciája függ. Bonyolult képlet. Részben igazolja, amit a gyakorló színházigazgató, Bárdos Artúr ír, aki szerint nemigen lehet tőlük „azt kívánni, hogy kísérletezzenek”, hogy vállalják a bizonytalanságot, ugyanakkor pedig nem méltányolható az a művészetelenség, ami legtöbbszörnél kifejezetten tapasztalható.

Ha a színházi műsort szemléljük, állítják a körkérdésben nyilatkozók, akkor nem lehet nem észrevenni, hogy a már említett körülmények változása folytán az irodalom is nagy változáson ment át. A dráma sem irodalom, hanem az irodalomtól függetlenül színház igényeinek megfelelni kívánó színdarab (egyesek erősen fogalmaznak, s szemétről beszélnek!), ami nem művészek alkotása, hanem mesteremberek készítménye. S talán itt, a

műsorral kapcsolatosan merülhet fel megkerülhetetlenül a kritika szerepe. Többen érintik is. A kor egyik legismertebb kritikustekintélye, Schöpflin Aladár szerint legyen a kritika „itt-ott ízléstelen, tudatlan, pajtáskodó, rosszmájú, blazírt, de mégis tükre csak a színháznak, az irodalomnak, a közönségnek, tükör csak, ha homorú-domború is néha”. S mint ilyen, az a dolga, hogy diagnózist állítson fel, megmutassa a valós tényállást, a kórt éppen úgy, mint kicsattanó egészséget. A színingazgató Bárdos Artúr a kritika missziójára figyelmeztet. Azokat a darabokat támogassa, amelyek „felkarolásra, szeretetre és megértésre” szorulnak. Mert segítségére a közönségnek és a színházigazgatóknak egyaránt szüksége van. Harsányi Zsolt pedig annak függvényében említi a kritikát, hogy vajon képes-e kiutat mutatni a válságból.

A kiút említése több véleményben feltűnik. Van-e megoldás? – teszik fel a kérdést. Többféle elképzelés fogalmazódik meg. Kassák Lajos a totális színházban látja a megoldást. Abban, amely nemcsak drámai irodalom, hanem színházművészet is, amit „csak a költő, színész, festő és rendező, fény, hang, szín és mozgásnak, mint elemeknek az egysorba állításával lehet elérni”. Zilahy új korszellem eljövételében bíz, amely azonban „e pillanatban még a rángógörccs és a szűk medence kínjaiban szenved”, Harsányi színházi revolúciótól reméli a megújulást. Többen a segítő mecénatúrában bíznak. Füst és Schöpflin pedig a kivárást javasolja. „Várni az eszmék zűrzavarának lehiggadására a közönségben, a nagy tehetségek feltűnésére az irodalomban.” Illetve várni, hogy bekövetkezik az „élet jobbkedvű, ütemesebb és életteljesebb hullámverése”, amely „majd félreérthetetlen jeleit fogja adni annak, hogy mikor következett el megint az igazi dráma ideje”.

Szép remények, melyeket csak az igazolhat, hogy azonnal és határozottan célravezető megoldás valóban nem volt, s ma sincs, amikor a nyolcvan évvel ezelőtti gondok, dilemmák közül néhány még mindig és újból időszerű.



■ Harkai Vass Éva

A Nyugat-líra mint „talált tárgy”

Adalékok a Nyugat lírahagyományának intertextuális továbbéléséhez

Vezérlő tűzjelek, kanyargó lángnyelvek

Amikor Weöres Sándor megírja *Hála-áldozat*¹ című költeményét, nagy vonalakban ki is jelöli azt a hagyományvonalat, amely költői eszmélkedésének irányt szabott:

*Szememnek Ady nyitott új mezőt,
Babits tanított ízére a dalnak,
és Kosztolányi, hogy meg ne hajoljak
ezt-azt kívánó kordívot előtt.*

Ady, Babits és Kosztolányi: „nyitott” és „tanított”. A három költőnévre és két ígére redukálható versmondatból több átló húzható meg, több következtetés is levonható. Elsőként – mivel a Nyugat-centenárium jegyében zajló, épp lezárulófélben levő jubiláris év kapcsán most, minket is érintően, épp aktuálissá vált – az, hogy ha a Nyugat lírahagyományának kereteiben gondolkodunk, valóban e három költő neve emelhető ki. Ehhez persze az a körülmény is hozzá tartozik, hogy ha a Nyugatról mint irodalmi tradícióról beszélünk, általában az első korosztály frontáttörésére gondolunk, mint a folyóirat lapjain megképződött „irodalmi forradalom” (paradigma-váltás) fő aktőrjeire. S a líra keretein belül maradva, épp e három legjelentősebb költői életmű irányába fordul a figyelem. Ha ezt a három nevet közelebbről, szorosabb kontextusban vesszük szemügyre, nyomban felmerül e triásszal kapcsolatos paradoxon is. Nevezetesen az, hogy Ady épp nem a folyóirattal együtt, egy időben, hanem előbb indult, de mivel a Nyugat

első számának megjelenése előtt két évvel napvilágot látott, *Új versek* című verseskötete is a költői újítás, az „új” hang jeladása volt, Adyra a folyóirat szerzői gárdája mint etalonra tekintett, aki a lírának e szerzői gárda által is célba vett új csúcsait hódította meg, másrészt pedig ebbéli újító szándéka s újításának iránya és eredménye is egybeesett, harmonizált a folyóirat köré sereglett szerzők újító szándékával. Bár Ady költészete kapcsán gyakran megfogalmazódott, hogy radikálisabb hangú és kiállítású lírája, amennyiben beletartozott, annyiban túl is nőtt a Nyugat képviselte irodalmiság keretein, a (modern) irodalmi beszédmód létrehozása iránti közös elszántság mégis tompít a közte és a hangsúlyozottabb mértékben esztétista vonulatot képviselők közötti eltéréseken. Mindez pedig különösen megfért annak a folyóiratnak a lapjain, amelynek szerkesztéspolitikáján belül épp a sokszínűség és a nyitottság képviselt lényeges szempontot.

Visszatérve Weöres versének idézett első versszakához, szembeötlő a két ígének (nyitott, tanított) a vers megírásához viszonyított múlt idejű alakja. A harmincas évek közepe-vege táján, amikor Weöres pályakezdő szakasza (nagyjából első három kötetének megjelenése) tehető, már nem csupán az Ady–Babits–Kosztolányi-hármaszt tekintheti mesterének, hiszen időközben ott sorakozik a folyóirat köré tömörülő költők második korosztálya is: Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, József Attila, s valahol közöttük azt a Füst Milánt sem kerülheti el a figyelmünk, akinek objektív lírájában és avantgárd utáni szabadverseiben Weöres Sándor még közelebb szellemi társra lephetett, mint az előbbi korosztályok költőinek bármelyikében is. Weöres második kötetének versei között helyet is kap *Levél Füst Milánnak* című költeménye, amelyben megszólítja szellemi rokonát:

Engedd, hogy szóljak hozzád s bár ifju volnék, hadd tegezzelek...²

Ám Ady, Babits és Kosztolányi nem (idősebb) pályatársak, hanem „hunyt mesterek”: mire például Weöres *Meduza* című verseskötete 1944-ben megjelenik, már egyikük sem él. Vagy ahogyan az elsőként idézett költemény (szonett), a *Hála-áldozat* további három strófájában áll:

*Kölyök-időm mennykárpitján lobogtak,
mint csillagok, vezérlő tűzjelek.
Hol e gyönyör már? jaj, csak a gyerek
érzi minden pompáját a daloknak.*

² I. m. 111.

*De mit tőlük tanultam: őrzöm egyre.
Három kanyargó lángnyelvu sisteregne,
ha fejemet izzó vasrácsra vetnék.*

*Oltáromon vadmacska, páva, bárány:
három költő előtt borul le hálám.
Bár a homokban lábnyomuk lehetnék.*

A „kölyök-idő” vezérlő csillagai tehát, akik dalainak pompáját csak a „gyerek” érzi – és őrzi. A nem csak írni, hanem (életkorához képest komoly műveket) olvasni is korán kezdő költő „kölyökidejében” vagyunk hát, s a fiatal olvasó és az érett költészetükön (sőt az életen is) túl levő költők közötti távolság (és tisztelet) teremti meg az ódai hang megcsendítéséhez szükséges distanciát – s a vers „mennykárpitig” ívelő térbeli magasságait is. Nem véletlen hát, hogy e „tűzjelek”, „lángnyelvek” „lobognak”, „sisteregnek”. Óda, hála-dal, hála-áldozat a költészet e triásza által felállított oltára előtt – és szonett-forma, a dalok megidézett pompájához híven. Külön érdekessége a versnek, hogy a három eltérő költészetképletet három állatmetaforával jelöli meg – olyan markáns módon, hogy még véletlenül sem lehetnek kétségeink afelől, hogy hármójuk közül ki a vadmacska, ki a páva s ki a bárány... (Ennek a finom differenciáló gesztusnak az ad külön nyomatékot, hogy e költeményt megelőző versek között ott a „*Harmadik nemzedék*” című, amelyben Weöres többek között nemzedékének uniformizálása ellen tiltakozik.)

Tóth Krisztina hat évtized múltán *Hála-változat*³ címen újraírja, rekontextualizálja Weöres e költeményét, megtartván a pretextus ódai hangvételét. Még hangsúlyosabban játszik rá a fény-, a tűz- és lángmetaforákra – ugyanakkor pedig (saját hagyományvonalának „változataként”) még szélesebb sávban helyezi el a líratradíció saját költői világa szempontjából kiemelkedő alakjait. Az Arannyal kezdődő s Petriig, illetve Tandoriig vezető hagyományvonal érdekessége, hogy a kezdő- és végpontok közé kerülő költők, mesterek „beszélő” nevei is jelentéssé válnak:

*Arany színekben játszó szén szavak,
Babits a fény, Ady a nagy zsarátnok,
boldog-szomorú lidérc leng: ha játsztok,
zümmögi halkán, csak tűzzel szabad,*

*Nemes Nagy dolgot! Hány láng sisteregne,
Füst csapna fel, Weöres sziporkatánc,
Kormos Vas bongna, izzana a rács,
mennyi kanyargó seb, mi nem heged be,*

*s bár igaz lenne majd, hogy Lesz Vigasz –
J. A. szájából érdes volt az élet,
Petri szájából szép volt a pimasz:*

*bárhogy mozduljak, lángnyelven beszélek,
torkomban hangjuddal – de semmi az,
ha tőlük éghet éneke az ének.*

A kötet cím alatti útmutató értelmében ebben az időszakban íródhattak Kovács András Ferenc *Álmatlan ég* című kötetének költeményei is. A kötet *Nyugatos fantáziák* (beszédés) című első versciklusának Réz Pálnak címzett címadó költeménye is az említett Weöres-vers ódai hangját viszi tovább. Már a mottó is erre utal: „*borul le hálám*” (*Weöres*). Jóformán az egész első korosztály galériáját felsorakoztatja, s végig kitartja az ódai hangot, rájátszva a Kosztolányi-fele (kínrímekeket ostromló) játékos rímbravúrra, hogy végül egy groteszk-humoros (morbid!) fordulattal a versbéli angyallal magát az ördögöt vonassa felelősségre e költők hiányaért:⁴

*Óh, Ady Endre, Babits, Kosztolányi,
Tóth Árpád, Szép, Füst, bús Juhász, Karinthy!
Hány égi mjester! Oly sok oskolányi!
S mily hangzatok! (...)*

(...)

*Az Úr legyint, az Angyalt gyászkar inti,
S az Ördöghöz, ki költőt kosztol, átnyit:
„Zabás, hová tűnt Tóth, Juhász, Karinthy?
Babits? Te láttad Adyt?... S Kosztolányit?*

Kiből lesz Mester itt, ki még sok oskolát nyit?”

⁴ Kovács András Ferenc: *Álmatlan ég* = K. A. F.: *Álmatlan ég*. Versek 2002–2004. Éneklő Borz, Kolozsvár, 2006, 21–23.

A „vadmacska”

Eisemann György Ady költészetének utóélete kapcsán az alábbi el-
lentmondásra mutat rá: „A posztmodern korszakküszöbhez érkeve – a
Babits-, Kosztolányi- vagy József Attila-kötődésekhez képest – kevés-
se fedezhetők fel költészetének nyomai a magyar líra kiemelkedő telje-
sítőművei között, miközben az életmű a korszak materiális kánonának
középpontjában marad.” A továbbiakban e líra „radikálisan innovatív”
jellegének megkérdőjelezését hangsúlyozza, már az 1910-es évektől kez-
dődni, „mint ahogy újabb monografikus feldolgozása szintén »modern
romantikusként« utal visszatekintő jellegére” (s itt Kenyeres Zoltán 1998-as
Ady-monográfiáját hozza fel példaként). Majd miután az Ady-líra feltű-
nésének „provokatív-újító” jellegét taglalja, az „átöröklött magyarázatok
gyökeres revideálására” szólít fel, újabb szempontokat fogalmazva meg a
költemények újraértelmezéséhez, az Ady-líra újraértéséhez (l.: a Párizshoz
kötődő idegenségélményt, a monologikus vallomások elbizonytalanodását,
felbomlását, az alteregók révén ezek dialogizáló meghasadását, az Istent
megszólító versek „beszélőt átrajzoló vonásait” stb.). Különösen figyelem-
re méltó abbéli észrevétele, hogy „jó néhány Ady-vers a kötet kontextusától
távolítva válik termékenyen újraolvashatóvá”, minek eredményeképp egyes
Ady-költemények, valamint jelentős József Attila-, Szabó Lőrinc-, Kosz-
tolányi- és Babits-versek között alakíthatók ki szövegközi kapcsolatok. „A
20. század második felében azonban nem sok hasonló jellegű textuális
kötődéssel találkozunk. Inkább egyes tropológiai minták követésére, s a
nyelviségükből kiemelt, eszményített mentalitásformák hivatkozására-imi-
tációjára bukkanunk például Juhász Ferenc, Nagy László vagy Baka István
költészetében. Nagy László munkásságát a leghevesebb kritikák éppen a
korszerűtlenül »fejedelmi« gesztusok ismétlései miatt érték (...)” – írja a
továbbiakban, majd az Ady-örökség ezredforduló időszakára vonatkozó
továbbélése kapcsán példaként Kovács András Ferenc azon költeményeit
említi, amelyek „az Ady-versek motivikáját” ellentétezik. Példaként pedig
azokat a KAF-költeményeket említi, amelyeknek már címében is „ellen-
tétéző-ironizáló retorika jelenik meg” (l.: *Két labanc beszélget, Üdvözlét a
vesztesnek*).⁵ Ez a fajta ellentétéző-ironizáló és demisztifikáló gesztus több
Kovács András Ferenc-költeményben is megmutatkozik. Rövid példaként
álljon itt az a limerickje, amely címében is utal a jubiláló folyóiratra:

⁵ Eisemann György: Modernitás, nyelv, szimbólum = A magyar irodalom története
II. (Szerk. Szegedy-Maszák M. és Veres A.) Gondolat, Bp., 2007, 690., 691., 693.,
696., 699., 701. és 702.

Új Nyugat

Marhára ráment Ady Endre

A vadiúj dívadi trendre:

Pörölte véreit,

Vörös fehéreit.

Nem hajtott turbós happy endre.⁶

Ugyancsak a demisztifikálás gesztusa olvasható ki Orbán János Dénes *Verecke híres útján, át Kocsárdon* című költeményéből, amely Ady súlyos történelmi metaforáit, toposzait (Verecke, Kárpátok) „szállítja le”. Itt (ahogyan KAF-nál sem) nem is Ady a célpont, hanem a történelem, a sors méltóságának helyébe türemkedő kisszerűség, s a „dicső” múltat felváltó, dicsőnek cseppet sem mondható jelen. Ez a gesztus helyezi „Verecke híres útjára” – mintegy a kisszerűség leképezőjeként – a köztudottan értéktelen márkájú, araszoló zöld Trabantot, amelynek könnyeket fakasztó, környezetszennyező ólmos benzinje újra leszállítja, kifordítja a „szabad-e sírni a Kárpátok alatt” szállóigévé vált szólam drámaiságát és pátosztát, miközben „rivall a rádióból az újmagyar dal”. Ilyen értelemben átértelmeződik a „mindég és mindenről elmaradtam” Adyra mutató intertextuális utalás és a hazakeresés is, arról nem szólva, hogy az „almazöld” jelző sem a század eleji esztétizmus effektusaként, esztétikai többletként, hanem épp ellen-effektusként hat:

Verecke híres útján zöld Trabanttal,

alig ötvennel kavarom a port.

Rivall a rádióból az újmagyar dal,

az ólmos benzin füstje áthatolt

a zárt ablakon. Hát így, akaratlan

fakadt a könny a Kárpátok alatt,

holott mindég mindenről lemaradtam,

mi megható, s lelkemnek szárnyat ad.

*

⁶ In: Kovács András Ferenc: Aranyos vitézi órák. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2002, 17.

*útra kelünk, megyünk a gőzbe
izzadva, sírva, kergetőzve*

Vagy:

*p. levesemben dől a vér
én már nem udvarolok sajna
halk combok alatt
aki becsapott parizerrel
szalad velem egy főnövéér
a szentmihály lován*

A „páva”

Fűzfa Balázs a Híd 2008. augusztusi számában közölt, „*Abogy csak szenteket szabad*” – *avagy Babits és a posztmodernek*⁹ című tanulmányában kimerítő példatárat vonultat fel a Babits-líra kortárs lírai alkotásokban való továbbélésére vonatkozóan, amikor Kovács András Ferenc, Orbán Ottó, Pálfí Ágnes, Báthori Csaba és Varró Dániel verseit idézve mutat rá a Babits-líra különféle regiszterű újraírásaira, a palimpszesztek között megemlítve Háy János drámáinak a kései Babitscsal dialogizáló fordulatait is. Egyetlen példával bővíténém e sort, Parti Nagy Lajos *Egy hosszú kávé*¹⁰ című költeményével, amelynek egyes részletei Baits *A gazda bekeríti házát* című költeményével kerülnek intertextuális kapcsolatba:

*Pedig szép itt a Herbsttag,
ahogy körülkeríti,
mint birtokát a gazda
a parkot és a kertet...*

A Herbsttag a Babits-vers őszére utal kifordított, idegenszerűvé tett intertextualitással, sőt a költőelőd versében előforduló, „tejnél édesebb” levegős kondenzált tejjel hígított „hosszú” kávé intertextuális egybejátszását sem tarthatjuk a véletlen művének. Arról nem szólva, hogy Parti Nagy palimpszesztjének első versmondata a babitsi tej-képzettől a kondenzált tejtől „bedrappuló” kávé látványán át haladva milyen bravúros kép- és képzet-kontaminációt hoz létre:

⁹ Híd, 2008. 8., 48–56.

¹⁰ In: Parti Nagy Lajos: Grafifesz, 60.

*Ma ős van és vasárnap,
avarszag és dohányzom,
az asztalkán fajanszban
még gőzölög az égbolt,
egy öntöttvas fotelben
ülök a cifra balkon,
kavarva hosszú kávé,
míg végre lusta tükrén
eloszlik és bedrappul,
mint kondenzált ökönyál,
a kedvem égi mása.*

A költemény megcsendített regisztereit, hanghordozását tekintve akár hagyományos elégiának is tekinthető. Vagy – akár úgy is fogalmazhatnánk – „nem több”, mint egy hagyományos (nyugatos) elégia, pl. Tóth Árpád modorában. Ám mégis más, hiszen a vers „rontott” grammatikája (l.: „ülök a cifra balkon”) s az ezáltal előhívott (nyelvi-nyelvtani) diszharmónia valamennyit csúsztat a költeményen, megbolygatva, felsértve a hibátlan szépséggel harmóniáját.¹¹

A „bárány”

Hogy az utókor számára a Nyugat első korosztályának líraterméséből a Kosztolányi-líra (és -próza) tűnik leginkább olvashatóvá, azok az intertextuális kötődések, rekontextualizálások is jelzik (s különösen ezek nagy száma), amelyek pretextusként Kosztolányi műveit szólítják meg. Egy egész sor erre vonatkozó példa lenne felvonultatható, de mivel szövegszerű idézésük túlnőne e dolgozat keretein, valóban csak a példák felsorolására szorítkoznék.

Orbán Ottó *A költészet hatalma* című verseskötetében „utolírja”¹² Kosztolányi *Ilona* című költeményét¹³, ugyanezt a verset írja újra Varró Dániel is (a Borbála névre)¹⁴, Orbán pedig a továbbiakban, Fodor András halálának körülményeire vonatkoztatva Kosztolányi *Fürdés* című novellájának alapötletét írja újra prózaversben.¹⁵ Kosztolányi különösen Parti Nagy Lajos

¹¹ A költeményről bővebben l.: Harkai Vass Éva: Hosszú őszi kávé (Parti Nagy Lajos: Egy hosszú kávé). Híd, 2005. 5., 45–52. l.

¹² Orbán Ottó saját költői eljárására vonatkozó megnevezése. L.: „Ha igen, sincs kit többé *utolírni*.” (Az orvvadász jól megérdemelt pihenését élvezi) = O. O.: A költészet hatalma. Versek a mesterségről és a mindenségről. Kortárs Könyvkiadó, é. n., 6.

¹³ L.: K. Dezső. I. m., 39.

¹⁴ L.: Varró Dániel: Borbála = V. D.: Bögre azúr. Magvető, Bp., 1999, 37–40.

¹⁵ L.: Orbán Ottó: Fürdés. Fodor András halálára = O. O.: Lakik a házunkban egy költő. Új versek. 1999. Magvető, Bp., 1999, 32.

és Kovács András Ferenc költészetében képez gyakori pretextust¹⁶, nem véletlenül. Kettejük posztmodern lírája az intertextuális játékon belül épp a költői mívség hangzó effektusaira (rímbravúrára, rímjátékaira) játszik rá. Mindehhez hozzászámíthatjuk még Esterházy gyakori Kosztolányi-intertextusait, Esti Kornél-újraírásait stb.

... és más (nemes) „vadak”

Például Tóth Árpád és Juhász Gyula, akinek neve, költészete szorosan az említett triász neve, költészete mellé kívánkozik. Kosztolányi, Babits, Tóth Árpád és Juhász Gyula költői indulása, a magyar irodalom centrumába való bekerülése, a Nyugat lapjain való megjelenésük nagyjából ugyanarra az időre tehető, a két utóbbi költő mai recepciója mégsem mondható élénknek, s ez megmutatkozik abban is, hogy lírájuk nem sok mai költő számára jelent „talált tárgyat”. Most nem foglalkoznék ennek irodalomtörténeti, recepciótörténeti és -esztétikai okaival. Ehelyett néhány példát hoznék fel a mai lírában való sajátos jelenlétük indoklásaként.

Talán nem tartható véletlennek, hogy Tóth Krisztina nem is Tóth Árpád eredeti verséhez, hanem Verlaine-fordításához folyamodik, amikor megírja *Őszi sanszok* című költeményét. A költemény jó példa arra, hogy az újraírás nem szükségmegoldás, még kevésbé másolás. Illetve: egy-egy újraírásnak azonkívül, hogy a pretextus nyomán halad, a rekontextualizáció eredményeképpen fel kell mutatnia valamilyen „többletet”. Tóth Krisztina úgy idézi fel újraírásában Tóth Árpád rímlehetőségeket és hangszimbolikát mesteri módon kiaknázó, remek versfordítását, hogy csavar egyet a versen, amikor újraírja Verlaine *Őszi chansonját*, hiszen a beharangozott cím ellenében éppen a sansznelküliség költeményét írja. A palimpszeszt egy újabb hangsúlyos hatáseffektusát az a költői gesztus képezi, amikor az újraírásban, a vers legvégén sajátos nyelvi formában megjelenik az eredeti „vízjele” is: félreérthetetlenül annak a szerzőnek a nevére asszociálunk, akit Tóth Árpád fordított:¹⁷

¹⁶ L. pl.: Parti Nagy Lajos: Egy lopott kádé = P. N. L.: Grafítnesz, 37–38., Kovács András Ferenc: Versforgatókönyv. Munkafilm (Gulyás Gyulának szeretettel), valamint Álmatlanság. Hommage à Kosztolányi = K. A. F.: Álmatlan ég, 59–62. stb.

¹⁷ Erről bővebben l.: Harkai Vass Éva: Újraírások. Tóth Krisztina két palimpszesztjéről. Bárka, 2004. 6., 76–85.

*Őszi sanszok*¹⁸

*Ősz újra. Kong
a park. Na, mondd,
beláttad?
Van-e tovább?
Van tétovább
tenálad?*

*Teszek-veszek,
szőlőt veszek,
miegy mást,
szél kavarog,
cibál, ahogy
mi egymást:*

*becsap, kitér, kitár...
Oly elhagyott, sivár
a lelkem,
csak zümmög kétkedő
hangon, mint az eső,
mi ver lenn...*

Juhász Gyula költészetének intertextuális jelenléte leginkább Orbán János Dénes nevéhez köthető. A teljesség igénye nélkül (és más szerzők Orbán általi újraírását most mellőzve) az *Anna egy pesti bárban* című verseskötet címadó költeményét¹⁹ emelném ki:

*Nem tudom már, milyen volt szőkesége.
Azóta többször festette haját,
kikúrálta elme- meg vérbaját,
erénnyel súrolt folyosókra lépve.*

*Abonnan nincsen. Visszaút. S a kék:
mint kirakatban napszítta öltönyök
repedező próbabák fölött.
És hangja gyapját molyként rágta szét*

¹⁸ In: Tóth Krisztina: *Síró ponyva. Versek 2000–2003.* Magvető, Bp., 2004, 49.

¹⁹ Orbán János Dénes: *Anna egy pesti bárban. Versek 1993–1999.* Magyar Könyvklub, Bp., 2002, 181.

*tizenöt év. Félszínes, néma film,
melankólia – divat – egy bestiára,
kit én is, más is, sorban, egy pesti bárba,
s a sor végén a férje lön a rím,*

s lön indíték egy új travesztiára.

Juhász Gyula Anna-verseiről, egészen pontosan a *Milyen volt...*-ről szedi le a szenteltvizet Orbán János Dénes. Ennek oka kereshető abban a költői állásfoglalásban is, miszerint a nyugatosok esztétizmusának, szépségelvének háborítatlan harmóniája ma már nem tartható fenn, olyan költemény, mint a pretextusként szolgáló, ma már nem írható. S ebben OJD mögé sorakozik fel az újraírások, mások palimpszesztjeinek nem kis hányada is. Ilyen mély regiszterekbe azonban senki sem ereszkedett alá – s a líra e „trónfosztása” OJD költészetének egészével, sőt tágabban, korosztályának költészetével magyarázható. Annak a fiatal erdélyi korosztálynak az ars poeticájával, amely, megeléglően a transzszilvanizmus ma folytathatatlannak tűnő allűrjeit, ennek fennköltségét – valamiféle ellenkánont teremtve – épp a líranyelv „alantas” regisztereivel kívánja aláásni. Ezt, és nem Juhász Gyula líráját vagy annak nőalakját.

Mint ahogyan az újraírás itt felsorolt, ironikusabb és demisztifikáló szólamai sem a pretextusként célba vett költeményeket és szerzőiket kívánják degradálni. Inkább a jelen eseményeiről, jelenségeiről (kisszerűségeiről) s az eredetiség helyébe lépő hagyomány mai megszólíthatóságának módjáról, módjairól szólnak. S mindenképpen arról, hogy a versszövegekbe idézett költők – a Nyugat első korosztályának – lírája ma is élő hagyomány. Legfeljebb (posztmodern) létmódja más.

S ha Weöres Sándorral kezdtük a sort, vele is zárjuk: a *Hála-áldozat* csak egy változata Weöres Nyugat-hagyományhoz való viszonyulásmódjának. Ha például olyan költeményeit szemléljük, mint amilyen a *Harmadik szimfónia (Háromrészes ének)*, a hagyományhoz való viszony másféle módját ismerhetjük fel. Azt, hogy rájátszik a Nyugat esztétista modernségének versnyelvére, de jellegzetesen avantgárd utáni pozícióból, ahogyan ez a jelenség a kései Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád lazább prozódiajú költeményeiben is megmutatkozik. De említhetnék olyan példát is, mint amilyen a *Disszonancia* című Weöres-költemény, amelyben ugyanaz a prozódia, rímvarázs és lexikai választékosság mutatkozik meg, mint Babitsék esztétizmusában, csak épp a fonákjáról: gépiesen zakatoló, önjáró ritmus, erőltetett rímek, tudálékoskodó, sznobizmusként ható nyelvi idegenségek formájában. Tehát: a nyugatos líra esztétikájának paródiájaként. Hasonló

módon, ahogyan maga a nyugatosok kortársa, Karinthy írta meg versparódiáit Ady, Babits, Kosztolányi verseiről...

Mindezek után az a következtetés is levonható, hogy az újraírások nemcsak mennyiségükben mutatnak rá a nyugatos líra élő hagyományként való jelenlétére. E líratradíció továbbélésének sokfélesége, gazdag változatai is ugyanezt bizonyítják.

