

Benn e hullámban, ha voltam valaha kívül vagy a határán, ha van egyáltalán határa, ha nem az is üresség, ha nem az az üresség, a semmi. Honnan jövet. Talán a kívánságból, hogy másképp legyen, mint ahogy lett volna, ha másképp lenne, csak úgy kíváncsiságból, hogy hogy lenne, ha éppen így lenne. Talán e kívánságból, mely teljesült, és most így folytatódik, annyira így, annyira másképp, mint ami nem folytatódott, hogy a kívánság maga is elmerült, megszűnt, nincs, nincs ki emlékezne rá, ha ez lehetséges, ha ilyen ugrás egyáltalán lehetséges. Lehet, a kívánság eltűnése feltétele volt teljesülésének, lehet. Mozgok a közegben.

Dolinszky Miklós

## „MINDENT ELKÖVETTEM, HOGY NE LEGYEK ZSENI” (II)

### Bűntudat és örömhír Karinthy Frigyes életművében

#### Bűntudat

Ha az ÍGY ÍRTOK  $\pi$  egyszerre bizonyult vég- és kezdőpontnak, akkor a kezdet újfent dichotóm, mivel az életmű elindítása egyidejűleg egy másik, hiteles Mű iránti vágyakozást is felkeltett. Az, ami van, nem érvényes, mivel törvényen kívül (bűnben) élünk; ha Karinthy iróniáját nem iróniának mint olyannak, nem kultúrtörténeti jelenségnek, hanem egyszeri keletkező valóságnak tekintjük, akkor a kicsi és a nagy ütköztetése végső soron a köznapiság és a végső kérdések állandó ütközésére vezethető vissza, a hétköznapi életnek arra az abszurdítására, hogy részletekbe fogunk bele, még mielőtt az egész értelmét tudnánk. Karinthy, a szó szerintiség megszállottja, először külön meg akarja találni a világ működésének képletét, s a „voltaképpen” munkához csak ezután hozzáfogni. Addig is: várakozásul megírja életművét, mely „nem számít”. Ez az érvénytelenség is oka a nyelvi kivitelezés iránti közönyének, a *nyelvtani minimum* elvének.

A halogatás első metaforája: a keresés. Ez rejlett már az ENCIKLOPÉDIA-címszavak elkészítésének asszociatív módszere mögött is. És ama sokat kárhozott ötlet mint a Karinthy-mű és -életmű szerkezetének kulcsa is csak a megváltó szó meglelésének reményében villan a sötétben. Ha egyfelől a tényleges életmű „nem számít”, mégis minden számíthat, hiszen, amint az enciklopédia-címszavak asszociációs módszere is elárulta, a megoldás bárhol megszülethet: „akármelyik láncszemet fogod meg, az egész lánc megmozdul”. Karinthy, antihistorizmusának megfelelően, ahogyan saját toposzait, az emberi gondolkodás és kultúra történetét is eleve adott elemekkel való merő permutációs játéknak tekinti, az egyetlen, bár maradéktalanul sosem kimondható képlet, szó keresésének. „Gondoljunk egy permutációra, aminek összetevői a szótárban található szavak – ahány szó, annyi faktoriális, s az így alakult mondatok közt... minden ott található, amit emberi gondolat valaha keresett, ott van a recept minden betegségre, ott van a válasz minden kérdésre... vagy nem ilyen kombináció és permutáció és variáló munka minden filozófia és gyakorlati ter-

vezet?” (SZAVAK ÉS KÉPEK.) Ez élénken emlékeztet Borges sokat idézett Nagy Könyvtárára, ami a számítógép világában mint egy hatalmas, minden információt egybe-  
gyűjtő bázis egyre inkább realitás, csak éppen az ember boldogulásához nem visz sem-  
mivel sem közelebb. A permutáció gépiessége a technika üdvtörténeti szerepét mu-  
tatja Karinthy gondolkodásában. A semmi és a minden kettősségében, a lemondás és  
a remény pólusainak erőterében feszül a Karinthy-életmű, mely eszerint: játék „A fi-  
lozófia is csak ösztönös találgatás, abban a reményben, hogy ráhibáz a keresett tételre, mint játékos  
a nyerő számra” (akárcsak az ÍGY ÍRTOK TI-előszó káplárja). A játék fogalma az élet/mű-  
vet életművé összekapcsolja és egy síkba hozza: a Kosztolányi–Karinthy-kör utcai és  
kávéházi játékaik rendre a mű motívumaira rimelnek. E démoni játékok mindig az  
abszurditással kacérkodtak, de ez az abszurdítás pontosan a lehetőségek korlátlan-  
ságából adódik. Karinthyék az értelem határait feszegetik, relativitásával játszanak, az  
ember gépszerűségén gúnyolódnak, és a játékok hatásának radikalitása nem abban  
van, hogy polgárpukkasztók, hanem hogy értelmezhetetlenek. Példa rá az idegenek  
előtti meghitt halandzsázás, egy ismeretlennek minden ok nélkül való megpofozása,  
vagy a játék, melyet Kosztolányi úzött feleségével, s amelynek során pénzdarabokat  
dobáltak le erkélyükről a járókelőknek. (Lásd még Esti Kornél játékát, amikor is ide-  
geneknek küld postán pénzösszegeket.) A Kosztolányi–Karinthy-féle játékok, minde-  
nekelőtt az életmű határainak lebontása miatt, alighanem az olyan performance-ok  
elődeinek tekinthetők, mint Erdély Miklósié, aki Párizs utcáin megkísérelt egy frankot  
nyolcvan centime-ért értékesíteni, amivel a rendőrség érdeklődését vívta ki. Az iro-  
dalmi karikatúrák, de maga a halandzsza is élőszóbeli rögtönzések terméke, a keresés  
elvének abszurdításig való fokozása: amikor a nyelv is elveszett, a világot újra kell te-  
remteni. A halandzsajáték mögött a megváltó szó keresésének szakrális komolysága  
van szórakozásnak álcázva éppúgy, ahogyan a mulatságos torzképek a „stílus nélküli  
stílus” abszolútumát keresik. Mindazonáltal a játék, ami Karinthy szerint a korlátlan  
szabadság tere, éppen életműve poláris szerkezetének tanúsága szerint valójában a  
rituális kötöttség szabadsága, mint minden játék, amelynek e tulajdonságáról Ka-  
rinthy nem vesz tudomást. Az életműnek egyrészt ismétlésmechanizmusa, az újra meg  
újra nekirugaszkodás, másrészt a fogalmi közelítés számára megfoghatatlan ide-oda  
táncolás, a folyvást ingó csónak képe egyaránt a játék rituális és gépies mozgását jele-  
niti meg. Ezért nem frázis, amit Bálint György az Abszolútum és a játék kapcsolatát  
felismerve ír: Karinthy műve „az igazság keresése az ellentétek játékán keresztül”.

A keresés nemcsak a véletlenszerű rátalálás lehetőségének, hanem az egykor elve-  
szett tárgynak is keresése. „Valamit elvesztettem” – írja az ÖNARCKÉP-ben, és amíg ezt a  
valamit meg nem leli, nem lehet hozzáfogni a „voltaképpen” feladathoz. Ez a görcsös  
figyelem tehát már a pusztá létezéssel adva van, és éppoly kevésbé elégíthető ki, mint  
a Nagy Mű akarása. Míg azonban a keresés iménti metaforájában a pusztá játék sze-  
mélytelen mechanikája uralkodott, itt az etikai jelleg kerekedik felül, és a keresésből  
immár személyes ügy, belső kényszer válik. Ennek a felelősségerzetnek a forrása a hír-  
vivő felelősége – az a művészetén túli felelősség, amit Karinthy az írónak mint az em-  
beri faj felsőbb hatalom színe elé beszámolásra rendelt képviselőjének juttat. A CAPIL-  
LÁRIA-előszó tanúsága szerint ez az Író nemcsak a többi művészeti ágnak, de még Ka-  
rinthy szívügyének, a lírának képviselőjét is megelőzi. Újabb adalék az irodalmat meg-  
haladó írás víziójához. (A hívívő-magatartás persze visszalépés a kezdő író útjához ké-  
pest, ám e stilizáció szükségszerű volt: az ÍGY ÍRTOK TI kerettörténetének és OPTIMIS-  
TÁK-ciklusának radikalizmusa ugyanis fokozhatatlan.) A hívívés toposza gyakran ösz-

szekapcsolódik a hírhozás toposzával, miközben az Író (az Ember) felelőssége változatlan marad. Ha az első esetben azt veszi saját vállára, amit mindenki tud, az ember viselt dolgait, a másokban azt, amit senki se tud: a titkot, amit még fent súgtak fülébe, s neki kell megértenie azt. „*A titkot, mi úgylis egyre megy, / s amit nem tudhat más, csak egy meg egy.*” A titokmotivum és ennek a jó hír-motívummal való összefonódása a Karinthy-oeuvre elhúzódó patthelyzetének immár feloldása felé mutat.

A halogatás harmadik aspektusa: a megtorpanás, az elodázás. Valamiféle sajátos igeidőt talál fel itt Karinthy az éppen most elkezdődő, de igazából még nem elkezdődött cselekvés megragadására, ami maga a megfoghatatlanságnak, a bizonytalanság és bizonyosság közötti átmenetnek, a keletkezésnek pillanatának. Az UTAZÁS FAREMIDÓBA már idézett bevezető szavai így folytatódnak: „*Mintha kívülről, a Szépség és Valóság világából dörömbölne valaki lelkünk ajtaján – de mi nem értjük szavát. Faremidóban ezt a nyelvet beszélük – és Gulliver, a vándor, egy percre úgy hitte, már-már megérti. És akkor írta e könyvet.*” A kulcsszavak: az „*úgy hitte*” és a „*már-már*” a karnyújtásnyira levő beteljesülés kifejezései. Akárcsak AZ ÉLŐ MOLEKULA című tárca végén: „*egy órát vagy kettőt kellene gondolkodni még – úgy érzem, csodálatosan egyszerű és meglepő magyarázatok következnek... De most fáradt vagyok, majd holnap*”. Az ÍGY ÍRTOK TI-kezdőanekdota pedig a két ellentétes állítás egyidejűségének retorikai módszerével érzékelteti az átmenet megfoghatatlanságát: az első mondatban arról értesülünk, hogy a káplár kilencedik lövése végre talál, a rá következő mondat mégis érvényteleníti ezt: „*az utolsó lövés még késik*”. Mindenekelőtt persze a CIRKUSZ-novella exponálja a gondolat és cselekvés közötti megmagyarázhatatlan távolságot, a keletkezés megragadhatatlan pillanatát.

A halogatás magatartása az életmű valamennyi szintjét áthatja: nemcsak a mechanizmus egészét irányítja, és nemcsak tematikusan vetül ki különféle metaforákba, hanem az egyes írások szerkezetében is tetten érhető. Karinthynak rengeteg írása fejeződik be olyan váratlan és groteszk anticattanóval, aminek humorhoz és iróniához voltaképp nincs köze, és amely mintha a konzekvenciák felelőssége alóli kibúvásról árulkodna. Mintha a nagy nekikészülődés után ama kilencedik lövést vaktölténnyel lőnék. Az írásnak logikája szerinti befejezése olyan „irodalmias” zártsgot hozna létre, amely az irodalomnak mint konvencionális közegnek hallgatólagos elfogadásával volna egyenértékű. Az önnön írásának konzekvenciájához való ragaszkodás már eleve patetikusnak vagy banálisnak számított Karinthy előtt, és a kikerülhetetlen befejezés felelőssége elől a semmibe: a művészetén kívüli világba menekül, hogy ezzel az irodalom szféráját megsemmisítse. Inkább elbagatellizálja írását, és élett elveszi, sőt meg is tagadja, mintsem felelősségét vállalná. A felelősség, ami, ha más nem, egyszerűen az írásmű óhatatlan lezárásának a felelőssége, lemondást jelentett a számára, hiszen a lezárás az időre figyelmeztet, vagyis történeti produktummá teszi az írást. (A Nagy Műnek ezzel szemben nincsen vége, bár emiatt kezdete sem.) A személyiség börtönétől való húzódozás és menekülés itt már morális gyengeségként mutatkozik, amelyet Karinthy támadói a húszas évektől, az életmű varázsának megtörésekor és mechanizmusának kiismerésekor kerekén meg is neveztek, és amely a mű „*etikai merevgörcsével*” (Féja Géza) kerül egyre élesebb ellentétbe. Jelentősége lehet annak, hogy amíg a korai HOLNAP REGGEL-ben a főhős az új, tiszta valóságba ténylegesen eljut, addig a CAPIL-LÁRIÁ-ban, a LEPKETÁNC-drámában vagy az OPTIMISTÁK-ciklussal kiegészített ÍGY ÍRTOK TI-ben a Valóság és Szépség világába törekvő férfit a Nő mindkét esetben visszahúzza az illúzióknak, érvénytelennek bizonyult világba, a romlás világába, aminek nevét az OPTIMISTÁK-ciklus írásai még könyörtelenül meg merték nevezni: a halál.

Mert a nyers, átszellemítetlen élet, a csak élet világa a halál világa. Karinthy poláris világa keresztben fekszik az élet–halál polaritására, és a két mű ironiája éppen abban van, hogy nem oldja fel a dilemmát: a „magasabb valóság”, ahová a föld, illetve víz alatti lények erejüket megfeszítve törekednek, emberi szemszögből nézve a „normális” valóság. Vagyis, ugyanezt egy szinttel feljebb transzponálva: az, ahová az ember a gondolataival törekszik, nem „másvilág”, hanem az a voltaképpeni eredeti emberi állapot, amelyben akkor leledzenénk, ha a teremtésbe nem került volna a bűn hibája. A kettős értelmezésnek ez az ironikus lebegtetése közvetett bevallása annak, hogy a Valóság teremtése a zárt műalkotás határain belül nem lehetséges. A módszer egyetlen esetben nem gyengítette, hanem, ad absurdum feszítve, meghatározta a lezárandó művet: e mű A BŰVÖS SZÉK című komédia, amelynek van bátorsága ténylegesen kilépni az irodalmiság közegeiből, a szereplőkből színészek lesznek, akik tényleges nevükön szólítják egymást, majd rémületen függőnyt kérnek, mert „nem kaptam végszót... kifogyott a szerep... az a disznó szerző cserbenhagyott...”. Az ugrás, tényleges, materiális véghezvitele miatt ezúttal nem a semmibe vezet, hanem az irodalom határait tolja ki a la Duchamp, de ez a határoltság éppen az újítás radikalitását teszi lehetővé, amely Pirandello ismert drámáját megelőzve világirodalmi elsősége tarthat igényt.

Mindazonáltal a befejezés előtti görcsös megtorpanás mögött valamiféle ismeretlen eredetű büntudat altruizmusa áll. A mozdulat, amellyel a HOLNAP REGGEL hőse a végzet alól felszabadulva a púpost megüti, itt ellenkezőjére vált: „Öklöd, mikor lecsapni kellett / mindig megállt a félúton – / Jóság volt? Gyöngeség? Nem értem. / Félsz? Góg? Szemérem? Nem tudom.” (STRUGGLE FOR LIFE.) Itt üt vissza a Nagy Mű kényszerképzetének bénító hatása. Ugyanez a doktriner megkülönböztetés, a nekikészülődés mesterségesen közbeiktatott mozzanata ez, mint ami az ÍGY ÍRTOK TI kettősségét is adta. Alighanem a vers közvetlen életrajzi forrásáról számol be a KÉT POFON című írás: a két jogtalan pofont az író azért nem viszonzta, hogy a szenvedélyek kiiktatása révén a másik fél viselkedése zavartalanul tanulmányozható legyen. (Ugyanezt járja körül az EGY EL-MARADT POFONRÓL című cikk a MINDEN MÁSKÉPPEN VAN-kötetben, és a pofonmotívum a PROLÓGUS EGY CIRKUSZ-FILMHEZ című versben is domináns szerepet kap.) A TOMI is a kivállás e motívumát viszi tovább: „Láttam meghalni kórházban és harcban és vesztőhelyen is / embertársaimat és megesett hogy meg se sirattam őket / Szórakozottságból vagy mert túlságosan figyeltem rájuk / Önmagamát képzelve helyükbe s önmagát nem siratja az ember.” „Önmagamát képzelve helyükbe”: tehát az irodalmi karikatúrák sem a nevetetés, hanem a részvét, azaz a másokból való, éppen önmagunk felosztásával végbemenő maradéktalan részesedésnek vágyából fakadtak. (Szabolcsi Miklós figyelmeztet, hogy Karinthy prózájában az egyes hangütések parodisztikus és önálló alkalmazása között a határ elmosódik, mintha, tehető hozzá, ami már egyszer le van írva, szükségképp a szó paródiája volna. Amikor FEKETE MISE című novellájának állítólagos erkölcstelensége miatt perbe fogták, Karinthy nem pusztán jogi megfontolásból védekezhetett azazal, hogy a novellát paródiának szánta, s Ewers osztrák író füledt stílusát kívánta neveltségessé tenni. Aligha egyetlen esetről van szó, és a stílust éppen annyira elidegeníti még lírai novelláiban is, mint magát a tárgyat.) A STRUGGLE FOR LIFE és a pofonhasznalat teszi érthetővé, hogy a vizsgafóbiát büntudat motiválja. A verset elemző Somlyó György arra figyelmeztet, hogy a félúton megálló öklő motívuma magának a tudat megjelenésének mint az emberré válás döntő mozzanatának metaforája. Az ANYÁM című kései írás azonban elárulja, hogy az emberré válás tétje Karinthyánál a művészé válás. A leírás az anyja halálát követő napon játszódik. „Odamentem az ablakhoz és kinéz-

tem a szemerkélő novemberi esőbe. Tisztában voltam vele, hogy most sírni kell, s a vállammal csináltam is néhány zokogó mozdulatot, hogy Elza, ha az ablak felé néz, hátamon lássa, hogy sírok. De nem sírtam: a sírás zavart volna ennek az új, ismétlem, óriási szenzációnak, a szomorúságnak felfedezésében: minden erőmet megfeszítve figyeltem befelé.” Megszületett tehát a külső és belső aranykori azonosságát, az egység korát kiszorító történeti kor, a hatéves ember belépett a bűn, a kettősség korába, hogy onnan kezdve valamennyi tevékenysége az egység visszaállítására irányuljon. Az én ez valami leválik rólunk, és kívülről figyel, akárcsak Karinthy felfedezettje, Énke. Nem önanonosság, hanem hasadás, folytonos dráma: az érzelemnyilvánítást hirtelen visszafojtó figyelem egyszerre a felöltött tudat és a művészi alkat születése. Az ennek ez a kettőssége hozza létre az ironikus kételkedést Karinthy-nál. A döntő azonban, hogy az én születése Karinthy-nál büntudatának születése is: ember mivoltunk maga az, amelyből Karinthy büntudata, életművének e talán legfontosabb, krisztusi motivációja ered. Azzal, hogy azt mondja: gondolkodom, tehát kételkedem, már azt is kimondta: gondolkodom, tehát bűnös vagyok; következésképp a bűn alóli feloldozás csakis a bűnös ember meghaladásával lehetséges. Az idézett részletben mindazonáltal az én büntudata a kislány anyja halálához kapcsolódik: „És aztán egy utolsó kép: a klinika különszobájában, anyám profílja a párnán, sápadtan és hidegen. Apám fölé hajol, és halkán közli vele, hogy elhozott magával. Anyám azt feleli, egészen száraz és hideg hangon, »tudom«, és felém sem fordulva. Meghökkenve és bántódottan, lesütött szemmel tépdeselem a takaró rojtjait. Az az érzésem, hogy anyám mindketőnkre haragszik, nem tudom, miért. [...] Ezt az érzést, úgy látszik, hazavittem magammal, mert innen kezdve folyamatos az emléksor, reggelig és azon túl (anyám ezen az éjszakán hall meg), s valószínűnek tartom, hogy az öntudatnak az a magasabb eszmélete, ami gyerekkorunk bizonyos pontjáról számítva összefüggő egészé olvasztja össze életünket emlékeinkben, nálam ezen az estén történt meg.” Az, hogy magát anyja haláláért valahogyan felelősnek vélte, a megismerő figyelem mozzanatába a büntudatot már eleve bekódolta. A várakozás-halogatás, a bűn metaforái a megismerés pillanatában, a megismeréssel együtt már fellépnek: a megismerés indíttatása, amely megismerés a külső és a belső világot egymástól szétválasztja, vagyis amely az én érzését megteremti, itt az elfojtásból van levezetve. Az öntudat megszületését a szövegben még az emlékezés képességének megszületése mint a hasadás, a kettősség egy másik arca is megerősíti. Karinthy az ÖNARCKÉP című írásában és a TANÁR ÚR KÉREM-ben is hatéves korára teszi a művészi kifejezés kényszerének törésként megélt születését. A büntudat e kruciális jelentősége láttán csakis elképedni lehet Kosztolányiné azon könnyelműségén, amellyel csupán mellékesen, minden kommentár nélkül említi meg feljegyzéseiben: tudomása szerint Karinthy az első feleségétől is haraggal vált el annak halálát megelőzően.

Az anya elvesztésével kialakult szeretetkomplexus és büntudat az életmű alsó régiójába vezet, ahol a motivációk mintegy pőrén, stilizálásuk előtti állapotban érhetők tetten. (Pascal – az EVANGÉLIUM-ok kapcsán: „minden, ami nem a szeretetre irányul, jelkép”). Az „alapfogalmak tisztázásának” és a tulajdonképpeni alkotás kettéválasztásának doktrínériája a szeretethiányos ember aggályosságából adódó kétszeres megerősítés motivuma. Valószínűleg a megkétszereződésnek ugyanez a mozzanata az, amely az ÍGY ÍRTOK TI-ben, visszájára fordulva, a maradéktalan azonosulást maradéktalan (ön)megsemmisítésbe fordítja. Azután itt van az analógiás úton való megismerés, amelynek ösképe nem lehet más, mint a szeretetben való azonosulás. Az egész életmű görcsösségének okára vethet fényt, hogy Karinthy, aki saját bevallása szerint is a felvilágosodás hive, egyfelől a racionális megismerést hirdeti, másfelől azonban, éspedig

éppen művészetelméletében, pszichikai konstitúciója a logika feletti közvetlen archaikus-analógiás megismerés gyermeki atavizmusának irányába hajtja. Az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL-ben elfojtott lelkifurdalást sejtető vallomásos közvetlenséggel mondódik ki a dilemma: „Tudom, hogy örűltség, műveltségem és pozitívizmusom tiltakozik ellene: mégis (efféle babonák végigkísérték életemet) az a makacs gyanú kínoz, hogy akkor kezdődött a dolog, amikor ezt kimondtam – a gyermek akkor született, nem is akkor: attól, hogy megneveztem. A dolgok azáltal lesznek, hogy nevet adunk nekik, és ezzel lehetségesnek tartjuk őket, minden, amit lehetségesnek tartunk, meg is történik. A valóságot az emberi képzelet teremti.” És van még egy lehetséges motivációja a közvetlen megismerésnek: a másokhoz, a többiekhez való hasonulás vágya, mely az alkotó lefokozásának gesztusát hívja elő: az írő legyen „egyszerű figura”, ahogyan az ÖNARCKÉP-ben festi magát, mondja azt, amit mindenki tud – Karinthy legnépszerűbb művei radikális közvetlenségének elemi hatása alighanem a mindennel való azonosulást szító kielégíthetetlen szeretetvágyból ered. Amikor Karinthy az ÍGY ÍRTOK TI második kiadásának előszavában egyetért a műfajt bírálóknak tekintő állásfoglalásokkal, vagy ahogyan a „KI KÉRDEZETT?” már idézett előszavában értelmezi az ÚJ ENCIKLOPÉDIA-t, végső soron nem tesz mást, mint a közfelfogásnak igyekszik alárendelni saját véleményét, pontosabban azon igyekszik, hogy egyáltalán legyen véleménye saját művéről – véleménye, ami logikai úton indokolható, más véleményekkel összemérhető, és így saját zsenialitásának magányossága is felszámolható. A félúton megálló kézmozdulat végső soron az önnön zsenialitásának korlátatlanságától visszariadó büntudat metaforája. („Mindent elköttem, hogy ne legyek zseni.”) Maga az Abszolút utáni vágyakozás az anyaölbe való visszatérés vágyának és lehetetlenségének pontos képe, a közvetlenség, az analógiás gondolkodás az anya és a gyermek szimbiózisának kivetítése. Az Abszolútum azonban, elérhetetlensége miatt, egy szersmind a büntudat kivetülése is: egyszerre a szeretetvágy megjelenítése és sziszüphoszi kielégíthetlensége. Hogy a létező valóság negligálásának és egy másikkal való pótlásának ösképe a halott anya alakjának megidézése lehetett, az világossá válik az ANYÁM azon részletéből, amelyben anyját a gyermek Karinthy állandóan ismétlődő, a játék rituáléjához hasonló képzelődéssel próbálja jelenlévővé tenni (hogy az elhalszott gyász kiélésére csaknem ugyanannyi idő múlva kerüljön sor, mint amennyi első felesége halála és az ennek élményét meghaladni próbáló HALOTT című vers között). Árulkodó az is, hogy kései monstre regényterve AZ ANYA ÚTJA címet viseli. Az anyafigura valójában mindvégig kísérője a Karinthy-oeuvre-nek, mindig jelentésteli alakként és sokszor éppen a kulcshelyeken bukkanva fel, például a KÖTÉLTÁNC befejező képsorában, az agonizáló diktátor vízióiban. Az első novelláskötetben (ESIK A HÓ) szintén a halállal fonódott össze a könyvön végighúzódó anya-, illetve nőfigura (CIPŐCSOKOR, VERKLISZÓ, A PILÓTA). A legmeghökkenőbb az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL egyik asszociációja: az írónak a műtét során feltáruló koponyájában a daganat egy csecsemőjét magához szorító anyát ábrázol. A fejben – mint az önnön börtönébe zárt én bűnének jelképében – székelő daganat társítása az anyamotívummal büntudat és anyakomplexus közös gyökerére mutat.

*Exkurzus:* Egy, a pesti színházi viszonyokat és közönségizlést gúnyoló meseparódiájának, a KACSALÁBON FORGÓ KASTÉLY című kabaréjelenetnek felvillanó önarcképebe Karinthy a büntudatot nemcsak belekomponálta, hanem a hajsza – várakozás kettősségét, a vélt külső elvárásokat egyenesen a büntudatból vezeti le. A keret az ismert magyar népmese parafrázisa: sorra jönnek a kérők a király udvarába, hogy Publikum királykisasszonyt, aki egyfolytában csak sír, megneveztessék, s ezzel a fele királyságot

is elnyerjék, kudarc esetén viszont húzzák karóba őket. A magyar írók felsorakoztatása és karikírozása az ÍGY ÍRTOK TI-t idézi; itt azonban Karinthy maga is a parodizáltak között van. „Jön a hóherral, veszekedve. – De kérem, hagyjon békén! Mondom, hogy nem akarok pályázni! – Akkor miért tetszett jelentkezni? Alló, előre – most már nem lehet visszamenni. (Húzza.)” A színvállás elodázásának, a vonakodásnak motívumával az indítás magának az életmű indulásának paradigmaticus megfogalmazása. „Karinthy (vonakodik) – Jó, de nem most mindjárt... Várjanak egy kicsit, mindjárt jövök – csak átszaladok egy percre ide a világegyetemre, befejezni a tanulmányaimat.” A jól ismert hivatkozás az erőgyűjtésre. A hivatkozás és az Abszolútum (a világegyetem) szoros összetartozása újfent arra figyelmeztet, hogy Karinthy relativizmusának és ironiájának közös forrása ambíció és realitás – köznapi és egyetemes – közötti tragikus antagonizmus. „Nem lehet – tessék jönni. – De előbb meg kell írni gyorsan valamit – egy cikket a Nyugatnak – egy viccet a Borsszem Jankónak – egy operát a párizsi Odéonnak – egy levelet Lloyd George-nak – egy kabaréjelenetet az Andrássy úti színháznak – megígértem... megfogadtam... lekötöttem... mindjárt jövök...” A készülődés és várakozás stációi ismét az ÍGY ÍRTOK TI-t, annak kerettörténetét idézik, a műfajok sokasága pedig rámutat, hogy a Sokkal bűnbeesett Egy-vágy továbbra is kielégítetlen marad. („Ezek a műfajok együtt sem adnak ki egy eleven embert...”) Az adott szóra való hivatkozás a büntudat és a számadáskényszer kapcsolatát világítja meg, amely a kései szabad versek fő motívumává válik majd. A monológ vége: „Be kell fejeznem... ezt a jelenetet is... amit most játszunk... még nincs meg a vége.” A műből a művön kívüli világba való fejesugrás ötletét nyilvánvalóan a két évvel korábbi A BŰVÖS SZÉK-ből kölcsönözte az író, anélkül hogy itt a mélyértelműséget sejtető pusztá ötlet hatásosságán túlmenve tényleges szerkezeti elemmé válna. A jelenet folytatásában, amint arra számítani lehetett, az ÍGY ÍRTOK TI átkának illusztrálásaképp, többek között az utánzás képességét veti be a pályázó Karinthy. Amikor semmi sem segít, és az ítélet közeleg, az író pontosan azzal a gesztussal ugrik fejest az abszurdításba sorsa előli menekülésében, mint a már említett műveiből való megszökésekor vagy mint e művek forrásában: a kávéházi halandzsajátékokban. „Hopp!... elfelejtettem a hordókat! – (Királykisasszony felfigyel.) – Tudniillik nem lehetett átszavarni a végén... Nagyon meg volt duzzadva, de azért azt hiszem, be lehetne illeszteni a harmadik felvonásba. – Tudja, kedves kisasszony, min múltott az egész? – Nevetni fog, ha megmondom!...” A halandzsza lényege tehát nem az értelmetlen szavak használatában, hanem a logika korrupciója elől az akár létező szavak révén való kibúvóban van.

### Áldozat

A HEURÉKA című írásban Arkhimédész felfedezésének gyakorlati hasznára senki sem kíváncsi, vagyis a törvényt nyelvi megfogalmazásában, stílusában ítélik meg (irodalomként olvassák); csalódnak, amikor kiderül, hogy a felfedezés nem is új, hiszen a törvény felfedezése előtt is ugyanúgy törvényként működött (az író nem létrehoz, csak rámutat), ezért a meggyőzés logikai módszere helyett az analogikus módszerhez folyamodik (feladja a konvenciókat, előfeltevéseket feltételező nyelvet), vagyis a tételt nem bizonyítja, hanem véghezviszi, s ez maga a cselekvés, pontosabban a cselekvés leleplezett etikai tartalma: az áldozat. Vagyis: nem azért veti vízbe magát, hogy az öngyilkossággal önmagára, hanem hogy önmagának mint a Tétel pusztá közvetítőjének kiiktatásával éppen magára a Tételre hívja fel a figyelmet. A büntudat az önmegsemmisítést, amely az ÍGY ÍRTOK TI lényegi attitűdjének bizonyult, áldozatként értelmezi. A világ szó általi, büntelenítésként felismert újraterejtése csakis áldozat útján lehet-

seges. A közlendővel való maradéktalan azonosulás, az analógia elve arról üzent, hogy pontos közlés csakis a közlőnek a közlendőben való megsemmisülésével képzelhető el, most pedig ez az önmegsemmisítés az áldozat felszabadító jelentését vette magára. („*Ha nem megy dicsfényvel és babérmagányokkal hát menjen akárhogy / Ha nem kell szívemből a vér és nem kell agyvelő koponyámból / hát akkor itt van üres koponyám s mellemből ez a görcsős izom / Főzzenek enyvel belőle vagy akármit csak ne vesszek kárba egészen*” – SZÁMADÁS A TÁLENTOMRÓL.) A Tétel az áldozat végrehajtása után terjed csak el az egész emberiség hasznára, anélkül hogy a hozzátapadó etikai felhang, amely voltaképp hitelesítette, vagyis a feltaláló tette, amellyel maradéktalanul önmaga lett, megőrződött volna. („*Onnan kezdve vagyok én s leszek is s ott leszek köztetek bármi csekélymód / Bármily kicsiny mértékben név nélkül és névtelenül akár tudtok róla akár nem / Ott leszek valahol a szavában és a szívében annak is ki rólam sose hallott*” – A REFORMNEMZEDÉKHEZ.) Hogy ez a szétoztódás ténylegesen (szó szerint) megtörtént, hogy Karinthy mondásai, játécai kiirt-hatatlanul tudatunkba vésődtek és az értelmiségi szókinccs részévé váltak, az napi tapasztalat. Bálint György tanúsága szerint az lehetett már Karinthy halálakor is („*bizonyos gondolatok kifejtéséhez, bizonyos vélemények alátámasztásához nélkülözhetetlen szükségem van Karinthy-citátumokra, és azt hiszem, sokan vannak így*”), és ugyanez valósul meg az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL egy fejezetében is: a műtétről szóló tudósítások révén egy pillanatig mindenki az íróra gondol, így, infinitezimális mértékben, mindenki részvétellel van iránta.

Ezen a ponton válik láthatóvá, hogy a szó szerintiség látszólagos materializmusa az áldozat szakrális tettével azonos – áldozat a szó valósága érdekében. Az Igének tárgyában feloldódása-megsemmisülése itt mint szétoztódás lepleződik le. („*Egy vágy hevített csak / Abból élni amiért élek szétoztani és kimérni magam.*” (SZÁMADÁS A TÁLENTOMRÓL.) A szétoztódás (mint részvét) mozzanatában ragadható meg az immár közvetlenül krisztusi, fizikai értelmét elnyert áldozat. Jézus azért lehetett a történelem kulcsfigurája, vagyis felszámolója, mert „*az ő gondolata nyíltan cselekszik*”. Jézus a cselekvéssé váló gondolat letéteményese, és ezzel a szabadság ígérete. Az ő alakjában oldódnak fel az Ember korábbi stilizációi az életműben. (Jézus alakjának hatóvá válása a legkevésbé sem esik egybe az életműben való felbukkanásával. A kései műcsoportot jóval megelőzve az 1923-as KÖTÉLTÁNC hármasszereplője, az 1918-ban kompilált KRISZTUS ÉS BARABBÁS-kötet, tematikájában és csaknem modorra váló bibliai hangvételében, az 1916-os LEGENDA AZ EZERARCÚ LÉLEKRŐL Telma Titusz-figurája mind Karinthynak egy, a Nyugatban 1909-ben közzétett nyílt leveléhez vezet vissza. Ebben az ellen tiltakozik, hogy az Arcübasev-karikatúrájában – amit később az ÍGY ÍRTOK TI-be is beválogatott – található Jézus-paródiának vélt rész miatt perbe fogták. Karinthy védekezése – huszonkét évesen: „*Ennek az én nyomorúságos és ostoba életemnek egyetlen harmonikus motívuma, a krisztusi eszme...*” Persze az ÍGY ÍRTOK TI kezdő írója az alakváltó Telma Titusz közvetítésével szintén a Jézus-figura csirájának tekinthető.) A krisztusi szó a szeretet szava – s ha az életmű központi motivációjának a szeretetvagy bizonyult, úgy a szétoztódás e vágy maradéktalan beteljesítését szolgálja. Szeretet és áldozat egymást feltételezik Karinthy számára.

A szétoztódás mint áldozati motívum az érzékenyebb megfigyelők számára ugyanis érzékelhető volt Karinthy magatartásában is. Füst Milán a Karinthy tipikus gondolkodásformájának tartott ötlet szikrájában és ennek az író társasági igénytelenségével való rokónításában ismeri fel az önégetés motivációját: „*Karinthynak minden jó volt környezetül, hogyne lett volna hát ő jó mindenkinek. Ez a genialis ember, aki csupa ötlet volt, a*



legelmébb, akit elképzelni lehet. Igazán egy kis nap, s ha másodrendűek voltak is a bolygók körülötte, az is jó volt. [...] Ne lett volna hát nagyszerű vele lenni, aki úgy ontotta magát, mint a vérontás? Az ember leült a közelébe, és azt mondta magának: – No most jó lesz itt, mert most mindent elfelejtek... – s mintha meleg fényekben fürdene, védett helyen, valami barlangban, ahol remek a békesség.” Azzal, hogy az ötlet mint gondolkodásforma bizonyul itt áldozatmetaforának, az áldozat motivuma az életmű centrumába helyeződik. Nagy Lajos is Füst-höz kapcsolódik a *Nyugat* Karinthy-émlékszámában: „Kellemes volt vele együtt lenni... Csak megpillantottuk, szóval még csak a szemünk érzékelté, s már örömrészés öntött el bennünket.” A Sok tehát nemcsak a lemondás és keresés, hanem a szétoztódás tárgyává lényegülhet át; az egyetlen törvény keresését a maradéktalan adás váltja fel, ami a megváltás. Füst Milán azonban azt is írja: Karinthy „nem szerette, ha ösmerik”. De hát létezhete rejtőző Nap? A két állítás egyidejűsége akaratlanul is rávilágít a fény forrására, az át-tetszőség árára: arra, hogy ez a fény nem önmagát világította meg, hanem önmagával világított. Nem irt volna Füst Milán vérontásról, ha nem érezte volna, hogy itt valami radikális és megmagyarázhatatlan történik, túl jön és rosszon. A maga női ösztönével még Kosztolányiné is a *testvér* szót használja mindennek kapcsán, amely az áldozatul kiontott vért rejtj magában.

A Karinthy-életmű páratlan népszerűségének és páratlan meg nem értésének egyidejűsége nem magyarázható másképp, mint hogy az áldozat benne és vele ténylegesen véghezvittetett, nemcsak valamiféle irodalmias-metaforikus szóhasználat szerint. Az áthidalhatatlan szakadék nemcsak a műalkotás ontológiájának és kulturális aspektusának kibékíthetetlenségéből adódik, nemcsak abból a maradékból tehát, amelybe Karinthy soha nem tudott belenyugodni, hanem abból, hogy benne ez a kudarc – mint valamennyi műalkotás szükségszerű kudarcának büntudatos átvállalása – eleve kódolva van. Ez az átvállalás a karikatúrák hátterébe is a büntudat motivációját helyezi: az írókkal való maradéktalan azonosulás – a szétoztódás pendant-jaként – mint az irodalom és ezzel az emberi lét bűnének magára vállalása lepleződik le.

Az irodalomtörténet sosem volt képes áthidalni a szakadékot a Karinthy-mű hatása és értelmezése között, vagy ami ugyanaz: nem volt képes szembesíteni egymással az író állítólagos életidegenségét és páratlan népszerűségét. Karinthy dionüszoszi demokratizmusa valamennyi olvasóját, társadalmi helyzetre, iskolázottságra és korra való tekintet nélkül személyiségén innen és túl, „*faragatlan tönk*” mivoltában (TAO) szólítja meg. Ez az olvasó nem is sejti, hogy áldozati rítusba vonták be, mint azt a valakit, akiért az áldozatot hozzák – ő csupán a tűz melegét érzi, és ami jó, annak nem szívesen kutatjuk okát. A humán értelmiség nem hajlandó meghallani e radikális és megsemmisítő demokratizmus szavát, Karinthyt intellektuális írónak kiáltja ki, bizalmasodik vele, és ezzel kisajátítja. A tudomány és a kritika, az átlagolvasó magatartásától nem sokban térve el, az alkotóerőt mindig metaforizálja, mint valami eleve adott természeti erőt, amellyel ezért külön számot vetni fölösleges. A hatás interpretálásakor az áldozat melege elillan, és az ítélet már az irodalomkritika nyelvén fogalmazódik meg – ami mégis, akaratlanul is csak arról vallhat, hogy az áldozat sikeresen hajtattott végre.

## Az Új Ádám

A kései Karinthy az általánosan elfogadott vélekedés szerint a létező valóság felé közelít. A korabeli és a kommunista kritika egyaránt elégtétellel nyugtázta a HASMÚTÉT vagy a NEVETŐ BETEGEK című novelláskötetek és mindenekelőtt az UTAZÁS A KOPO- NYÁM KÖRÜL állítólagos realizmusát, azt, hogy az író az „*elvont eszmékkel*” való játék

helyett úgymond végre érzékennyé vált a környező valóság iránt. Felettébb kérdéses azonban, hogy valóban a merő realizmus-e ennek a kései műcsoportnak végső üzenete. Nem világos ugyanis, hogyan jutott el Karinthy minden előzmény nélkül ehhez a realizmushoz, vagyis hogy miképpen viszonyulnak ezek a művek az életmű gondolatkörének egészéhez; másrészt azt is figyelmen kívül hagyták, hogy itt valóban műcsoportról, belső törvényszerűséggel összetartozó művekről van szó, melybe az említettekén kívül a még mindig elhanyagolt versek: Karinthynek életében megjelent mindkét kötete, legalábbis a javuk, azonkívül néhány kisebb, vallomásos prózai írása is beletartozik, melyek mind egymást értelmezik, és megértésük csakis mint egységes csoport megértése lehetséges. Mindenekelőtt azonban az marad válasz nélkül: hogyan virágozhatott ki e „realizmus” tövében Karinthy páratlan hévvel áradó kései lírája.

Az ELŐSZÓ, amely az első verseskötetet (NEM MONDHATOM EL SENKINEK) indítja, az életmű egyik centrális darabja. Látszólag, amint a cím is sejteti, az eddigi toposz-körben mozog: a tárgy itt is a mű létezésére való rákérdezés, nem hiányoznak a paradoxonok, már rögtön a kötetcímmé vált refrénből sem, ami egyúttal az egészben közlésről való lemondás, itt a várakozás motívuma, az ígéret, aminél a vers voltaképp ezúttal sem kínál többet, sőt befér a már körbejárt „*Mert félig már ki is bukott, tudom, / De mindig megrekedt a féluton*” toposza és a közvetítő közegben célt tévesztő szó („*Az egyik forró és piros lett tőle, / ő is sügni akart: csók lett belőle*” stb.) is. Látszólag nincs előrelépés tehát, mégis: a már untilig ismert elemek merőben új jelentést kapnak, amelyben maga a cím is átértelmeződik, és a polarítások közötti vergődésből az örömhír motívuma lendíti ki a gondolkodást. Az örömhír úgy viszonyul az Abszolútumhoz, mint a fogalom a cselekvéshez (az Igéhez), a megvilágosodás misztikuma a logikához, a kinyilatkoztatás a törvényhez, az ébredés az álomhoz – mint az EVANGÉLIUM (örömhír) az ŐSZÖVETSÉG-hez. Nem valamiféle szerves kapcsolódásról van itt szó az addigiakhoz, nem az Egybe való visszatérés ígéretéről, megoldás továbbra sincs: a vers nem az addigi kérdésekre ad választ, de meghaladja, sőt érvényteleníti őket. Ahogyan a félúton megálló ököl, úgy az erre felelő csodamotívum is kibújik a pszichológiai magyarázat alól. És ez egyben az irónia állapotának felszámolása is. Ha ezt a kezet a büntudat állította meg – most a büntudat éppolyan csodaszerű elillanásának lehet tanúja a versolvasó: a büntudatos önlefozást (ismét: „*Mindent elkövettem, hogy ne legyek zseni*”) itt maga az író akarja megszüntetni: „*Emeljetek fel szólni, látni, élni, / Itt lent a porban nem tudok beszélni.*” Ez a szelid bizonyosság teszi a halogatást egyszerűen pozitívvá, azaz jövőorientálttá, a teremtés–bűn–megváltás köre nem magába zárul, hanem kinyílik: a valóságos élet felé, melynek mindazonáltal éppen eredendő szakralitása sejlik fel az eljövendő öröm részese előtt. Aki az örömteljes jövő érdekében az ént áldozza fel: „*Én – ez nincs és nem volt. Én – ez csak lesz.*” Az én illúziója: különbözőségünk immár nem a halálban oldódik fel: az én–nem-én azonosságá mint az Abszolútum éppen az örömhír sejtelmének nyit kaput.

Hogy ez az örömhír micsoda, nem lehet pontosan tudni: „*Még nem tudom, mit mondok majd, nem én, / De úgy sejttem, örömhírt hoztam én.*” A döntő éppen az, hogy a verssel az író kiszabadult az életművet fogva tartó fogalmi polarítások szoritásából, és végre azt képes megragadni, amire mindig is vágyott: a keletkezésben lévő. Mert a jövő felé való nyitással, amely elől az Abszolútum az utat elzárta, voltaképp a jelen válik megragadhatóvá, az, ami előtt amaz ököl megmagyarázhatatlan okból megtorpant. A kivívott jelen: a véglegességnek mint halálmetaforának helyébe lépő születő valóság kimondása az, amit tévesen realizmusnak neveznek. A várakozás itt már nem kínzó és

megszüntetendő kényszerpálya, hanem vállalt állapot, és az örömhír kimondhatatlansága nem az emberi léptéket meghaladó kifejezhetetlenségéből, hanem közvetlenségéből, a dolgokban és a dolgokkal együtt való megjelenéséből adódik, benne az Abszolútumnak a paradoxonban megnyilvánuló elvontsága feloldódik, s ezért a teljességre éppen fogalmi megragadhatatlansága révén tart igényt. A századelő egyik orosz vallásbölcseleje, Szemjon Frank írja kései összefoglaló műve (VILÁGOSSÁG A SÖTÉTSÉGBEN, 1950) JÓ HÍR című fejezetében: „Amennyiben hisszük, hogy Krisztus kinyilatkoztatása örök érvényű és hozzánk is szól, akkor most is képeseknek kell lennünk – mindenféle teológiai elméleten túl – arra, hogy megértsük, mi a jó hír reális értelme, és megérezzük azt az örömet, amelyet hordoz. Természetesen nem lett volna szükség példabeszédekre, sem képekre, ha ez a hír valamilyen szemléletesen, érzékelhetően adott és ebben az értelemben evidens dologról szövege volna. De az a jó, amiről itt szó van, nemcsak hogy érzékelhetően nincs adva, hanem bizonyos értelemben általában kifejezhetetlen. Realitása és világossága ellenére, annak ellenére, hogy teljesen szilárdan rendelkezünk vele, csak abban a formában kapjuk, amely lelkünk mélységei előtt tárja fel magát, s ezért közvetlenül kimondhatatlan marad. Lényegi egyszerűsége ellenére valamiféle végtelen s ezért kiemérhetően teljesség.” (Baán István fordítása.) A kifejezhetetlennek ugyanez a pontossága az, amit Karinthy mindvégig fogalmi vagy matematikai apparátussal próbált megragadni, és eredendő lírai alkatát leplezi le, hogy mégis éppen versben és csakis versben mondódhat ki, azaz történhet meg. Karinthyt egészségtelen pátozásból éppen a líra gyógyítja ki. Az Abszolútum elérhetetlen konkrétsága valójában a jelen lévő, azaz megújuló élet konkrétságát tartotta fogva. Mindezzel az ELŐSZÓ rejtett jézusi megváltásparadigmának mutatkozik, aminek hitelét azonban éppen az adja, hogy nem kívülről tör be az írói világba, hanem belső, szerves metamorfózis eredménye; ez a szerveség az, ami a történelemtől és a tradícióktól való elszakadás gesztusát kiegyenlíti, és egyben e gesztus értelmét is megvilágítja. S ez az észrevehetetlenség, amely abból adódik, hogy a csoda nem a dolgokon kívül, hanem velük és bennük jelentkezik, a versben a már jól ismert toposzok finom átértelmezéseként ragadható meg. Ismét Frank szavával: „S íme, a Jézus Krisztus által hozott jó hír az országról, az általa hirdetett határtalan öröm az, hogy Isten országa – ez az új, ideális életállapot, melyre az emberi szív összes reménye összpontosult – egyáltalán nem olyan valami, aminek az ismeretlen jövőben csodálatos módon kell eljőnie úgy, hogy kívülről tör be az életbe, és hatalmába keríti. Ellenkezőleg, a jó hír azt hirdette, hogy Isten országa csírájában már megvalósult szívünkben, s úgy kell megvalósulnia, hogy szervesen sarjad ki a világban, és belülről keríti hatalmába azt. [...] Isten országa az emberi lét számára nem transzcendens, hanem immanens. Nem úgy jön el, hogy az ember azt előre kiszámíthatná.” A várakozás Karinthynál éppen azért kaphat itt pozitív töltetet, a lázas keresés, a „valamit elvesztettem” gyötrelme azért fordíthatta irányát szinte észrevétlenül a múlttól a jövő felé, mert az, amire várakozni kell, a bekövetkezendő csoda, tulajdonképpen kezdettől fogva jelen van. „Nem transzcendens, hanem immanens” – az isteni nem az ember fölötti elérhetetlen magasságban lebegő princípium, hanem az ember a le-téteményese. A versben Isten hiányként, mint az Abszolúttal való leszámolás jelenik meg, és aki megszületik, az az örömhír révén önnön isteni eredetét megsejtő Új Ember – az Új Ádám, ahogyan a VEZEKLÉS, EMELT FŐVEL című versben áll –, akinek immár nincsen szüksége arra, amire Ember Sándornak, hogy fizikailag szülessen újjá, hogy fejéből a félelem központját kioperálatva más legyen, mint aki volt, hiszen amiről szó van, még egyszer: nem transzcendencia, hanem immanencia. Karinthy kései „realiz-musa” mindig ezt az immanenciát feltételezi: a „valóság komponál” elvének az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL-ben való megfogalmazása mögött (amellyel „az egész világot iro-

dalmi anyaggá akarom átgyúrni” ifjúkori jelszavát megtagadta és egyben mégis beteljesítette), a valóság rejtett költőiségében-szakralitásában, az állandóan jelen lévő csodában való hit áll. Nem a realitás, hanem éppen az Abszolútum az, amit Karinthy az utolsó regény realizmusával megtalált. Ugyanazt az életszomjat szolgálta az Abszolútum (kényszer)képzete, mint ami a kései művekkel – deus ex machina – a rövidebb úton kielégült. Az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL arról üzen, hogy a tiszta Valóság régóta áhított abszolútuma csakis a tiszta szubjektivitás révén férhető hozzá. Ugyanez az immanencia a ránk rótt végzet és a vele együtt adott fellebbezés lehetőségének egyidejűségéként fogalmazódik meg – nem véletlenül éppen az ENCIKLOPÉDIA-kötet CSODA címszavában. Schöpflin Aladár aligha tévedett, amikor ezt a helyet nevezte a Karinthy-életmű esszenciájának: „Az ismert világ, ok és okozat, dolgok ismert összefüggése és bekövetkezése, úgy függ fölöttünk, emberek fölött, mint valami ítélet, amit ismeretlen erők hoztak. Ezt az ítéletet a leíró tudomány felismerte és azonosnak találta azzal, amit régi kronológiák és vallások végzetnek, sorsnak, istenrendelésnek hívtak. Az ember számára ez az ítélet marasztaló – a leíró tudomány is arra a következtetésre jut, amire a vallásbolcselet: hogy sárból vagyunk és sárrá válunk, mert állati származásunk bélyegét viseljük, s az állatok is sárból lettek és sárrá változnak ama Törvény szerint. S ha mégis várjuk a csodát, akkor azt a valamit, amit várunk, nem magyarázhatjuk másképpen, mint úgy, hogy az Ember jelt és utasítást kapván valahonnan, megfellebbezte ezt az ítéletet és akarja annak megváltoztatását.” Ezért ítéli el a freudizmussal azonosított Macbeth-jóslat lélektanát ugyane kötetben Karinthy. Ez a jel, ez a „valami, ami még nem történt meg – de úgy látszik, valahogyan megígértetett”, ez a „dörömbölés kívülről, a Szépség és a Valóság világából lelkünk ajtaján”, aminek „nem értjük szavát”, ez a „dadogás” – nem lehet más, mint éppen a jó hír. A cselekvés, amely korábban egyfelől teremtésnek, másfelől újrateemtésnek, a világ megváltoztatásának szándékaként mutatkozott, itt végleg leleplezi etikai magját: teremtés és újrateemtés egyidejűsége a hibás teremtés gondolatát írja körül.

A jó hír, aminek titkát csakis fülbe súgni lehet („Próbáltam súgni, szájon és fülön, / Mindnyájatoknak, egyenként, külön; [...] A szót, a titkot, a picny csodát, / Hogy megkeressem azt a másikat / S fülébe súgjam: add tovább”) – a szeretet csakis személyes lehet. A világ megértése görcsös erőlködésének és a várakozásnak eddigi motivuma célirányossá és pozitívává: a titok megértésének erőfeszítésévé válik, mint az UTAZÁS FAREMIDÓBA imént újfent idézett bevezető szavaiban, amely szerint a műalkotás ennek az erőfeszítésnek manifesztuma. A HARUN AL RASID-novelláskötet TITOK című írása egészében a születés előtt megsúgott titok ötletére épül („egy mondja egynek tovább is a titkot, a titkot, s maradjon titok, amiről senki se tud, csak Én meg Te, Te meg ő, csak ő meg Én”). A novella sűrítve csaknem szóról szóra jelen van a CAPILLÁRIA-előszóban („A születés pillanatában, mielőtt megláttam a napvilágot, már itt e Földön és még Odaát, egy pajkos angyal fülünkbe súgott valamit, egy Titkot, amit egyetlen valakinek vallhatok csak meg majd annak idején, a Másiknak, akinek szintén megsúgta”). A titoktoposz még félig a bűntudat motivumához, a vizsgafóbiához kapcsolódik: „Ketten nem értik egymást, nekem mindkettőt meg kell értenem.” (Az életmű önmegsemmisítő folyamatára jellemző, hogy Karinthy még a titok motivumát sem állja elidegeníteni, ahogyan ez a KACSALÁBON FORGÓ KASTÉLY már idézett jelenetének végén történik: „Rémes dolog történt – de örülten nevetni fog!... – Miről van szó? – Nem mondhatom meg, ennyi ember előtt, csak magának külön. Örülten nevetni fog!... – Halljuk, halljuk! – Nem lehet. Menjenek ki mind – vagy engedjenek kettőnket kimenni!...”) Az ELŐSZÓ szerkezete persze éppen az „egyenként, külön” magatartástól a szószékig, a „mindenkinek” szólásig, tehát a közvetlenségről való lemondásból születő, mégis épp ezáltal

új hanghoz vezető utat mintázza (a CAPILLÁRIA-előszó egy másik helyén már ez a külön–mindenki kettősség is megjelenik). A dialógus, az „egy meg egy”, ahol a szeretet születik, mint a születőfélben levő valóság lepleződik le: a titok nemcsak a szeretet maga, hanem az, hogy e szeretet a valóság eredendő aspektusa. A dialógus mint ilyen egyszersmind Istenhez való immanens viszony. Hogy ebből mégsem lesz (mondjuk Kosztolányi-féle) panteizmus, arról éppen a jézusi szál, a testté váló Ige gondolata kezkeskedik. Karinthy-nak valóban nem volt lényegi kapcsolódási pontja a tradícióhoz; ám ahogy „minden író maga teremti meg előfutárait” (Borges), korának dialógusfilozófiáihoz és a velük is rokon orosz vallásbölcselethez, az Istenember alakjához való feltehetően öntudatlan közeledése révén egy alapjaiban gnosztikus eredetű kereszténységfelfogáshoz jutott el. Az életmű maga úgy is felfogható, mint eredendő hajlamának a felvilágosodás gondolkodásával való összebékítési kísérlete. A felvilágosodásvonalom sokkal inkább a gyermekkori-családi közegből fakadt, amelyet magától értetődőnek fogadott el, és a vonzalom később is megmaradt mint a nyelv, melyen filozófiai gondolatait kifejezhette. Maga a gondolat, hogy a tudás eltünteti a bűnt, a felvilágosodásé, ám ahogyan e gondolat a teremtés–bűn–megváltás teologikus keretei között az életműben megvalósul, a rokonságot külsőlegessé teszi.

Az ÜZENET A PALACKBAN szabad versei nem a suttagásra, hanem a rekedt, hangtalan ordításra vannak hangszerelve. Az élet álmából a magasabb valóságra ébredni akaró ember artikulálatlan ordításának ez a toposza először alighanem a HOLNAP REGGEL-előszóban bukkan elő, de a harmincas évek különböző műfajú írásaiban; a MENY NYEI RIPORT előszavában vagy például a POLGÁR, NE SZÉGYELLD MACAD című tárcában és magában az utolsó verseskötetben is AZ IGE ÍGY SZÜLETETT, a KARÁCSONYI KARÉNEK és A REFORMNEMZEDÉKHEZ él az ordítás utolsó lehetőségének motívumával. Az ordítás azonban itt nemcsak motívum, hanem forma is. A közvetlenség műformája, amely lemond az érvelés lehetőségét nyújtó értelmes beszéd közvetítő közegéről; logikaelenes. De a közvetlenség műformájának megtalálása egyben a jelenvalóság megtalálásáról is tudósít. Közvetlenné lenni itt már annyi, mint jelenvalónak lenni, de jelenvalónak lenni, mint már tudható, annyi, mint a jövő felé nyitni és a valóságot mint születendő valóságot határozni meg. Itt, a szabad versekben immár nem „kísérleti műhely” az írás, ellenkezőleg: nincsen már várakozás az ideális alkalomra, a pillanat lesz a vers rendezőelve, a jelen vállaltatik olyannak, amilyen: töredékesnek, szakadozottnak, fésületlennek. Éppen a köznapi beszéd vállalásával akad rá a kifejezés rég áhitott maradéktalan pontosságára, az összhangra kifejezendő és kifejezés között – a bizonyosságra, hogy amit írni akar, éppen úgy kell megírnia, ahogyan teszi. A beszéd hétköznapi értelemben vett közvetlensége egyszerre a művészi közvetlenség kulcsává válik. A profán köznapisággal az Ige cselekvő kimondásának szakrilegiuma nyílik meg Karinthy előtt. E ponton saját magát cáfolja meg: a MINDEN MÁSKÉPPEN VAN egyik írásában a szabad verset mint önnön tárgyának pusztá vázlatát jellemezte – ami a líra műfajában „megengedhetetlen”. Saját szabad verseiben viszont éppen a vázlatyszerűség emelkedik a megszólalás bárha nem örömteli („Nem így akartam én egyszer vallani rólatok női szemek”), mégis egyetlen lehetséges és hiteles módjává. A forma medrét a jelen valóban olyan szélesre vájta ki, hogy a hétköznapi nyelv, a vicc, az anekdota és a szójáték együtt sodródhat benne a bibliai pátosz és az elégia hangjával; e tágra méretezett ihlettipusban a banalitás egyenrangú a proféciával, profán a szakrálissal – minden megteszi, hiszen: a csoda immanens, mindenütt jelen van, a valósággal *egylényegű*. Ezért nem kell a tényleges (*tett*leges) megújuláshoz tabula rasát teremtenie az írónak az élet-

műben, ezért vállalható az immár maradék nélkül, ÍGY ÍRTOK TI-stül, amit Karinthy korábban a leghevesebben megtagadott vagy legalábbis lefokozott – persze, hiszen ez tapadt leginkább nevéhez. Az ordítás közvetlensége egyben feloldja az élet és az életmű javán végighúzódo görcsöt, ami mindenekelőtt a lírai hajlam elfojtásának görcse volt. Az uralkodó hang vershelyzete többnyire az úzottságban pillanatnyi lélegzethez jutó loholóé, akinek nincs ideje szépen mondani, amit akar, hanem csak ahogy először eszébe jut, hogy az idő fogytán minden erejét közlendőjére fordíthassa – a központozás hiánya a lihegés, a suttogva ordítás nyelvi képe. Nem Karinthy vétkes abban – ő éppen hogy hűséges a korhoz –, hogy az ELŐSZÓ-ban is meghirdetett dialóguselv és a hozzá kapcsolódó örömhír ígérete a monológ kétségbeesésére vált. A paradoxon azonban éppen az, hogy a lemondás vállalása, a kudarc elfogadása, a harc céltalanságának beismerése, a jelenvalóság keresztjének felvétele révén a forma kimondódott, vagyis tetté vált, s ezzel ellent tudott mondani az önmaga hordozta közlendő kilátástalanságának, elmondhatatlanságának és ezzel a versírás és a művészet lehetetlenségének. Ez a költészet a művészet kereteit nem feszíti szét, mert az utolsó illúzió: Tandori Dezső szavával „*a kérdezettesség etikai illúziója*” („KI KÉRDEZETT?”), vagyis a felelősség, az, hogy e kétségbeesett monológokat mégiscsak Valaki színe előtt hörgik el, fenn van tartva. A büntudat, amely a művészet megváltása: a cselekvés felé lendülő öklöt félúton megállította, itt az etika mozzanatává nemesedik: éppen a radikális mondandó és a radikális forma találkozási pontján kristályosul klasszikus *irodalommá* (!) Karinthy költészete, és sorolódik be a harmincas évek klasszicizáló számadásversei: Babits, Kosztolányi, József Attila kései lírája mellé.

De éppen, mert a büntudat visszatartotta energiák most felszabadultak, kell immár e Valaki („*a Gazda*”) előtt számot adni „*a táalentomról*”: ha a jelen pillanata szükségképp a vallomás pillanata volt, akkor egyben a számadás pillanata is, és a jelen maradéktalan vállalása a színvallás őszinteségéről tanúskodik. A számadás attitűdje, amely a világ enciklopédikus bekebelezésének etikai átszíneződésével születik. Tulajdonképpen a szabad verseket hallatlan sűrűséggel behálózó önidézeteiket is az összegzés, az életművel való elszámolás magatartása hívta elő. (Csupán találokra a HEVENYÉSZETT ELSZÁMOLÁS A KÖLTŐRE BÍZOTT TÁLENTOMRÓL alcímet viselő A REFORMNEMZEDÉKHEZ című vers korábbi művekre való önidézeteiből: utalás a „VERBA MANENT, SCRIPTA VOLANT” című esszé, a VA-KONDIA, a LUX ÚR SZABADALMA, az UTAZÁS FAREMIDÓBA, a BARABBÁS címére, Telma Tituszra, motívumok a CIRKUSZ és A FESTŐ ÉS A KÉP című novellákból és az ELŐSZÓ-ból, s benne foglaltatik az ordítás-, a vizsga- és „*a műfajon semmi se múlik*” toposz is. A kötetnyitó SZÁMADÁS A TÁLENTOMRÓL szó szerinti, idézőjellel is kiemelt citátumot tartalmaz a CIRKUSZ-ból, fő motívumokat a HARUN AL RASID két novellájából: A HEGEDŰ-ből – mintegy a CIRKUSZ-idézethez kapcsolódva – és A NYOMORÉK-ból, továbbá A PILÓTÁ-ból, benne van egyik szállóigévé vált naplófeljegyzése és az ÍGY ÍRTOK TI-re való utalás: a lista jelentéktelen fordulatokkal tovább is bővíthető lenne. A determináció végül is alig hagy szabad sort a versben.) És a toposzháló ugyane feszessége az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL-ben is. Ezért van lényegi rokonság az egymástól látszólag távol eső kései szabad versek vallomássága és az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL tényszerűsége között. A vallomás- és a számadáskényszer: a líra és az etika immár egybeesik Karinthy számára – a döntő éppen az, hogy a vallomás itt nem a szubjektivitást célozza, hanem „kifelé”, a képzelet (a „szuggesztiók”) megtisztítására irányul. Nem a belső, hanem a külső világ az, amit meg kell vallani. Aki Karinthy utolsó regényében a tényregény megteremtését látja, az éppen e való-

ságfelfogás lírai és etikai aspektusát hagyja figyelmen kívül. Nem az objektív tények mitoszához van köze tehát a regénynek, hanem ahhoz a kicsit sajnó ürességhez, ami az áldozat megtörténte, vagyis az én kivonulása után a világból marad, és ami a regényt ennek az exodusnak tényleges leírásával: az EGY DÁTUM NÉLKÜLI REGGEL-lel szoros rokonságba hozza. A halálközelség élménye a regényben a jelek szerint fontosabb volt Karinthy számára, mint az, hogy a műtét után végül is életben maradt: a regény mérhetetlenül rezignált kicsengése, melyet a Karinthy-irodalom makacsul nem akar meghallani, éppen a továbbélés kényszeréből és a további élet lecupaszított esélyeiből adódik. Az említett vers ezen a rezignáción lép túl azzal, hogy a halált az én megszűnésén át képes egy világ megszületésének: *Entelen életnek* ábrázolni. De pontosan e radikalizmus fokozhatatlansága teszi, hogy itt mégsem az író lép át az irodalom, hanem az irodalom – az ezáltal továbbörzött irodalom – az írón.

Babits ismét a lényegre tapintott, amikor az író halála után arról irt, hogy Karinthy hívó volt. Pedig aligha az életművön végighúzódo passiójátékra gondolhatott, s nem is a számadásversek biblikus hangvételére, sokkal inkább a kételkedő ironikusok áhítatos abszolútumhitére. Ám ha ez az abszolútumhit mint a maradéktalan konkrétságba vetett hit lepleződött le, akkor a vallásos hittel éppen ellentétes célt követ. Karinthy hite nem a transzcendensre, hanem a jelenvalóság eredendő transzcendenciájára, a kettő antagonizmusának felszámolására irányul. S ahogyan a megváltás görcsös akaratát a csoda immanens voltának örömteli felismerése váltja fel, és ahogyan a hagyományak mint a jelent absztraháló múltnak helyébe a jövő mint a kézzelfoghatóság princípiuma lép – úgy foglalja el Jézus alakja az Embert mindeddig képviselő absztrakt Író helyét.

Karinthy rajongó hite nem transzcendens, nem utópisztikus, nem vallásos és még kevésbé a művészet általi megváltás romantikus eszméjének áldozata: a magasabb valóság az életmű kései szakaszában a létező világba ágyazottan jelenik meg. Pontosabban ez a valóság éppen annyira létezik, amennyire a csodát mint a jövő ígérését magában képes foglalni. Éppen a jelen maradéktalan vállalása volt a feltétele annak, hogy e jelen a jövőt megszülje, vagyis hogy önnön álmából felébredjen. Hogy ez az ébredés Karinthy számára immár nem elvont megoldást, hanem kézzelfogható kort jelent, azt éppen „korszerűségének” megszűnése bizonyítja: a szó szerintiség felszámolja a történelem kerekét hajtó és a félelmet újratermelő végzetet. (Jakob Böhme: *Angstrad.*) A szó szerintiség egyszerűen az elegendő információk birtoklásával hozza el a történelem végét: ez az információbőség a szokásokat-meggyőződéseket-előítéleteket-eszméket-nyelveket-stílusokat, tehát a történelem és a végzet metaforáit mint a hiányzó információk pótszereit leplezi le és teszi fölöslegessé. Ez az elképzelés, amely a történelem eszméjével együtt a kultúráét is lerombolja, a képzelet és a valóság relativitására épül, arra, hogy e kettő antagonizmusának oka csupán abszolútnak vélt tudatunk korlátai. A tudatnak korlátai alól való felszabadulása viszont a képzeletet is e kiterjesztett realitás szárnyai alá vonja, ama realitás alá, mely tehát a születőben lévő dolgokat is valósággá, sőt a valóság születésévé teszi. Az UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL hivatkozás a képzelet valóságteremtő erejére ezt a korántsem realista valóságfelfogást feltételezi.

A szó szerintiség, a dolgok maradéktalan önonazonossága során maga a szó semmisül meg abban, amit jelölt, hogy utat nyisson a közvetlenség előtt. Az információk elégséges volta a dolgok önonazonossága előtt nyit utat, és a közvetítést teszi fölöslegessé, ami a kultúra. Immár közvetlenül gondolkodhatunk – és ez a közvetlen gondolkodás éppen a szeretet. Amint az életműben a szeretet gondolata az Abszolútum börtönéből

kiszabadult, a kimondhatatlanság kínja cselekvésre vált. A szeretet nem egyéb, mint a kimondhatatlannak cselekvés általi kimondása. A cselekvés abszolút beszéd, de az abszolút beszéd szükségképp a szeretetet mondja. Az ellenállhatatlan benyomást, melyet az életmű kelt, s amely azt sugallja, hogy Karinthy mindig egyazon magot írja körül – éppen az igazolja, hogy e mag mint gondolati mag a műben nem kereshető vissza: kimondódásával maradéktalanul szétosztódott. Ama gigászi középszer mint a közvetítés felszámolója, s ezzel a közvetítés maga mint a közvetítendő illúziója lepleződik le. A Közép, ahol Karinthy irodalomtagadóként állt, felperzseli önmaga körül mindazt, aminek maga volt a közepe. Ami az ébredés után immár hiteles valóságként a színen marad, az személytelenség és szeretet elemezhetetlen azonossága.

1993

Pacskovszki Zsolt

---

## ANZIKSZ

Már minden utas felszállt, a vonat ajtajai bezárultak; ahogy futott a peronon, egy lány ugrott az útjába, és aggodalmasan az arcába suttogott valamit. A vörös hajú csaposlány volt a Casablanca bárból; „Vigyázz!”, kiáltott rá, idegesen félretolta, és rohant volna tovább, a beton azonban egyszerre csak berogyott alatta, és egy föld alatti, zubogó hangokkal teli járatban találta magát. Hallotta, hogy fent elindítják a vonatot, „Várjanak! Várjanak még...”, ismételte erőtlenül – a kezét végigsúrolta egy hideg, szőrös test, „Egy patkány...” Az állat ráemelte fekete szemét, majd oldalra bökött az orrával, mint-ha a kijáratot szeretné megmutatni neki. Hálásan bólintott; ahogy azonban el akart iszkolni a sötétben, egy éles kődarab

---

Ábel lassan húzta félre a fotóautomata vörösös függönyét.

Reggeledett, az égbolt, mintha lebetonozták volna az éjszaka leple alatt, nehéz volt, és mindenütt, kelet felé is sárszínű, az utcai lámpák bágyadtan világítottak, a neonreklámok sápadoztak, csupán a zaj erősödött észrevehetően, és töltötte meg mozgással az elkedvetlenítő szürkéséget, fekete taxik és „TAKE CARE WITH SEX” feliratú buszok zaja. Görcsölt a gyomra; ahogy egy falnak vetette a hátát, hogy nagyokat lélegezve összeszedje kicsit magát, valaki odalépett hozzá. Egy nyurga alak állt előtte, a lábán kopott bakancs, a haja méregzöldre festve. Ábel meg sem várta, hogy megszólaljon, odatartotta eléje gyűrött Benson & Hedges-es dobozát: az alak kihúzott egy szál cigarettát, majd egy fémpénzt nyomott a markába. Húsz penny... Fáradtan, ásítózva indult tovább. A zsebében lapuló hatvan pennyvel együtt ez már nyolcvan penny: éppen elegendő arra, hogy vegyen egy forró kávé a King's Crosson, a maradékból pedig befizesse magát a mosdóba, és megtisztalkodjon, megborotválkozzon... (Egy műanyag nyeles zselettet, egy fogkefét meg egy tubus fogkrémet mindig a kabátja zsebében hordott.)

A pályaudvar épülete előtt, a hűvös köre telepedve itta meg a kávé, az utolsó cigarettáját gyújtva meg hozzá. Az embereket, a reggeli arcokat bámulta, és hamarosan