

Suhai Pál

## MŰTÉT ELŐTT

*Bizonyos érműtétek során a  
bőrön tűvel rajzolják elő az  
operálandó szakasz helyét*

Mostan piros tintákról álmodom,  
pirossal, ezt is csak pirossal írom –  
kigyullad, ég a toll alatt papírom,  
és lángol már az ingem, homlokom.

S mindkét fülem, míg tú hegyén a bőröm  
tulajdon véremmel rajzolja ki,  
már ma kihímezi a holnap  
vágás helyét: műtétre készülődöm.

Nyűgös vagyok, de túróm, doktorok,  
a bajt, s hogy ritmust hátamon kopog  
az ujjatok, s bár ez húsemba vág,

már-már vigasz, hogy csapzott soraimra,  
mert egy a toll s a kés, a vér s a tinta,  
ti metszitek majd a kádenciát.

## OPPONÁLOM A KRITIKÁT

Micsoda kérdés! Hogy melyik a fő,  
ha mindegyikre ráillik, hogy „ő”:  
csak ő, csak ő a legnagyobb, a mű:  
a legsűrűbb a legfőbb érdemű!  
Mindegy, hogy ki, ha legnagyobb,  
majd megtudod, ha éppen olvasod.  
Hogy kié itt a legjobb Iskola?  
Ő dönti el, Vas és Illyés Gyula.  
S Pilinszky: hátán Nagy viszi oda!  
S összekent képek, ti, Medáliák,  
nemcsak Kormos versét írtátok át,  
emeltétek őt is, a kritikát,

és aki később lépcsőjén megállt.  
 És Salve Regina s Tücsökzene!  
 Mindegyik legnagyobb! Egy jegenye.  
 Gyökere földben, égké a hegye.  
 (Ha fúj a szél, mindegyik azzal ír,  
 s megfesti: visszaírja a papír.)

Beck András

## SZAKÍTÓPRÓBA

### Közelebb a *Nihil*hez

Egy közelmúltban megjelent írásomban Karinthy Nihil című verséhez felemás irodalomtörténeti recepciója felől közelítettem, kortársi fogadtatását pedig, mint egy elmaradt botrány történetét, a korszak irodalompolitikai és esztétikai elváráshorizontja felől konstruáltam meg.<sup>1</sup> Egy olyan versnél azonban, amelynek recepciója ennyire hézagos és szakadozott – ne felejtjük el, hogy a megjelenése óta eltelt száz év alatt senki sem vállalkozott arra, hogy alaposabb elemzés tárgyává tegye – mindez csupán részleges eredményhez vezethet. Vagyis a Nihil értelmezését aligha oldhatjuk fel a hatástörténetben, ha egyszer úgy véljük, hogy éppen ebben a hatástörténetben, a vers jelentőségének érzékelésében van szükség fordulatra.

Persze már a címeként kiemelt szónak olyan erős fogalmi és érzelmi töltete van, olyan tanácstalanul és várakozásteljesen hagy bennünket, ahogy a vers élén egymagában áll, ahogy egy pillanatra kitölti figyelmünk és gondolkodásunk terét, hogy aztán rávetüljön és kisugározzon a vers minden szavára, ami alább következik, hogy egy szigorúan szövegközpontú megközelítésnek alig van esélye. Szerencsére nem is ilyesmire vágyom. A „nihil” a XX. század elején vezérszava, summája mindannak, ami a hagyományok és az értékek rendszerének felforgatásával fenyeget, a minden erkölcsi korlát lerombolásán munkálkodó, minden istenektől elszakadó filozófiának és irodalomnak, mindannak, ami dekadencia, hitelenség, hóbort, póz és veszedelmes gondolat. A nihil szó halatán azonban nemcsak Baudelaire, a naturalisták, Nietzsche és a futuristák (1911-ben már ők is!) juthattak eszébe a korabeli olvasónak, hanem az orosz nihilisták is, akik az 1870–80-as években oly élénken foglalkoztatták a közvéleményt és az írók képzeletét. Annál is inkább, mert az 1905-ös oroszországi forradalom után a hozzájuk kapcsolódó rémképek aktuális közelségbe kerültek. Alighanem ott motoszkáltak Oláh Gábor fejében is, s tán ezért nevezi Hatvany Lajosnak írt levelében Karinthyt „szláv fiúnak”. Mindenesetre úgy állítja élénk, mint afféle irodalmi terroristát, arrogáns és közveszélyes alakot, aki gátlástalanul garázdálkodik, amíg hagyják, és „kigúnyolja az öreg Istent is”.<sup>2</sup> Ez az orosz nihilistává maszkírozott figura olyan, mintha egyenesen Dosztojevszkij ÖRDÖGÖK című regényéből lépne elő, még ha Karinthy számára nem Sztavrogin, Ver-

hovenszkij vagy Kirillov, hanem a BŰN ÉS BŰNHÓDÉS Raszkolnyikovja maradt a paradigmikus Dosztojevszkij-hős.<sup>3</sup> Többen megemlékeznek arról, hogy Karinthy mennyire rajongott az orosz irodalomért, és a Raszkolnyikovval való azonosulás, a baltával filozofáló fiatalember megtestesítette intellektuális pengeél és radikalizmus éppúgy része volt fiatalkori énképének, akárcsak a narancsszínű kabát, a sárga kesztyű (néhány évvel később a futurista Majakovszkij visel majd sárga inget) és a furcsa vasbot, ami oly mély hatást tett Füst Milánra.<sup>4</sup>

Ahhoz, hogy Raszkolnyikov alakja milyen szorosan összefonódott a művészet ellen forduló megsemmisítő, gyilkos indulattal, álljon itt egy néhány évvel későbbi adalék Eisenstein önéletrajzi szövegéből. „*Micsoda mechanizmus rejlik ennek a »szent« művészetnek a mélyén, amelynek szolgálatába szegődtem?! Nemcsak hazug, nemcsak csaló, hanem káros, ijesztően, szörnyen ártalmas. [...] »Így gondolkodott a fiatal léhűtő...« És míg gyalog eljutok a Mjasznicyjától a Pokrovszkij kapuig, az imént látott kép lidércnyomássá alakul át... Ne feledjük, hogy a szerző huszonkét éves volt, és a fiatalság hajlamos a túlzásokra.*

*Megölni!*

*Megsemmisíteni!*

*...ennek a Raszkolnyikovhoz méltó, rendkívül nemes szándékú gyilkolási vágynak a gondolata nem csak az én fejemben fordult meg.*

*A művészet megsemmisítésétől harsogtak körülöttem mindenütt, azt hirdetve, hogy: likvidálni kell meghatározó ismertetőjegyet, az általánosított művészi képet, és anyaggal, dokumentummal helyettesíteni; mondanivalóját tárgyélküliséggel, szervességet konstrukcióval, magát a létét pedig az élet gyakorlati, reális átalakításával kell felváltani...»<sup>5</sup> Ha pedig valaki azt gondolná, hogy ennek az utcán morfondírozó, túlzásokra hajlamos fiatalembernek a gondolatait és indulatait minden tételes hasonlóságuk ellenére is túlzás volna egy lapon említeni a mi túlzásokra hajlamos, hasonló korú fiatalemberünk utcán támadt gondolataival és indulataival, mondván, hogy azok egy másik korszak és egy másik kultúra kontextusához kötődnek, annak emlékezetébe kell idéznem, hogy Könczöl Csaba, ama másik kultúra és korszak kiváló értője éppen ezt tette, amikor Karinthy versének sorait emelte mottóként ÉLET ÉS MŰVÉSZET AZ OROSZ ÉS SZOVJET AVANTGÁRDBAN című írásának élére.*

A NIHIL felidézi tehát mindezeket a nihilizmushoz kapcsolódó, a XX. század elején eleven kulturális képzeteket, mégsem kell leragadnunk itt, nem kell feltétlenül tudni róluk, miképpen Karinthy oroszos identitásáról sem, ahhoz, hogy megérintsen bennünket a vers reszelős hangja, kiélezett gondolatiságának átütő ereje. Részben persze azért, mert a „nihil” ezektől a képzetekből sokat átmentett a XXI. század elejére is, de még fontosabb, hogy a szó ezektől függetlenül is olyan – inkább az életbe, mint a kultúrába ágyazott – életérzésre, lelkiállapotra utal, mely mindenkit elérhet.

A címhez hasonló orientáló és előrevetítő szerepet tölt be a recitatív (a *Nyugat*-beli közléskor még „*recitativo*”) alcím vagy műfaji megjelölés, mely, mint az énekhang beszéd felé közelítő modulációjának jelzése, idejekorán belerecsog a verssel kapcsolatos melodikus várakozásainkba. A verszene emez előrebocsátott, demonstratív fölülrírásának éppoly kijózanítóan jeges fuvallata van, mint a cím nihiljének. A recitatív megjelölés a művészet és élet elemi szintű átjárhatóságát jelenti be, azt, hogy a köznapiság világával szemben a vers többé nem jelent menedéket.

A cím és az alcím tehát gyökeres szakítást jelez a hagyományos költői dikcióval, és a vers indítása is a szakítás mozzanatát hangosítja ki, még ha ennek jelenetézése másra is utal.

*„Utoljára még elmentem volt szeretőmhöz  
És beszélgettem vele a lépcsőházban:  
Bementünk, mert kint nagyon fúj a szél  
És kemény csöppek estek.*

*Végleg elbúcsúztunk, már nem szeretem.”*

Elsőre azt gondolhatjuk, hogy a nihil versbeli érzésének egy szerelmi szakítás és a rá következő üresség ágyaz meg itt. Logikánk azonban érezhetően megdöccen, mikor ezt olvassuk: *„Végleg elbúcsúztunk, már nem szeretem.”* Erről a kijelentésről írja Peer Krisztián: *„Ha hagyná, hogy a hagyomány diktáljon, itt azt kellene hazudnia: (ő) már nem szeret”<sup>6</sup>* – és valóban sok minden megfordul ezen a finom distinkción. Karinthy korabeli novelláinak tipikus felállása szerint mindig a férfi az, aki valami ideges ajzottsággal fut a mámor és kéj mitikus figurájává növesztett nő után, ő az, aki ki van szolgáltatva az érzéseinek, rajongásának, szenvedélyének, és akit az istenített nő rendszerint (már) nem szeret. Ennek a tragikus leosztásnak adja Karinthy a „*nemi nyomorúság*” nevet, abban a korai, a NIHIL-lel csaknem egy időben írt kritikájában, mely Molnár Ferenc TESTŐR-jét azért bírálja, mert vígjátékot csinál belőle. Ezzel a tendenciával állítja szembe és emeli ki a darab befejezését, melynek tanulságát ebben a szentenciában fogalmazza meg: *„a férfi jobban szereti a nőt, mint a nő a férfit”<sup>7</sup>*.

A NIHIL felütése ezzel a Karinthy novelláit meghatározó képlettel (is) szakít. Tehát nem egyszerűen egy szerelmi kapcsolat végét jelenti be sokszoros nyomatékkal (*„utoljára még”, „volt szerető”, „végleg elbúcsúztunk”*): ez a *„már nem szeretem”* radikális szakítást jelent mindazokkal a szemléleti formákkal is, melyek Karinthy-nál és tágabban egy egész költői-irodalmi hagyományban a nő alakjához kötődnek. A hagyományos költői dikcióval és a nőhöz kapcsolódó képzetekkel való szakítás egybejárásának az a hozadéka, hogy a vers kerete nem különül el élesen a továbbiaktól, egybecsúszik a képpel, azzal a képpel, amit a vers később magáról a művészetéről alkot. A szerelmi szakítás véglegességének kimondását követő felszabadulás, fellélegzés nyitja ki a vers terét, és adja meg a lökést, ami a versbeli ént továbbviszi ritmustalan útján:

*„Aztán lementem a Rottenbiller utcán,  
Vettem gesztenyét, de nem tudtam lenyelni,  
Találkoztam Bíró barátommal.”*

Ahogy e feszesen megkomponált vers minden eleme, a helyszínek ez a pontos betájolása sem mellékes. Az a regiszter, amiben itt Karinthy megszólal, a minden költőiségtől mentes, lefokozott köznapi beszéd, az utca kopogós hangja. Ebben a városi regiszterben mindig ott rezeg valami türelmetlenség és irritáció, az idegek tánca, valami zihálás, kapkodás a levegőért. A lakonikus hang, az erőltetett nyugalom, a blazírt arckifejezés mögött indulat fortyog, amely előbb-utóbb kitör. Az utcai ember mindig ki van téve az ismerősök és ismeretlen emberek tolakodó közelségének, az inzultusnak, a váratlan találkozásnak, az emberek közötti súrlódásnak, koccanásnak és összeütközésnek. Ezt a nagyvárosi, pesti miliőt teszi egészen konkrétta és közelivé az utcanév, mely kétszeresen is pesti, hiszen a város hajdani főpolgármesteréről, Rottenbiller Lipótról kapta nevét, mely ekképpen egybeforr, egyjelentésűvé vált a várossal. De e vers utcanévvel konkretizált és metaforizált városi tapasztalata más összefüggésekre is rányílik. A tulajdonnevek – mint azt Michel de Certeau írja az utcanévek szegélyezte városi sétálás-

ról – „olyan konstellációkká állnak össze, melyek a város felszínét jelentéstanilag rendezik. [...] Ugyanakkor ezen szavak – miként az elhasználódott pénzdarabok is – egyre többet veszítenek értékükből, és jelölő képességük felülkerekedik elsődleges meghatározottságukon. [...] ugyan elbírnák a jelentések sokaságát (poliszémia), melyeket a legkülönbözőbb járókelők rendelnek hozzájuk, elszakadni látszanak azonban azoktól a helyektől, amelyeket jelölmi hivatottak. Útvonalak képzeletbeli találkozási pontjává válnak, melyeket – akárcsak a metaforákat – eredeti minőségükhöz képest idegen célok határoznak meg, és melyekkel a gyalogosok nem minden esetben vannak tisztában. [...] Összehasonlítások egész sorát kellene tekintetbe vennünk ahhoz, hogy igazán körülírhassuk azokat a mágikus erőket, amelyekkel a tulajdonnevek rendelkeznek”.<sup>8</sup> De hogy a Nihil fiatalemberépp ezen az utcán sétál lefelé, abba alighanem az is belejátszik, hogy magában a Rottenbiller névben is van valami kijózanító költőietlenség, a vers egészére jellemző különös csikordulás.

Ilyen csikordulás a „*Vettem gesztenyét, de nem tudtam lenyelni*” sor is, mely azt sugallja, hogy a fiatalember léptei mégsem olyan felszabadultak és ruganyosak, mint előbb gondoltuk. És itt ismét meg kell állnunk egy pillanatra. Mert hát miért is nem tudja lenyelni azt a gesztenyét ez a fiatalember? Mi akadályozza meg ebben? Lehet, hogy mégiscsak el van szorulva a torka valamitől, annak ellenére, hogy ő az, aki már nem szeret, hogy ő hagyta ott a kedvesét, és nem fordítva? Egyáltalán, hogy értjük azt, hogy nem tudja lenyelni? Talán csak azért nem akadunk fenn ezen a gesztenyedolgon, mert a fiatalember figyelmét, gondolatait is eltereli az utcán valaki, és kérdéseink mintegy a levegőben maradnak. Vagy egyszerűen arról van szó, hogy azért nem tudja lenyelni – értsd: megenni – a gesztenyét, mert találkozik a barátjával? De hol van akkor most az a gesztenye, és hova tűnik a vers előrehaladtával? Úgy érzem, kell lenni erre valamilyen válasznak, hiszen minden elképesztően keményre van kalapálva és össze van dolgozva ebben a versben. Ahogy a „*kemény csöppek*” esnek, úgy kopognak a szavak is, úgy következnek egymásra a sorok, és úgy akad fenn ez a gesztenye is valahol a levegőben, valahol a vers terében, a fiatalember torkán, a mi torkunkon. És itt következik az, amiért a Nihil-t idézni, emlegetni szoktuk:

„Bíró beszélt a neo-impresszionizmusról,  
Én mondtam: mindent abba kell hagyni:  
A művészetnek ne legyenek korlátai –  
Se ütem, se vonal, se szín.

Vagyis az a művészet, amit az ember gondol,  
És ha nem gondol semmit, az is művészet –  
És ha csak érez valamit, az is művészet  
És ha neked nem, hát nekem.

És ha neked ez nem képez művészetet  
Kedves Ernő: hát akkor nem művészet –  
Nem is az a fontos, hogy művészet-e  
Vagy sem; – nem az a fontos.

És ha ez nem művészet: hát nem az,  
De akkor nem is kell művészet –  
Mert az a fontos, hogy figyeljenek  
Az emberek és jól érezzék magukat.”

Akár ott van még a szájában a gesztenye, mikor ezeket mondja, akár kiköpte, ennek az egész művészeti fejtegetésnek van valami utcai köpködés jellege, szinte fröccsennek itt a szavak, ahogy a fiatalemberből előtörnek. Mégis olyan artikuláltak, olyan pontosság-gal és nyomatékkal illeszkednek egymáshoz, mint egy logikai levezetés építőkövei.

Mi teszi ezt a tizenhat soros, rögtönzött fejtegetést rendkívülivé? A lehengerlő lendülete? Civil tónusa? Művészetfilozófiai távlata? A köznapiság és a spekulatív gondolat elegáns elegye? Onnan indít, ahová művész csak a legvégső esetben jut el: a művészi tevékenység feladásának késztetésétől („*mindent abba kell hagyni*”), de ez itt tényleg csak a kezdet. Mert ez a késztetés nem a művészre, hanem a művészetre vall ezúttal. Minden újabb sor, egy újabb kijelentés, állítás, mely romboló és felszabadító következetességgel viszi tovább, emeli újabb szintre a művészet helyére, szerepére, mibenlétére vonatkozó morfondírozást. A művészet pozíciójának újragondolását itt nem a művészet korábbi formáival való leszámolás indulata fűti, nem a formálás ilyen vagy olyan módjával, a múlt művészetével fordul szembe, hanem mindenféle formaművészettel és művészeti formában rejlő határolással. A nyelvbe zárt irodalom, a színek és valőrök által meghatározott képzőművészet, az ütemekbe tördelt zene kiszabadítása a forma béklyójából – ez a *gondolat* feszíti. Maga a gondolat, a mélységes elégedetlenség a művészettel, mint kifejezésformával, mint közvetítő közeggel. Vagyis annál, hogy mi ez a gondolat, mi az, ami itt a művészetet megkerülő kifejezésre vár, fontosabb, hogy ez a valami ne szenvedjen torzulást azáltal, hogy megtestesül, ne formálja át se ütem, se vonal, se szín. Maradjon meg a gondolat a maga anyagtalanságában. Mikor tehát azt mondja, hogy „*az a művészet, amit az ember gondol*”, akkor nem az emberre mint kiváltságos valakire gondol, nem különleges képességeire, fantáziájának hatalmára, egyszóval nem az emberi gondolat fokozott teremtőerejére apellál. Ebben a gondolatban az a rendkívüli, hogy oly ritkán akarunk ilyen keveset és egyszersmind ennyire lehetetlent a művésztől és a művészettől. Minden művészeti forradalom motorja a korábbi kifejezőmódok meghaladása, Karinthy verse azonban magán a meghaladás eszméjén lép túl, mégpedig azáltal, hogy a művészetről nem esztétikai fogalmakban gondolkodik. Így jut el a művészet és az élet határainak teljes felszámolásához, a művészet mint önálló tevékenységi forma értékének és érvényességének aláaknázásához. Mindez a vers jelenetézése szerint egyszerre történik az utcán és a gondolat terében, egyszerre indulatosan és kijózanító következetességgel. Művészet és élet állandó oszcillációja, egymásnak feszülése, szakítópróbája zajlik itt.

Rugaskodjunk neki még egyszer. Karinthy versét három dolog találkozása erőtéljes és ambivalens scenírozása, 2. hangjának köznapisága, mindenfajta emelkedettség hiánya, a költészet lehozása az utca szintjére, egykedvű közelítése a költői dikció abszolút nulla fokához, és 3. az, hogy ez a köznapiság összekapcsolódik a költő szerepére vonatkozó reflexióval és a költészet mibenlétére való radikális rákérdéssel. E rákérdésnek ugyanakkor az is lényeges eleme, hogy nem áll meg a költészetnél: kiterjed a művészet egészére, vagyis egy nagyon markáns, a maga korában unikális, nagy művészetelméleti tudatossággal és programszerű élességgel megfogalmazódó művészetfilozófiai szemléletbe ágyazódik. A NÍHIL tehát nem egyszerűen egyfajta költészetet példáz, hanem a művészet életbeli és világbeli helyével és lehetőségeivel vet számot.

A számvetésnek és számadásnak ez a kényszere egyúttal annak felismerését jelenti, hogy a művészet jelentőségébe, életértékébe vetett hit elvesztette evidenciáját, a művésznek mostantól mindig szem előtt kell tartania ezt a kérdésességet, és ekképpen a művészetről való gondolkodást, a művészet mindenkori öndefinícióját a művészi tevékenység megkerülhetetlen elemévé kell tennie.

De Karinthy verse nem csak a művészet mélyreható átértelmezésének igényéről tanúskodik, hanem arról is, hogy ez az átértelmezés bizonyos értelemben kicsúszott a művészek kezéből. Nem a művészet magánügye többé: épp ez veti fel nagy erővel a „ki a művész?“, „mi a művészet?“ kérdését. A NIHIL a költő és a vers Ady-féle úr-szolgá viszonyának birtokjogi felülírásán túl ennek az egész kitüntetettségeknek, nagybetűsségeknek, a művészi jelentőség teatralizálásának végét látó, annak véget vető deklaráció. Búcsú a nagy művésztől és a művészeti nagyságtól.

A szakítás gesztusának tulajdonított szimbolikus jelentést, a radikális újdonság hátrahelyzetének és retorikájának tudatosítását erősítette az is, hogy a vers újév fordulóján, a *Nyugat* 1911. évi első számában jelent meg. Mindez nemcsak az élet átértékelésének, új alapokra helyezésének Karinthy-nál mindig aktuális programjával vág egybe (lásd többek közt *ÚJ ÉLET* című novelláját és humoreszkjét a '10-es évek elejéről), de a NIHIL-t az életről és művészetről adott számadással teszi.

Deklarációnak neveztem az imént, mert a NIHIL-ből sem hiányzik a teatralitás, a tudatos szcenírozás mozzanata. Már az egyszavas cím is szinte kiabál: a semminek ez a fajta harsány kiemelése és hangsúlyozása szükségképpen teatrális. Ez a vers kétségkívül manifesztum. Akárcsak a futuristák első kiáltványa, szituációba van ágyazva, egyfajta narratív keret veszi körül. De a futurista kiáltvány automobilizmusával, gépi és technikai ihletésű túlfűtöttségével összevetve kifejezetten *gyalogos* művészeti manifesztum, és épp en az a gyalogosság adja igazi eredetiségét.

Meg az, hogy ebben a manifesztumban felrémlik valami karikatúraszerű jelleg is, belesendül némi kabarékönnyedség. Vagyis azt, amit az előbb feszességnek neveztem, hanyavetiségnek, lazaságnak is érezhetjük. Minden túlfeszítés, mondjuk így, dialektikája, hogy átfordul önmaga ellentétébe. Úgy is mondhatnám, hogy Karinthy a NIHIL-lel olyan messze merészkedik, ahová már csak ezzel a könnyed visszatáncolásra hajló hátsó gondolattal tudjuk követni, értelmezői elbátortalanodásunkat racionalizálva, mondván: ezt vagy azt *nem úgy* kell érteni. Így mondjuk túlfeszítésnek, tesszük ironikus alakzattá azt, amit nem tudunk szó szerint érteni.

Itt csak sietősen jelzem mindezt, mert a versről való beszédbe nem menthető át a hanghordozás modulációinak folytonos áthatása, a végtelenség és a földhözragadtság, az ingerültség és a rezignáltság, a tárgyilagosság és a túlfeszítettség együttállása. De bizonyos mértékig szerencsés is ez az értelmezői tehetetlenség. Kár volna ugyanis minduntalan valamilyen pszichológiai vagy parodisztikus menekülő útvonalat kijelölni az értelmezés számára, ahelyett, hogy szembenéznénk a NIHIL radikalizmusával és rendkívüliségével. Mert az aligha kétséges, hogy 1910–11 fordulóján ezt a messze ható művészeti/művészetfilozófiai fordulatot, ha az, a magyar irodalomban egyedül Karinthy verse képviseli, mégpedig egyszerre nagy tudatossággal és plebejus indulattal. S bár ez irányú kompetenciám korlátozott, a NIHIL e tekintetben alighanem az európai szinten is az elsők közt jár.

Szemben kortársaival, akik a kifejezés, az expresszivitás fokozása felől tudtak csak elképzelni bármiféle költői továbblépést, a NIHIL a forma lecsendesítésének, eliminálásának programját hirdeti meg. Mert a forma a korai Karinthy felfogása szerint nem a kitesztelés eszköze, hanem börtön, lemondás a közlés valóságáról, a jelenségeknek és jelentéstartalmaknak arról a teljességéről, amit a művészet az egyéni kifejezés rikító hatásaival takar el. A NIHIL merészségeiben az a rendkívüli, hogy Karinthy – ellentétben Adyval – nem fél az egyszerűségtől. Nem használ telített és talányos költői képeket, nem állítja az olvasót megértési, értelmezési nehézségek elé, hanem mindent a nevének

nevez (vö. Rottenbiller utca).<sup>9</sup> Számára a költészet nem a szavak és szóképek folytonos és megfeszített ágaskodása, nem hisz a művészetben mint a megismerés kitüntetett formájában. A Nihil nem a költészet hangján szól, írásmódjában nincs semmi irodalmias, inkább egyfajta gimnazistaság gondolati rámenősség jellemzi, a hang éretlen egyenessége. Karinthy egész irodalmi működésében is van valami önképzőköri jelleg,<sup>10</sup> ami a költő- és művészszeret autoritását kikezdő rákérdések és a zseniális rátalálások legkisebb közös nevezője.

Talán ezzel az önképzőköri jelleggel függ össze, hogy a Nihil a költői öntudat és a költői eszközök teljes elhagyása mellett épp a legszembetűnőbb formai elemet, a szöveg versszakokra tagolását és a nagybetűs sorkezdetet tartja meg, a vers külső burkát, ami azonnal azonosíthatóvá teszi: vagyis a vers látszatát. Ez az iskolás külső forma jelzi, hogy mindenképpen ellenére és mindennel együtt a művészet és a művészetéről való beszéd gondolati terében vagyunk. A vers szavai ebben a zárt térben verődnek minduntalan oda a forma falához.

A Nihil fogalmi keretében a művészetakarás minden megvalósulása visszás, mert mindig csak saját szűkösségéről, korlátosságáról, töredékességéről tanúskodik. Ennek a forma ellen forduló indulatnak Karinthy-nál, ahogy általában a művészetben, két ellentétes iránya van, és mindkettő valami közvetlenebbül valóságosabbat keres annál, ami a művészi formába hagyományosan befér. Az egyik az abszolútum személytelen, absztrakt fenségét állítja szembe a művészi kifejezés esetlegességével, másodlagosságával és akartságával. Ez a fajta platonizmus minden nonfiguratív művészet eredője. A másik a köznapiság felől veszi célba a művészetet, megfosztja minden emelkedettségtől, lehozza az utca szintjére, és az antiművészet hol komikus, hol agresszív módján oldja fel az élet fennköltnek csöppet sem nevezhető levében. A hétköznapiságnak ez a művészetére éppolyan szürke és láthatatlan, mint a hit kierkegaard-i lovagja. E mellett az észrevehetetlenség mellett ágál olyan indulatosan és felejtethetetlenül a vers fiatalembere.

Különösen Karinthy korai életművét járja át mindkét törekvés, még ha a platonikus absztrakció művészetkritikája nem tiszta formájában jelenik is meg bennük, ahogy a plebejus művészetellenesség sem. Az előbbi a tízes évek első felében írt novelláiban, például az *ESIK A HÓ*-ban érhető tetten, az utóbbi attitűd reprezentatív megfogalmazása pedig a Nihil. Ez a két írás sok tekintetben egymás párdarabja is, nem véletlenül jelentek meg a *Nyugat* egymást követő számaiban. Számunkra itt a művészetellenesség két formájának egymásmellettsége a fontos, hogy az ismeretelméleti fogantatású, platonizáló *ESIK A HÓ*-beli változat és a Nihil-é, mely nem önmagunk meghaladásának heroikus erőfeszítésére, hanem a meghaladásképzet mindenestül való elvetésére hagyatkozik, végső összeegyeztethetlenségük ellenére is egymást erősíti.

Az *ÍGY ÍRTOK TI*-ben, ami Karinthy forma fölötti ítéletmondásának legfőbb dokumentuma, a két attitűd keveredik: a sorozat és a kötet egészét koncepcionálisan a művészet létmódjára irányuló platonikus kritika animálja, miközben az egyes torzképek alhasi, zsigeri szinten operálnak, és valósággal felkoncolják a stílusformákat. Ez a keveredés az oka, hogy Karinthy paródiáinak alapvetően művészetellenes fogantatása elhomályosul. A forma ad absurdum vitt kritikája, ami Karinthy felfogásának páratlan radikalizmusát adja, szükségképpen a művészet médiumának, anyagi közegének felszámolásával jár. A szakítás minden formával, a művészet minden anyagi megtestesülésével, magát a művészet fogalmát is megfoghatatlanná teszi. A Nihil-ben az a lehangoló, ahogy végigviszi ennek a redukciónak a következményeit. Ha a művészet anyagi formájában alkalmatlan arra, hogy megfeleljen a művészet ideájának, akkor bármily hajmeresz-

tó legyen is, elkerülhetetlen az a következtetés, hogy maga az idea, a pusztá gondolat váljon művészetté: „*Vagyis az a művészet, amit az ember gondol.*” Ez pedig olyan gondolat, olyan felvetés, ami csak fél évszázad múlva, a konceptművészetben „ölt formát”.

De nem a címke a fontos itt, hanem az, hogy valaki 1910–11 fordulóján Magyarországon ilyesfélét *gondol*. Ahhoz azonban, hogy ezt kellőképpen értékelhessük, tudnunk kell, hogy ez Karinthy-nál korántsem afféle véletlenszerű vagy villanásnyi ötlet, hanem olyan művészet- és valóságfelfogás folyománya, mely a novelláktól és a paródiáktól kezdve áthatja egész korai munkásságát.

Ha „*az a művészet, amit az ember gondol, és ha nem gondol semmit, az is művészet*”, akkor ez a nihil, ez a semmi, az ego semmissé tételének eszköze. Nem a hiány pusztá felmutatása, hanem a világra irányuló figyelem hívószava, azé a figyelemé, melynek feltétele önmagunk tökéletes kiüresítése. Ha lemondunk a művészet önhiit valóságteremtés-igényéről, csak ez nyit meg bennünket a világ felé, csak ez nyit a világra irányuló figyelemnek teret. Csak akkor fogjuk jól érezni magunkat, ha a valósághoz való viszonyunkat nem az önkifejezés vagy a megismerés határozza meg, hanem a valóság elfogadása. Fernando Pessoa/Alberto Caeiro néhány évvel később ezt így mondja: „*Elég metafizika, ha nem gondolsz semmire*”; Cage pedig néhány évtized múlva így: „*Nincs mit mondanom, és ezt mondom, és ez a költészet, amelyre vágyom.*” Ezekben a mondatokban a művészetről való lemondásnak ugyanaz a jó érzése jelenik meg, amiről a Nihil-ben olvassuk, hogy „*az a fontos*”. Alberto Caeiro rövidre szabott pályája és Cage csendje éppúgy az egocentrikus művészet ellenpontja, mint Karinthy nihilje.

Ebbe a jó érzésbe nemcsak a vers letisztult megfogalmazásai játszanak bele, hanem a „*most jól megmondtam*” elégtétele, elégedettsége is, de a Nihil még így is szokatlan nyugvópontot jelent Karinthy művei között. Mert a művészetellenesség nála többnyire az éntől és az anyagi forma világától való elrugaszkodás olyan erőfeszítéseként jelentkezik, ami hőseit a szó szoros értelmében az ürbe, a semmibe, a megsemmisülésbe röpíti ki. Vagyis az absztrakció felé való kilendülés szinte mindig félúton akad meg, egyfajta lázas és túlhevült formátlanságban.<sup>11</sup>

Egyelőre ennyi. Lépünk tovább.

*„Bíró dühösen ott maradt az utcán,  
Én meg bementem egy kávéházba:  
Akkor egy szélroham jött veszekedve  
És bevágta az ajtót.*

*A szélnek mondtam egy gorombaságot,  
Kávét ittam és olvastam egy lapot:  
Valami cikk volt a versköltészet céljáról,  
De nem egyeztem meg vele.”*

Ez a „*Bíró dühösen ott maradt az utcán*” megint olyan furcsa, inverz mozzanat, fordulat, mint mikor a szeretőjéről mondta, hogy „*már nem szeretem*” az ő már nem szeret engem helyett, vagy a gesztenye, amit nem tud lenyelni. Hiszen itt is a „*dühösen ott hagyott*”, esetleg „*dühösen ott hagytam*” kínálkozna inkább. Mindenesetre Bíró nem válaszol a kioktatásra, vagy talán csak mi nem halljuk már a szavát. Úgy látjuk búcsúzóul mozdulatlaná dermedve, mint akibe beleszorult a düh. De zaklatott maradt a vers fiatalembere is, és ő sem a barátjával beszél meg a dolgot, hanem – a széllel. Egy szélroham „*veszekedve*” vágja be mögötte a kávéház ajtaját, mintha be akarna szállni a művészet

körül szövényt, mire a fiatalember odaszól neki „*egy gorombaságot*”. Rajta vezeti le a mérget. Bíró és a barátja között valami elintézetlen, kibeszéletlen marad, és mintha megint zavar lenne akörül, hogy ki hagyott faképnél kit. Csakhogy a szél Karinthynál nem egyszerű természeti jelenség, hanem olyan anyagtalan és formátlan erő, amely egy teljes művészetellenes képzetkör hordozójává válik. Noha mindvégig megőrzi baljós jellegét mint a halál, a megsemmisülés szele, mégis alapvetően pozitív értékhangsúlyt kap mint az ego és vele a szubjektív, énelvű művészet felszámolásának instanciája.<sup>12</sup> Ha nem tudnánk, hogy a szél minden járulékos képzetével együtt mondhatni egyenesen a novellákból fúj át a versbe, talán nem is tulajdonítanánk különösebb jelentőséget annak, hogy a Nihil-ben háromszor is felbukkan. A művészet ügye mondhatni a levegőben van itt, és a vitának még mindig nincs vége. Nem csak a szél kér szót benne, fiatalemberünket a kávéházban is ez kerülgeti: „*a versköltészet céljáról*” olvas egy cikket, s hogy nem ért egyet vele, imént előadott különös nézeteit ismerve igazán nincs mit csodálkoznunk.

Aztán jön az utolsó versszak, mintegy mellékesen odavetve, amelyben megfordul velünk az egész versvilág.

*„Ja igaz: a lépcsőházból lejövet  
(Még ott volt szeretőmnél) arra gondoltam,  
Hogy most meg kellene dögölni  
És kiöltetni a nyelvemet.”*

Oda minden magabiztosság, felszabadultság és fölény. A halál – a szél áttételes, utalásos jelzése, előszele után – drasztikus és groteszk formájában tolakszik ide. Érdekes lehet még, hogy mit gondol valaki a művészetről, aki *előzőleg* azt gondolja, hogy meg kellene dögölni? És hogy értjük ezután azt, hogy a művészet az, amit az ember gondol? A kis művészetelméleti traktátus az azt keretező élethelyzet szorításában születik, ez szorítja ki a versbeli énből, akárcsak a szuszt. Ha az életkeret és a művészet kérdése eddig össze-csúszott, az időrendnek ezzel a felforgatásával most végleg össze is kavarodott.

A vers vége, amely a kezdő élethelyzethez visz vissza, mintha visszamenőlegesen átírná, átszínezné mindazt, amit a művészetről mond. Olyan, mintha szavait nem kellene névértékén vennünk, mert megkaptuk pszichológiai magyarázatát. Ily módon már nem a művészet és az én világteremtő igényének feladását, az ego lecsendesítésével párhuzamosan születő új művészet programját olvashatjuk ki ezekből a szavakból, hanem olyan felkavaróan heves indulatot és életundort, amely jobb híján, áttétellel és mintegy véletlenül fordul a művészet ellen.

### **Szerelem és művészetfilozófia**

Az, ahogy itt valaki a művészetről gondolkodik, elszakíthatatlan a versbeli fiatalember élethelyzetétől, de kár volna úgy gondolni, hogy a nihil átható életérzése mindenestül felül is írja szavait. Leginkább mégis ez a pszichologizáló értelmezés adhat felmentést az alól, hogy komolyan számot vessünk a versben megfogalmazódó művészetfilozófiával. Vagyis a Nihil-t keretező élethelyzet, a szerelmi szakítás hangsúlyozása a művészetre vonatkozó gondolatok ellenében, egykönnyen a vers egyedülálló radikalizmusának valódi értékelése alól húzza ki a talajt. Ennek az értelmezésnek nagy szerepe van abban, hogy a Nihil jelentősége és egyedülállósága máig nem irodalmi-művészeti köztudatunk evidenciája. Nagy Zoltán 1938-as tanulmányának Nihil-ről írt passzusában jól tetten érhető ez a tendencia.

„Megjelenésekor sokan »tanköltemény«-félének nézték, és komolyan vitatkoztak a benne előforduló zavaros művészeti elvekről, mintha azok a költő elvei volnának, és mintha a vers is ezen elvek illusztrálását szolgálná. Holott az egész egy különös szerelmi elégia, melyben egy szomorú órájának zavartságát, nyugtalanságát és kétségbeesését írja meg, és a leírt zagyuva beszélgetések és történések, valamint a formátlan forma is mind csak eszköz az érzések kifejezésére. Abban az időben ez valóságos trouvailla volt. Gyengébb intellektusú költő esetleg valami izmust csinált volna belőle (amint hogy csináltak is később ilyesmiket).”<sup>13</sup>

Eszerint a NIHIL művészeti fejtegetése nem egyéb, mint „egy szomorú óra”, a versbeli fiatalember zavaros és nyugtalan érzéseinek, lelki turbulenciájának lenyomata. Mi több, Nagy Zoltán egyenesen Karinthy intellektuális erejének jelét látja abban, hogy azok a gondolatok, melyek másnál akár egy avantgárd költői gyakorlat fogalmi alapvetését is adhatnák, nála nem is gondolatok, hanem érzések!

Hasonló egyoldalúság, a versből kiolvasható művészetfilozófia nivellálása hagy nyomot például Kun András kiváló írásán is, mely a NIHIL-lel egyébként kitüntetetten foglalkozik: „a neoimpresszionizmusról folytatott vitában nem az a nagyszerű, amit a költő mond. Ha érvelésében megcsillan is mélyebbre szántó elmeél, végeredménye alig több naiv ideális anarchizmusnál... A Nihil kiváltképp beszédesen vall arról, hogy költője igazában talán nem is verset óhajtana írni, hanem éppen nihilisztikus lelkiállapotának, abban serkent felismeréseinek kíván közvetlen kifejezést adni”.<sup>14</sup>

E megközelítések szerint a NIHIL „művészetfilozófiai betétje” nem szakítható ki a vers szövetéből, nem választható le róla, nincs önálló érdekessége, gondolati súlya, relevanciája. Ha pedig így van, bármily szokatlan és figyelemre méltó legyen is a vers hangjának köznapisága, mégis csak egy volna a magyar versek potenciális antológiadarabjai közül, olyanfajta jelentőségre azonban, ami mellett itt kardoskodom, semmiképpen sem tarthatna számot. Hiába ír tehát Kun András nagy elismeréssel és érzékenységgel a NIHIL-ről, hiába nevezi „igencsak korán jött”-nek, mely „fél évtizeddel előbb jelent meg Kassák Lajos első versesköteténél”, a pszichologizáló értelmezés mindezt óhatatlanul zárójelbe teszi, és ezt a zárójelbe tételt pecsételi meg Kun akkor, amikor azt találja mondani, hogy a NIHIL „költőileg egyívású párdarabjait [kiemelés tőlem – B. A.] csakis a nyugatos nemzedéktársak, barátok (Füst Milán, Somlyó Zoltán, Gellért Oszkár, Peterdi István) egykorú versei közt lelhetjük fel”! A vers művészetfilozófiai szintjét tompító vagy azt mindenestül figyelmen kívül hagyó értelmezés szükségszerű folyamánya az, hogy a NIHIL szépen belesimul vagy inkább beleszűrkül a kortárs líra terméskébe.

Ahelyett, hogy lelkiismeretesen átfésülném Gellért Oszkár vagy Peterdi István életművét, hátha rátalálok bennük a NIHIL „költőileg egyívású párdarabjaira”, inkább az ellenkező oldalról közelítenék a kérdéshez. Csupán arra hívom fel tehát a figyelmet, hogy ha a versben explicit módon megjelenő művészet szemlélet feloldható volna egyfajta életérzésben, ha teljességgel a fiatalemberben munkáló indulatok számlájára írhatnánk, akkor értetlenül kellene tekintenünk a NIHIL hatástörténetének jellegadó elemére, arra nevezetesen, hogy milyen előszeretettel használják egyes sorait, szakaszait mottóként, az avantgárd művészeti attitűd vagy művészetfelfogás foglalataként.<sup>15</sup> Persze a pszichologizáló és a művészetfilozófiai gondolat példaszerűségére apelláló megközelítés nem zárja ki egymást, legalábbis a kettő nem választható szét rigorózan, hisz a NIHIL remekléséhez hozzátartozik az is, ahogy a gondolatok és az indulatok dinamikája átszövi egymást.

Ha azonban a verset Karinthy korabeli művészetfelfogásának kontextusában vesszük szemügyre, akár meg is fordíthatjuk a pszichologizáló értelmezés irányát. Vagyis úgy

érvelhetnénk, hogy ez a művészetfilozófia, mely épp a Nihil-ben nyerte el kristályosan köznapi megfogalmazását, olyan szokatlan, kora irodalmi közegének horizontjától olyannyira idegen és elrugaszkodott, a művészet fogalmának olyan merész és teljes körű átértékelését implikálja, hogy Karinthy csak egy effajta szituációba helyezéssel remélhette legalább lélektanilag motiválttá tenni. Ez a manőver annál is valószínűbbnek tűnik a Nihil esetében, mert Karinthy más műveiben is lépten-nyomon ezt csinálja. A novelláira és regényeire oly jellemző fantasztikum, az álom és az örület formái, a szereplők gondolatainak más világokba való fantasztikus kihelyezései keretet és formát teremtenek az extrém, rendellenes vagy merészen spekulatív gondolatoknak. Úgy is mondhatnám, hogy a fantasztikus forma naturalizálja mindazt, ami a köznapi szöges ellentéte. Hasonló mechanizmussal találkozunk a Nihil-ben is, csak itt épp fordított a helyzet. Ezt mindenestül a köznapiság uralja, egyedül a benne megjelenő művészetfogalom tekinthető képtelennek vagy elrugaszkodottnak, és a szakítás élethelyzete e művészeti fejtegetések fantasztikusságát naturalizálja. E naturalizálás instrumentuma tehát a nő, a szerelmi szakításhoz kapcsolódó lelkiállapot pedig: a Nihil.

De ha már a lélektani magyarázat finomságainál tartunk, arra is magyarázatot kellene találnunk, hogy fiatalemberünk miért reagál ilyen végletesen a szakításra, ha egyszer, ahogy azt a vers elején megtudjuk, ő az, aki kedvesét elhagyja, aki már nem szereti. Miért a kétségbeesés akkor, s főleg miért ilyen önpusztító? Miért gondol arra, hogy „*meg kellene döglönni*”? Bár minden szakítás egyszersmind krízis, úgy tűnik, nem egyszerű szerelmi bánatról van itt szó, hanem valami másról is. Vagyis a dolgok nemcsak érzelmi, hanem szellemi szintéren bonyolódnak, nem csupán a nőt nem szereti már, akit korábban szeretett: nekem úgy tűnik, hogy ez a szerelmes fiatalember magában a szerelemben csalódott, abban az eszmében, melynek ez a nő testet adott. Maga a szerelem mint eszme, mint fő-fő életérték szenved csorbát itt – és ennyiben mindegy, hogy ki nem szereti már a másikat –, azt nem tudja elviselni, hogy a szerelem nem halálos, hanem olyasmi, ami egyszerűen véget érhet. Ez az érzés szakad rá teljes súlyával a versbeli fiatalemberre, még ha nem szerelmes is már, ezért gondolja, hogy e szakítás után nem érdemes tovább élni, hogy most meg kellene döglönni. Ez a fiatalember bizony javíthatatlan idealista.

Persze lehetséges egy másik lélektani magyarázat is, mely szerint a „*már nem szeretem*” szólam épp az ellenkezőjét jelenti annak, mint amit a fiatalember gondol, vagy ő az, akit elhagyott a szerelme, hogy sebzett lélekkel, kivert kutyaként bolyong az utcán, és csak önmagát áltatja, biztatja, tartja magát ideig-óráig, hogy aztán végül mégiscsak elemi erővel bukjon ki belőle a teljes elveszettség érzése. Mielőtt azonban én is végleg elmerülnék fiatalemberünk lelkének boncolgatásában, fordítok egyet a dolgon. Mert lehet azon töprengeni, azt találgatni, hogy itt akkor ki hagyott el kit, és milyen lelkiállapotot tükröz a „*már nem szeretem*” kijelentés, de fontos látnunk, hogy ez a három szó nem egy nővel, hanem egy irodalmi konvencióval való szakítás jele. Vagyis a lélektani értelmezés, bármilyen kézenfekvő legyen is a csábítása, a Nihil esetében eleve célt téveszt.

Korábban beszéltem már arról, hogy a férfi és a nő viszonya milyen féloldalas Karinthy-nál, s hogy ez a féloldalasság egy irodalmi konvenciót követ. Itt azonban e megállapítás másik oldalára szeretnék rámutatni, arra nevezetesen, hogy ez a viszony eleve *nem lélektanilag* motivált, nem realiztikus értelmű. Karinthy világszemléletében, melynek meghatározó vonása a valóságra vonatkozó ismeretelméleti szkepszis, illetve e szkepszis kivetítése a művészetre, a nő alakja is ebbe a szemléleti keretbe rendeződik, vagyis éppannyira kapcsolódnak hozzá elvont képzetek, mint amennyire a vágy eszmé-

nyi tárgya. Abban a felfogásban, amely az irodalmat a valóság szükségképpen elfedéseként, szubjektív torzképeként látta, és a kifejezés minden közvetítő közegét, tehát az irodalom anyagát, a nyelvet és a formát egy filozofikus és rögeszmés (Karinthy-nál e kettő lényegében elválaszthatatlan) közvetlenségigény jegyében elutasítja, a nő, ahogy erre Dolinszky Miklós rámutatott, olyan *princípiumként* jelenik meg, mely a közvetítés jegyében áll. Ő az, aki testet ad a szerelem eszméjének, s mert testet ad neki, ezzel szükségképpen lefokozza, beszennyezi, meghamisítja – talmivá teszi. (A nő tehát egyfajta illúzió hordozója, és a novellák paradigmatiszmas nőalakja azért lehet éppen a színésznő, mert a színésznő mintegy megduplázza ezt az illúziót.) „*A Nő* – írja Dolinszky – *ilyen módon mindenekelőtt nyelvdeimon Karinthy Mitológiájában, mely a közvetíthetőség érdekében másodlagossá, vagyis korrupttá teszi az Eszme közvetlen és közvetíthetetlen tapasztalatát.*” És tovább: „*A fiatal Karinthy világszemléletét a női princípium tartja fogva, mely éppen úgy visszakereshető volt elvont formájában – irodalomnak és nyelvnek álcázva –, mint közvetlen érzéki alakjainak sokaságában. Mindkét megjelenési forma Karinthy korai művészet szemléletével, nem pedig nőszemléletével kapcsolatos.*”<sup>16</sup> Karinthy úgynevezett „nőellenessége” tehát nem annyira a nőről alkotott elképzeléseivel vagy a hozzájuk kapcsolt tapasztalataival hozható összefüggésbe, hanem azzal az irodalom- és művészetellenességgel, melynek radikalizmusa a fiatal Karinthy-t olyan társtalan jelenséggé teszi a századforduló magyar irodalmában. Ez a felismerés jelzi a Nihil-ben megfogalmazódó antiművészeti gondolkodás pszichológizáló értelmezésének korlátait.

Ettől persze amikor Karinthy korai novelláinak és humoreszkjeinek férfi hőseit szinte rögeszmésen a démoni vonzású nő áldozataiként állítja elének, amikor a női princípiumot a testhez, az anyaghoz, az érzéki matériához köti, és szembeállítja a szellemmel, a testetlen, absztrakt gondolattal, éppenséggel a századforduló hű gyermekének mutatkozik. Mindez a kor gondolkodásának, nőképeinek közhelye. Ezért, hogy írásainak ez a rétege korhoz is kötött, és mára finoman szitáló por fedi. Mégis, ennek a fajta „nőellenességének” és Karinthy művészetellenességének összekapcsolása, együttállása nagyban hozzájárul ahhoz, hogy művészetről való gondolkodásában megtegyen egy döntő lépést. Hogy ne csak az önkifejezésre épülő művészi forma szűköségét, ismeretelméleti korlátait lássa világosan, hanem azt is, hogy a forma legfőbb instanciája, a szépség – és ez az, amiben a női princípium és a művészet összetalálkozik – sem lehet a művészet célja (s meglehet, hogy a cél nem is a művészet). Vagyis Karinthy azzal a felfogással szakít, amelynek alfája és ómegája a művészet és az esztétikum összekapcsolása. Röviden: a művészet esztétikai felfogásával.

### Osvát, a bíró

Ahogy egy utcán elhangzó ártatlan „*hogy van*” gyilkos indulatokat szabadít fel az UNALOM című novellában, itt is egy találkozás és egy esetlegesen felmerülő téma, az, hogy barátja a neoimpresszionizmusról kezd el beszélni olyasvalakinek, akit ez most éppen egyáltalán nem érdekel, aki azt gondolja, hogy a legjobb lenne megdögleni, váltja ki belőle ezt a művészetellenes tirádát, ami érthető módon oda fut ki, hogy a fontos az, hogy jól érezzék magukat az emberek.

„*Soha három percig nem lehetett vele együtt lenni vita nélkül – írja Karinthyról Móricz. Nem veszekedés, talán soha életében nem veszekedett senkivel: vita. Elméleti vita. Intellektuális analízise a fogalmaknak... Megtámadta a formát, s csak abban nyilatkozott meg, hogy nem tisztán a konstruktív technikai vitája a vonalak és szerkezetek fölött, hogy egész váratlanul s szokatlanul akkora intenzitás robbant fel benne, ami már líra volt.*”<sup>17</sup> Laczkó Géza is hasonlóan ír a vele való találkozásokról: „*Nem lehetett mellette egyszerű köszönéssel elhaladni, meg kel-*

*lett vele állni pár szó váltására. Amiből néha pár óras társalgás lett. Társalgás? Rossz szó. Viharos szócsata a megfelelőbb.*<sup>18</sup>

E mindig ugrásra kész szenvedélyes vitaszellem egyik legragyogóbb lenyomata a NIHL művészeti fejtegetéseinek sora, mely megőrzi az élőbeszéd közvetlenségét, indulati töltését, ami valójában a gondolatok egymásra következésének dinamikája inkább, a gondolatok logikus egymásra következésének, szédítő iramának sodró ereje. Aztán olyan, mintha a vers fiatalemberét ugyanez az erő perdítené ki magából a vitahelyzetből, mint valami forgószelet viszi tovább az utcán, mit sem törődve faképnél hagyott barátjával. Meglehet, hogy a NIHL-ben nincs „ütem”, de a tempója frenetikus.

E gondolattermelés, a gondolatok mozgásba hozásának színtere az utca és a kávéház, az emberi találkozások sűrű közege. Karinthy úgy járja a várost, mint egy két lábon járó, folytonosan zakatoló vitatkozógép, áldozatra leső provokátor, akcióba induló gondolatterrorista.

Annak, hogy a barátja nevét is megtudjuk, hasonló hatása van, mint a Rottenbiller utca említésének. Nem egyszerűen a jelenet helyi színeit erősíti, konkretizálja, hanem valami különös és drasztikus valóságéffektust teremt, mely plasztikus erővel ruházza fel a szituáció kis utcai drámáját. Egymást keresztező, egymást horzsoló utak, szándékok, késztetések és érzelmek sűrűje a város, ebből a masszából válik ki egy-egy nevet viselő ember. „*Hatalmas ereje van minden versben a kimondott névnek*” – írja Takács Zsuzsa<sup>19</sup> –, ráadásul ez a név, mely a NIHL-ben szakaszos adagolásban háromszor is elhangzik (Bíró, Ernő, Bíró), itt másért is fontos. Bíró Ernőt ugyanis a vajt fülű irodalmárok szinte közmegegyezészerűen Osvát Ernővel azonosítják.<sup>20</sup> Peer Krisztiánhoz szerencsére nem jutott el ez a hír: „*És akkor jön ez a szerencsétlen Bíró, akiről talán tudnom kéne, hogy kicsoda a valóságban, de nem tudom. (Gyaníthatóan a Lajos).*”<sup>21</sup> Szerencsére, mondom, mert így legalább friss szemmel nézhet rá a versre. És bár „*a Lajos*”, vagyis Bíró Lajos nem jó tipp, mert igazából semmi sem szól mellette, Peer arra nagyszerűen rávilágít, hogy Bíró Ernő tényleg kissé szerencsétlen figuraként van beállítva itt: a fiatalember, miután beléfojtja a szót, kioktatja és „*leernőzi*” (Peer Krisztián), egyszerűen sarkon fordul, és ott hagyja az utcán. Ha tehát azt mondjuk, hogy Bíró nem más, mint Osvát, meg kell fontolnunk azt is, hogy a vers fiatalemberé és vele együtt Karinthy mindezt a *Nyugat* komor és mérhetetlen tekintélyű legfőbb ítésszévé teszi. Egyszóval ezt is a vers hallatlan merészségei közé kell sorolnunk. A név ereje ezúttal valóban hatalmas. Ráadásul a keresztnév azonosságán és a Bíró/ítész áthalláson túl van még egy mozzanat, ami ezt az azonosságát erősíti. Karinthy TIZENHATODIK SZÍN című Madách-persziflázására gondolok, melynek színhelye a New York kávéház, ahol a „*Nyaggat*” szerkesztője Ádámnak a neoimpresszionizmusról beszél. Pontosabban arról faggatja, vajon „*a neo-*” vagy a „*nio-neo-impresszionizmusban*” hisz-e. Az írás a GÖRBE TÜKÖR-ben (1912) jelent meg, azt sajnos nem tudom, hogy eredetileg mikor és melyik lapban, de bizonyos, hogy időben elég közel a NIHL-hez, úgyhogy a két szöveg kölcsönösen egymásra mutogat. Az ilyesfajta átjárások a humoros és a komoly közlések között (emlékezzünk csak „*a verseim általános titkos feltűnést keltettek*” humoreszkkitétele és a NIHL fogadtatása közti kapcsolat különös esetére)<sup>22</sup> éppolyan nyugtalanítóak, mint a művészet és élet, illetve a vers és a valóság határainak elmosódása, amiről a vers fiatalemberé beszél, és ugyanígy tűnik át Bíró Ernő figuráján Osvát Ernő alakja.

Gondoljunk csak bele, milyen zseniálisan számító ötlet Osvát Ernőnek ez a megidézése, bevonása a vers világába! A *Nyugat* és Karinthy kapcsolatában, illetve a NIHL (titkos) kortársi megítélésében és utóéletében oly sokféleképpen exponált figuráról kiderül, hogy magában a versben is szerepel. Így aztán könnyen támadhat olyasféle örvé-

nyes és nyugtalanító érzésünk, mint Borges kedvenc példájában, a DON QUIJOTE második részében, melyben „*a regény hősei egyben a regény olvasói*”.<sup>23</sup>

Maga Osvát ilyen tiszteletlen és lekezelő szerepeltetése már önmagában is elképesztő, de ettől, tudniillik a vers megírásától kezdve minden csak még elképesztőbb lesz. Hiszen Karinthy ezután fogja magát, és versét Osvátostul beküldi a *Nyugatnak*. S bár a nagy tekintélyű szerkesztő a versben nem kapott esélyt arra, hogy válaszoljon a fiatalember leckéztetésére, hiszen az csúnyán faképnél hagyta, úgyhogy „*Bíró dühösen ott maradt az utcán*”, most élhetne bírói jogával. A kézirat, amivé a vers a benne levő történésekkel és fejtegetésekkel együtt átváltozott, mégiscsak az ő ítéletének hatáskörébe került! A lecke tehát fel van adva, Osvát *válasza* pedig az, hogy leközi a verset, amelyben ő maga is exponálva van, amellyel aztán, láttuk, oly sokféleképpen<sup>24</sup> összekapcsolódik. Ez pedig a vers akceptálását jelenti, ha tetszik, duplán is. De menjünk tovább, hiszen ezek után a fogadtatás valamennyi korábban említett, Osváthoz kötődő mozzanata különös fénytörést kap. Amikor a szerkesztő teljes mellszélességgel kiáll a NIHIL mellett, akkor Pekárnak, Hatvanynak és Adynak, akik ezt kipécézik, kifogásolják vagy felpanaszolják, tudniuk kell, hogy ennek a versnek maga a szerkesztő is szereplője. A vers belső viszonylatai és külső története, ahogy az egy vérbeli irodalmi komédiához illik, egymásba csúszik és összekeveredik. A NIHIL-nek nemcsak tételes tartalma, hanem, mondhatni, a létmódja is művészetfilozófiai.

Sok minden utal arra, hogy Osvátot különös kapcsolat, különös kötés fűzte Karinthyhoz (emlékszünk Ady kifakadására, hogy „*ő csak Karinthyt kedveli*”). Igaz, mintha kicsit féloldalas lett volna a viszony, hisz éppen Osvát volt az, akinek lapja számára Karinthy, a humoros író egyszerűen nem létezett, aki még a TANÁR ÚR KÉREM darabjainak sem adott helyet, hiába unszolta Füst Milán. És mégis mit kell látnia Füstnek a napsütötte korzón? Az ifjú Karinthyt „*a félelmes, papos Osvát Ernőbe belekarolva*”. Karinthy – mint írja – „*fenn hadonászott a vasbotjával*”, Osvát pedig „*csodák csodája, nem is haragudott ezért, sőt mintha biztatta volna. – Mutassa csak meg mindnyájunknak – mondta neki –, és főleg nekem mutassa meg. Mert én aztán igazán rászorulok. – Karinthy meghökkent, de aztán észbe kapott. – Eh, maguk nyárspolgárok mind, valahányan vannak – mondta megvetően –, maguknak semmit se lehet megmutatni, se bizonyítani. – De majd az új nemzedék! Biztosíthatom önt, hogy az majd utánam indul!*

– *Biztosítom önt, hogy én is – mondta Osvát szinte alázatosan, vagyis: szelíd és átható gúnynyal. Karinthy újra meghökkent egy kicsit.*

– *Eh, milyen furcsa ember ön! – kiáltott fel hirtelenül, mintha most kapna csak igazán észbe.*

– *Mi lesz ebből? – Gondoltam én.*

*De nem lett belőle semmi baj. Osvát nagyon ránézett a fiúra, aztán jóságosan, szinte boldogan, enyhén elnevette magát.*

– *Mi mind a ketten furcsa emberek vagyunk, kedves uram – felelte végül is e szigorú fiúnak.*”<sup>25</sup>

Ebben az utcai jelenetben, mely tele van vibráló feszültséggel, apró kis vívómozdulatokkal és finoman szcenírozott megütközéssel, mintha felcserélődnének a szerepek: a komor és félelmetes Osvát ironikus, már-már bolondos arcát mutatja, sőt enyhén még el is neveti magát, Karinthyt pedig valami dogmatikus szigor jellemzi. Ám ez a szerepcsere is a köztük levő affinitást jelzi, azt, hogy Osvát sokban szellemi rokona Karinthy-nak és fordítva. A kortársak mindkettőjüket szókratészi figurának látták, akinek igazi eleme nem az írás, hanem a beszéd és a gondolkodás. És a gondolat nevében mindketten készek voltak az írás és a művészet ellen fordulni. „*Platón Szókratészének könnyű sza-*

vát: »megyünk, amerre a gondolkodás szele visz«, ő valami vad elszánással ejtette ki: »szembe nézünk minden gondolatnak, ha mindjárt életünk alapjait gondolkozzuk is el magunk alól«” – írja Németh László Osvátról. És ezt is: „voltaképp az írás ellen felhozható legnagyobb érv öltött testet [bennel]: az írás eltompítja a gondolkodást; nemesebb salaktalanul gondolkozni, mint gondolatot írva meghamisítani”.<sup>26</sup> Mindenestre ezek a szavak alighanem más akusztikát kapnak Osvát NIHIL körüli szerkesztői-szókratészi bábáskodásának fényében.

És akkor már ne is álljunk meg itt. Hiszen látnunk kell, hogy Osvát ugyanazt képviseli, mint a vers fiatalembere: „nemesebb salaktalanul gondolkozni, mint gondolatot írva meghamisítani”, vagyis az írás a gondolat meghamisítása, vagyis: „a művészet az, amit az ember gondol”. Nemcsak Bíró és Osvát alakja között van tehát átjárás, átfedés, hanem egyfelől Bíró/Osvát, másfelől a fiatalember/Karinthy között is. Nagyon is hasonlítanak ők ketten vagy kétszer ketten, egymásra. Olyannyira hasonlítanak, hogy különbség szinte csak korban van köztük. Úgy is mondhatnám, hogy Bíró/Osvát a Karinthy-féle fiatalember idősebbik fele, vagy így: a fiatalember bizonyos értelemben idősebb önmagával szembesül, saját énjével vitatkozik az utcán. Másképpen szólva, a NIHIL is azt a mintázatot követi, mint a néhány évvel későbbi Karinthy-mű: ez is találkozás egy fiatalemberrel. Bíró Ernőben tehát éppannyira ott van Karinthy Frigyes, mint amennyire Osvát Ernő. Túlzás? Túlbeszítés? Persze hogy az, de a NIHIL olyan összetett képlet, hogy értelmezésének egyik zugába még ez is belefér. Egyébiránt meg a dolognak van egy szimpla és tényszerű magva. „Frigyes” és „Ernő” egy és ugyanaz a személy, vagy inkább e kettő összetalálkozik Karinthyban, aki a keresztségben a Karinthy Frigyes Ernő nevet kapta.

### Avantgárd affinitások

Idézzük fel még egyszer Karinthynek a „Nyagpat” szerkesztője szájába adott mókázását a „neo-impresszionizmussal” és „nio-neo-impresszionizmussal”. Ami azon túl, hogy a TRAGÉDIA-beli homousion-homoiusion problémára játszik rá, mást is tesz. Hirtelen ráirányítja figyelmünket a neoimpresszionizmus szóra. Rá kell jönnünk ugyanis, hogy ez a szó valahogy nincs a helyén itt. A kor irodalmi csatározásai az impresszionizmus körül dúltak, s aki az impresszionizmusnak üzent hadat, voltaképpen a *Nyugat* kiforrott és túlérett művészetével fordult szembe. „Filozófiával szívében nem lehet a költő impresszionista” – írja Karinthy<sup>27</sup> teljes összhangban és majdnem egy időben AZ UTAK ELVÁLTAK Lukácsával. Mégis furcsa az, hogy Bíró a neoimpresszionizmusról beszél, hiszen a TIZENHATODIK szín közege egyértelműen irodalmi, és a NIHIL-ben is a versköltészet céljáról esik szó. Ha azonban meggondoljuk, hogy e vers fejtegetései nem a költészetre, hanem általában a művészetre vonatkoznak, akkor az elsőre furcsának tűnő szó mindjárt funkciót kap, szokatlan módon, de mégiscsak a helyére kerül: a NIHIL fejtegetéseinek nem tisztán irodalmi jellegét, hanem általános művészetfilozófiai karakterét nyomatékosítja.

A neoimpresszionizmus szó versbeli jelentésének azonban lehetséges egy másik értelmezése is. És erre is Karinthy játéka ébreszthet rá bennünket a nio-neo-impresszionizmussal. Az újnak az a folytonos kényszere ugyanis, amit ez a „nio-neo” oly elmésen jelöl, az avantgárd jellegzetessége. Eszerint tehát a neoimpresszionizmus, ez az irodalomban nem létező fogalom, a nio-neo-impresszionizmusnak, vagyis a posztimpresszionizmus *utáni* képzőművészeti irányzatoknak az irodalmi megfelelője. Ha viszont ezt az értelmezést elfogadjuk, akkor Bíró nem a szó bevett jelentése szerinti, vagyis a festészeti, hanem az irodalmi neoimpresszionizmusról beszél. Egyszóval a futurista irodalomról. Mindebből pedig az következik, hogy a vers fiatalemberé által fejtegetett művészetfogalom

nem is olyan váratlan módon vesz radikális irányt – még ha ez az irány azért igencsak meglepő marad is. Bíró/Osvát Ernővel találkozva ugyanis mintegy az avantgárd nagy kérdésébe botlik bele a Rottenbiller utcán. Ekképpen a NIHIL egyfajta válasznak is tekinthető akár erre a kérdésre.

Milyen képe volt tehát Karinthynek az avantgádról? Ami ebből most érdekes számunkra, a nemzetközi avantgárdra, eminensen a futurizmusra adott reakcióját illeti, hiszen a magyar avantgárd csak évekkel a NIHIL megszületése után szökkent szárba. Először is azt érdemes hangsúlyozni, hogy Karinthy rendkívüli módon foglalkoztatta a futurizmus felbukkanása és jelensége. A *Nyugatban* már 1909 júniusában utal Marinettire, sőt franciául idéz a futuristák alapító manifesztumából, mely néhány hónappal korábban, az év februárjában jelent meg. Ráadásul ez a cikke, melynek a hangzatos *A MOZGÓFÉNYKÉP METAFIZIKÁJA* címet adta, fontos elméleti érdekű megnyilatkozása, ebben fogalmazza meg először explicit formában az énelvű, a szubjektum felnagyításán és projektálásán alapuló kifejezésetztétikával szemben egyfajta tárgyilagos, objektív művészet kívánalmát és programját. Ezzel állítja szembe a nagy hangú, expresszív és egocentrikus futuristákat. „*Halk szavú és fegyvertelen a művészet, ó, Marinetti úr, a valósággal szemben.*” Ettől kezdve a futurizmus gyakori referenciává válik írásaiban: legalább öt olyan paródiáját ismerjük a tízes évekből, amelyek ezen irányzat egy-egy megnyilvánulási formáját pécézik ki: megírta a futurista manifesztum, a futurista festészet, a futurista dráma és a futurista költészet torzképét. Mindez nem csupán önmagában érdekes, hanem azért is, mert Karinthy irodalomszemlélete és tájékozottsága – eltérően mondjuk Babitsétól vagy Kosztolányiétól – lényegében leragadt vagy megtorpant a XX. század küszöbének íróinál. Számára olyan késő viktoriánus írók maradtak a legfőbb viszonyítási pontok, mint Chesterton, H. G. Wells vagy G. B. Shaw. Hozzájuk társult ugyan később Thomas Mann és Pirandello, de a klasszikus modernizmus irodalma – Rilke, T. S. Eliot, Joyce, Proust és társaik – szinte teljes egészében érintetlenül hagyta. Igaz, Fábry Zoltán 1925-ös *IN MEMORIAM: FRANZ KAFKA* című cikke, mely az egyik első magyar nyelvű méltatás Kafkáról, ezzel az alcímmel futott: „*Abból az alkalomból, hogy Franz Kafka művei nemsokára magyarul is megjelennek Karinthy Frigyes fordításában.*” Ez azonban éppolyan vaklármanak bizonyult, mint Babitsnak a 30-as évek közepén a *Nyugatban* is reklámozott ULYSSES-fordítása. Alighanem Karinthy irodalmi státusa is más volna kicsit, ha nem csak a MICIMACKÓ, Leacock vagy akár Swift fordítójaként gondolkánánk rá, így azonban még azt sem tudjuk, ismerte-e egyáltalán behatóbban Kafkát.

Ha tehát azt mondtam, hogy Karinthy rendkívül izgatta és foglalkoztatta a futurizmus, akkor ez nem egyszerű ténymegállapítás. Karinthy egészen különös vegyülék volt, nem a megszokott értelemben vett író, inkább feltalálóalkat, örök kezdő író, mindent magának újrafelfedező, mindent a nulláról, „*Ádámtól és Évától kezdő*” (vö. Madách *TRAGÉDIÁ-JÁVAL* és ennek Karinthy eszmélkedésében és gondolkodásában játszott mérhetetlen szerepével) örök fiatalember, aki az irodalomra, akárcsak az életre és a valóságra, mint Babits mondja, valahogy kívülről nézett. A futurizmus olyan újdonság volt, olyan művészeti fordulat, olyan fantasztikus gondolati lehetőség, amely nem hagyta nyugodni. Ebbe a hozzáállásba persze bőven belefér az értetlenség és a nem különösebben szofisztikált gúnyolódás is. Karinthy viszonyulása a művészethez, akárcsak az avantgárdhoz, alapvetően laikus viszonyulás, éppen ez a nagy eltérése és olykor nagy előnye a többi irodalmi szereplőhöz képest és szereplővel szemben.

Derék Pál egy rövidebb írásban vázolta Karinthy avantgárdképének változását a tízes évek elejétől a húszas évek végéig, „*annak illusztrálására, hogy... a Nyugat irodalomfelfogásához (a modernséghez) közel álló alkotók körében az évek múltával a kezdeti merev eluta-*

*sitás és idegenkedés helyét egyfajta elnéző megértés váltotta fel*”.<sup>28</sup> Ezzel azonban van egy kis baj. Mint az az eddigiekből bőségesen kiderült, Karinthy korántsem tekinthető a Nyugat irodalomfelfogását bárhogyan is reprezentáló írónak, és a jelzett ív jellemzőbb is másokra, mondjuk Babitsra. Ráadásul Deréky kronologikus lépegetése nagyot botlik. A VIASZFIGURÁK-ról ugyanis ezt találja mondani: „Érdekes mutatója... Karinthy szenzibilitásának. Most, 1922-ben tudatosul benne” stb. stb. – s hogy mi is az, ami tudatosul benne, itt azért sem firtatnám, mert az említett írás, már hét évvel korábban, Karinthy KÉT HAJÓ című 1915-ös kötetében megjelent. (Többek közt ez baj a Karinthy-féle slamos és megbízhatatlan szerzőkkel, akik egy írást többször, olykor még más címen is leköszölnek: hogy állandó filológiai frusztrációt okoznak az irodalmároknak.)<sup>29</sup> De Derékynek nem csak a kronológiája, a módszertana is sántít, hiszen három paródia után egy novellisztikus karcolatra, majd egy verseskötethez írt előszóra építi következtetéseit. Amiből úgy tűnik, mintha a paródiák szükségképpen valamiféle elutasítást fejeznének ki. Ha Babits vagy Kosztolányi paródiájára gondolunk, könnyen belátható, hogy ez nincs így. De hogy *hogyan* van, az korántsem egyszerű kérdés. Mielőtt erre rátérnék, még annyit jegyzek meg, hogy a Deréky említette előszó Hollós Korvin Lajos NIHIL című kötetéhez íródott, ami már-már komikussá színezi a derék avantgárdkutató korábban említett és a szakma egészére jellemző NIHIL-vakságát.<sup>30</sup>

Ráadásul Deréky elsőként a FUTURIZMUS című, kötetben 1913-ban megjelent paródiát veszi – igen, ez a megfelelő szó itt – górcső alá. Csak az kerüli el a figyelmét, hogy Karinthy önként kínálkozik a paródia és a NIHIL közti kapcsolat nyomravezetőjéül. A FUTURISTA IRODALOM RENDELETE alcímű kiáltványnak ugyanis nem maga a szerzője, ő csupán közreadja: „A Rottenbiller utca sarkán egy sarokban kitépett irkalapot találtam.” Így kezdődik az írás. Igen, a Rottenbiller utcán – ahogy azt a rend kedvéért Deréky is megjegyzi! Véletlen csupán? Leírhatta ezt ártatlanul és óvatlanul Karinthy? Anélkül, hogy ne gondolna azonnal ama másik, igencsak emlékezetes Rottenbiller utcai jelenetre, s hogy ezzel az utalással a NIHIL-t az avantgárd problémájával valamiképpen össze ne kapcsolná? A kérdés megint csak az, hogy mit jelent ez a kapcsolat. Egyfelől: miképpen olvasható ki egy paródiából értékítélet? Másfelől: mi a kapcsolat a NIHIL és a paródiák között – és tovább, tekinthető-e maga a NIHIL paródiának? A Karinthy-művek korpuszában folytonos átjárás van a paródiák, a humoreszkek, illetve a novellák, regények és a versek között. Ezek a hangnembeli és motivikus átjárások kikezdi a műfaji határokat s vele együtt a „humor” és az „irodalom” határait. Karinthyt alighanem azért izgatta a futurizmus, mert ugyanezt a határátlépést az úgynevezett magas művészet oldaláról a vásári kikiáltók modorában, vagyis korábban nem látott harsánysággal gyakorolta.<sup>31</sup> Ki tudná megmondani, hogy a FUTURISTA KIÁLTVÁNY programjából mi és mennyire vehető komolyan, pontosabban azt, hogy mit is jelent ez a komolyanvétel? Nem egyéb-e a FUTURISTA KIÁLTVÁNY, mint a szavak és gondolatok képtelenségig feszített szabad játéka? S nem ugyanez a paródia és a humoreszk terepe is? Hogyan fordul át a célirányos gondolat merő abszurditásba, hogy válik a következetesség logikai ellentmondássá? Mit jelentene a FUTURISTA KIÁLTVÁNY egy vicclapban? És hogy néz ki e kiáltvány paródiája ugyanott? Minden kiáltvány a nagy szavak és elhatározások performatív aktusára, Karinthy szóhasználatával, önbeteljesítő jóslatára épül. A kinyilatkoztatás teátrális aktusára, a kikiáltó autoritására, arra, hogy itt ő az úr, szavainak legalább ura, és az úr most íme ír, beszél, figyeljünk hát a szavára. Karinthy futurizmusparódiája az „Úr – ír” elemi iskolai kinyilatkoztatásából indul ki, és végül ide tér vissza. A kiáltvány egy felépülés és leépülés ívét járja be, és ezt az ívet írják le a rendelet egyes pontjai is, a szavak

és gondolatok előreiramosodásának és lebukásának történetét, ahogy minden mintegy a saját súlyától összeomlik, önmaga ellentétébe fordul. „*Le kell rombolni a következetességet, mely az életet be akarja szorítani a logika szűk csatornájába. Le kell rombolni a következetességet, tehát nem kell lerombolni.*” Hát igen. A túlfeszített gondolatsorokat nem lehet ki-egyenesíteni, logikailag kitaposott, kényelmesen járható úttá tenni. Az emberben mindig marad egy kis frász, és marad a nevetésre húzott száj görbe tükre. Mindezt mégsem tudom a futurizmus kritikájaként értelmezni. Pontosabban maga a kérdés tűnik értelmetlennek, mivel nem tudjuk eldönteni egy paródiáról, hogy van e kritikai tartalma vagy sem, nincs rá belső kritériumunk. Ahhoz, hogy egy paródiának kimondottan kritikai jelentést tulajdoníthassunk, szemet kellene hunynunk afölött, hogy paródiát, nem pedig kritikát olvasunk.

\*

Kappanyos András ellenkező oldalról közelít ugyanehhez a kérdéshez. Azt mondja, hogy maguk az avantgárd műalkotások olyan normaszegő, önálló rendszert alkotó nyelvi képződmények, amelyek „*nemcsak az értékelő kritika, hanem a paródia ellen is védettek, hiszen nem hagynak teret a túlzásnak: hogyan lehetne valami még motiválatlanabb, mint egy teljesen motiválatlan nyelvi elem? Ezzel a különös problémával a kor (és a magyar irodalom) legjelentősebb parodista írója, Karinthy is szembesült. Amikor az avantgárd versnyelvről kívánt paródiát írni, a reflexió terének megteremtéséhez szüksége volt egy alappreferenciára, egy normatív állapot sugallatára, ezért egy ismert, sőt közhelyesen ismert verset (Befordultam a konyhára) írt át az avantgárd formanyelvére. Ha nem derengene fel a szöveg mögött ez a norma, akkor egyszerűen avantgárd versnek olvasnánk.*”<sup>32</sup> Álljunk meg itt, ebben a rendkívül izgalmas és inspiratív fejtegetésben.

Annak megítéléséhez tehát, hogy egy mű paródia-e vagy sem, csupán akkor van kritériumunk, ha szövegünkön átsejlik a modellmű normatív nyelvhasználatot mutató mintája.<sup>33</sup> Egy előkép, egy referenciaként szolgáló szöveg vagy szövegtípus „átderengése” nélkül a paródia önálló alkotássá, teljességgel önreferenciális szöveggé válna. Hadd tegyem hozzá, hogy ez nemcsak az avantgárd művek paródiáira érvényes, hanem magára a paródia műfajára és így Karinthy összes torzképére Adytól, Mikszáthon át egészen – hogy egy az avantgárd gyanújába nem keverhető nevet mondjak – Pósa Lajosig. Az avantgárd szövegeket a normatív szöveghasználattól való radikális eltérés kontraszthatása élteti és működteti, ahogy a paródiát is az alapul vett mű nyelvi normájához/tól való idomulás/eltérés kreatív és túlfeszített játéka hozza mozgásba. Vagyis az avantgárd művészet hatásmechanizmusa lényegi hasonlóságot mutat a paródia hatásmechanizmusával. Az avantgárd és a paródia rokonok. Tehát nemcsak az a probléma, miképpen lehet az avantgádról paródiát írni, hanem az is, hogy miképp lehet ezt a kettőt megkülönböztetni. Ezért, hogy: „*Ha nem derengene fel a szöveg mögött ez a norma, akkor egyszerűen avantgárd versnek olvasnánk.*” A dolog azonban csak most kezd érdekes lenni, Kappanyos ugyanis így folytatja: „*Voltaképpen ez történt – [ti. hogy avantgárd versnek olvassuk – B. A.] Karinthy Nihil című versével, amely ha nem is paródiának, mindenképp egy jellegzetes modor kiélezett bemutatásának íródott: mivel nem érzékelhető benne a távolságtartás, a reflexió tere, a szöveg a szerzői szándéktól függetlenül a Karinthy-líra egyik jelentős, kanonikus darabjává vált.*”<sup>34</sup>

Kappanyos ezzel a felvetéssel rendkívül sok mindent állít és sok mindent lebegtet. Egyfelől azt állítja, hogy a Nihil-t „jelentős” versnek tartják (úgy általában, sajnos, nem tudjuk meg, kik, talán az irodalmi közmegegyezés – bár láttuk, hogy a helyzet éppen nem ez), hogy a vers a Karinthy-líra kanonikus darabja (ami alighanem azt jelenti itt,

hogy a versek, nem pedig a versparódiák közé sorolják), és főképpen azt, hisz ezért került elő egyáltalán a NIHIL példája, hogy nem egyszerűen versként, hanem avantgárd versként olvassák. Noha ez utóbbira valóban vannak fontos *jelzések* (azokra a mottókra gondolok, melyeket SZAKÍTÓPRÓBA című írásomban emlegettem), nem tudok arról, hogy a NIHIL-t bárki is avantgárd versnek tartotta vagy ekként értelmezte volna – ez talán még Radnóti Sándor írásáról volna leginkább elmondható, de szorosabb értelemben még erre sem igaz – az avantgárd kutatói pedig még a vers megemlégtetését is egyetemlegesen tartózkodnak. Közülük éppen Kappanyos az egyedüli (és üdítő) kivétel. De ő is csupán azért emeli a NIHIL-t egy pillanatra az avantgárd művészet fénykörébe, hogy mindjárt vissza is ejtse a sötétbe. Hiszen, mint mondja, a vers ilyesfajta értékelése félreértés eredménye, a NIHIL ugyanis paródia, és ekképpen nem lehet se jelentős, se kanonikus, se avantgárd vers.<sup>35</sup> Allításának első fele legalább olyan figyelemre méltó, mint a második, így együtt pedig a NIHIL már említett tudathasadásos befogadásának pregnáns példája.

Ez a tudathasadás logikai bukfencé gömbölyödik abban az állításban, mely szerint a NIHIL „*ha nem is paródiának, mindenképp egy jellegzetes modor kiélezett bemutatásának íródott*”. Mert honnan is tudhatnánk ezt ilyen bizonyosan, ha egyszer épp az a helyzet (és ezzel folytatódik a mondat), hogy „*nem érzékelhető benne a távolságtartás, a reflexió tere?*” Magyarán nem lehet megkülönböztetni attól, aminek a paródiája volna. Mindenesetre nem véletlen, hogy arról, mi is volna ez a jellegzetes modor, amire Karinthy verse hajaz, nem hallunk. Minthogy magamnak nincs ötletem (a futurizmus? netán az expresszionizmus? – kézenfekvő, de csapnivaló ötlet mind a kettő), annál maradnék, hogy a NIHIL mögött nem fedezhető fel valamilyen konkrét szövegszerű előkép, világosan megjelölt vagy sejtített viszonyítási pont. Ebből viszont épp az következne, hogy a NIHIL *nem* paródia.

Szerencsére a kérdés eldöntéséhez van egy megfoghatóbb kritériumunk is. Kappanyos másutt Derék Pállal száll vitába, aki azért nem vette föl Kudlák Lajos verseit avantgárdantológiájába, mert ezek a paródia műfajába tartoznak. Ezt írja: „*Mármost Karinthy valódi és Kudlák állítólagos paródiái között az a döntő különbség, hogy Karinthy a maga írásait sosem adta volna a Mának, és ha adta volna, Kassák sohasem fogadta volna el közlésre. Mert bár technikai értelemben Karinthy szövegei számos megjelent, igazi avantgárd szövegnél jobbak és radikálisabbak, egészen nyilvánvaló bennük a parodisztikus intenció.*” Igaz, az intenció kényes jószág, hiszen, ha tetszik, a vita eddig is akörül forgott, hogy a NIHIL minek „íródott”, és mi volt az a „szerzői szándék”, amitől függetlenül avantgárd versnek olvasták. Mégis tökéletesen egyetértek Kappanyossal, mikor azt írja, hogy ezt az intenciót „*egyebek mellett... a publikálás helye*” jelzi. A NIHIL esetében azonban éppen ő az, aki ezt a perdöntő körülményt figyelmen kívül hagyja, hogy a NIHIL-nek „mindenképp” parodisztikus intenciót tulajdonítson. Csakhogy a NIHIL a *Nyugatban* jelent meg, *nem* pedig a *Fidibuszban*, mint az ÍGY ÍRTOK TI összes darabja. A *Nyugatban* nem is jelenhetett volna meg, minthogy az paródiákat, humoreszkeket egyáltalán nem közölt. Emlékszünk Osvát mondására, miszerint „*a Nyugat nem vicclap*”. Vagyis a Kudlák (önkéntelen) paródiái esetében használt kritérium nyilvánvalóan tarthatatlanná teszi azt a kijelentést, hogy a NIHIL-t egy félreértés folytán olvassuk másnak, mint paródiának.

Mégis hadd siessék Kappanyos segítségére. A helyzet ugyanis ennél bonyolultabb: a megjelenés helye nem minden esetben perdöntő, sőt olykor épp ez a megtévesztés kardinális eleme. Alan Sokal tanulmányának parodisztikus szerzői intenciójában aligha kételkedhetünk, minthogy azt ő maga fedte fel később, tréfája viszont épp azért mű-

ködhett, mert írását egy nagy tekintélyű szaklap komoly szaktanulmányként fogadta el közlésre, melynek szerkesztőiben a megvezetés lehetősége fel sem merült.<sup>36</sup> Kappanyos félreértésemlelete csak akkor tartható, ha azt feltételezzük, hogy a Nihil esetében valami hasonló történt. Vagyis Karinthy valóban tréfaképpen küldte a *Nyugat*ba versét, mintegy azért, hogy Osvátot tesztelje, és a nagy tekintélyű szerkesztő be is kapta a horgot: leköszölte lapjában a verset. Ekképpen pedig egy félreértés áldozata és ezzel együtt közneveltség tárgya lett. Be kell látnunk, hogy e feltételezés logikája makulátlan, akár csak Pekár Gyula korábbi beállításáé. Amikor Kappanyos parodisztikus indíttatású szövegként olvassa a Nihil-t, vele kerül egy platformra, még ha egy világ választja is el őket. Minthogy Kappanyos nem a modern költészet, hanem az avantgárd vers torzképeként értelmezi a Nihil-t, vagyis nem konzervatív modernizmuskritikát lát benne, mint Pekár, hanem az avantgárd művészetnek a modernség felől megfogalmazott, konzervatív kritikáját.<sup>37</sup>

Csakhogymég ez az értelmezői dupla csavar sem tarthatja fenn a Nihil paródiaként való értelmezésének elméleti lehetőségét. Egyszerűen azért, mert Karinthy *nem* paródiáinak valamelyik gyűjteményébe, hanem első verseskönyvébe veszi majd fel a Nihil-t, meglehetősen határozottsággal nyilvánítva ki ezzel „a szerző szándékát”.

\*

A paródia és az avantgárd vers közti megkülönböztetés nehézségének elméletileg rendkívül érdekes és gubancos témáját – melyet a Nihil kapcsán úgy érzem kellőképpen kimerítettem – azonban más perspektívába is állíthatjuk. Ekkor nem az lesz a kérdés, hogy képesek vagyunk-e szétválasztani a kettőt, hanem hogy szét kell-e választanunk. Hogy mi a helyzet akkor, ha e kettő átfedésbe kerül, netán egybe is esik?

Babits 1910 tavaszán a futuristákról teszi a következő megjegyzést a *Nyugat*ban: „Amit az olasz az ő sajátos gyermekes entuziazmusával most próbálgat, nálunk már túlhaladott dolog, s mi azokban nem modernséget, hanem a modernség paródiáját látjuk.” Ebből két mozzanatot érdemes kiemelni. Az egyik az a – Karinthyra is jellemző – meggyőződés, hogy a magyar irodalom jobbjai korábban maguk is túlestek már a kísérletezés futurista korszakán.<sup>38</sup> A másik pedig az, hogy Babits bizonyos értelemben fején találja a szöveget, amikor a futuristák művészete kapcsán „a modernség paródiáját” emlegeti. Nagy hatású könyvében Matei Calinescu a modernizmus és az avantgárd elhatárolásában épp a paródia fogalmát hívja segítségül, azt állítva, hogy az avantgárd magának a modernségnek a szándékos és tudatos paródiája: „A modernizmus és az avantgárd különös viszonyát (mely egyszerre kölcsönös függőség és egymás kölcsönös kizárása) jobban megérthetjük, ha az avantgárdra, egyebek mellett, úgy tekintünk, mint magának a modernségnek a szándékos és tudatos paródiájára. A paródia státusa sokkal ambivalensebb, mint gondoljuk. Első tekintetre úgy tűnik, hogy a paródia eredeti mintájának rejtett hiányosságait vagy ellentmondásait pécézi ki, többnyire a túlzás eszközével. Ám ha jobban megnézzük, a parodista titokban nagyra becsüli a művet, melyet nevetségessé próbál tenni. Egyenesen nélkülözhetetlen a részéről bizonyos elismerés az eredeti szerzője iránt. Ki akarna parodizálni olyasvalamit, amit teljesen jelentéktelennek vagy értéktelennek tart? Továbbá a sikeres paródiának az eredeti kritikája mellett egyfajta hasonlóságot is fel kell mutatni vele, egyfajta hűséget az eredeti betűjéhez és szelleméhez. A paródia ideális esetben egyszerre mutatkozik paródiának és kínál fel egy olyan alternatívát, amely csaknem összetéveszthető az eredetivel. Az avantgárd, amennyiben a modernség paródiájának tekintjük, jól példázza az itt jelzett kétértelműségek mindegyikét, s jöllehet gyakran alpári és durva (mint a paródiák többsége), olykor a megtévesztésig hasonlít a mintájára.”<sup>39</sup>

Eszerint tehát eleve rossz úton jár az, aki a paródia vagy avantgárd közti választás alternatívájában mindenáron voksolni akar. Vagy mondjuk inkább így, vannak olyan művek, amelyeknél ez a két értelmezés nem zárja ki egymást. A karikatúrára és a paródiára jellemző túlzás, túlfeszítés, a lehetőségek hiperbolikus kijátszásával, a játékoság semmire sem kötelező, minden nehézkedéstől mentes végtelenségével és szabadságával párosulva számos olyan művészeti jelenséget produkált, amelyeknek a maguk korában nem volt előzményük, mintájuk vagy megfelelőjük. Ilyenek például Paul Billhaud és Alphonse Allais monokróm képei az 1880-as években,<sup>40</sup> vagy az 1890-es évek karikatúráin megjelenő absztrakt festmények.<sup>41</sup> Ezeket a műveket alapvetően humoros modalitás jellemzi, mondhatni a humor avantgardizmusának termékei. De ez a modalitásbeli különbség a humoros és a komoly között korántsem jelent egyértelmű választóvonalat. A humoros szemlélet elválaszthatatlan a művészeti kísérletezés olyan emblematis és radikális képviselőinek munkásságától, szellemi attitűdjétől, mint Gertrude Stein vagy Marcel Duchamp, a dadaisták, John Cage vagy Andy Warhol. Egy tipikus Steinszöveget vagy Duchamp readymadjeit tekinthetjük paródiának, feltéve, ha nem állunk meg itt, ha nem intézzük el ezzel a mű értelmezését.<sup>42</sup> Vagyis akkor, ha zavarbaejtőségét, nyugtalanító hatását, intellektuális rétegezettségét és gazdagságát nem tesszük ezzel a besorolással zárójelbe, hanem nyugtalanító jellegének és összetettségének egyik elemét látjuk benne. Ezeknél a műveknél a humoros vagy parodisztikus kontrasztot nem konkrét minták vagy stílusok adják, hanem a művészetről alkotott bevett elképzelések. Ugyanez a kontraszt lép működésbe a NIHIL esetében is.

### Kóda

„...havazott. – Bementem a Damjanich utca sarkán egy kávéházba. Ott kissé olvastam az újságokat. Ez mind tapasztalat és tanulság. Ezekből következik:

1. Hogy az ügyeivel mindenki foglalkozzon.
  2. hogy az egész földi kapaszkodás ostobaság.
- [...] mert a végcél nem a piktúra.”

Nem ismerek a magyar irodalomban még egy szöveghelyet, amely közelebb állna a NIHIL-hez, mint ez. Még a kávéházi újságolvasás is stimmel, bár itt aztán nem a „versköltészet céljáról” esik szó, hanem a festészetéről. De abban megegyeznek, hogy a végcél nem a művészet, hanem hogy... s itt már a fenti sorok írója alighanem mást mondana, mint Karinthy. Ez is téli, kissé csikorgó – mondjuk így – vers: feszülten tárgyilagos, pontról pontra haladó, programos és kategorikus. Sőt ez is egy új év fordulóján született, az élet és a művészet dolgaira vetett átfogó pillantás, számvetés és tervezés idején, kereken egy évtizeddel korábban, 1901. január 1-jén. És sok lesz már a hasonlóságból, de milyen jellemző az is, hogy nem profi író írta, mint ahogy a NIHIL sem egy profi verse. Mednyánszky László jegyezte fel egy kockás noteszlapra.<sup>43</sup> „Még kóborol néhány egyén a világban, akinek a művészet többé már nem végcél.”<sup>44</sup> Rimbaud-ról írta ezt André Breton, és a mi festőnk bizonyonnyal ilyen kóborló volt. És még valami az utaknak és mondatoknak ehhez a váratlanul visszhangos, nagyvárosi találkozásához. Ez a szöveg még topográfiai értelemben is nagyon közel van a NIHIL-hez. A Damjanich utca ugyanis – ahol történetesen Karinthy született! – keresztezi a Rottenbiller utcát. Damjanich utca, Rottenbiller utca, sarok, kávéház, új év, új élet, Mednyánszky, Karinthy. Hogy is van abban a futurizmusparódiában? „A Rottenbiller utca sarkán egy sarokban kitépett irkalapot találtam.”<sup>45</sup>

## Jegyzetek

1. Vö. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. és 2011/2.
2. HATVANY LAJOS LEVELEI. Szépirodalmi, 1985. 282.
3. Karinthyt és Dosztojevskijt önkéntelenül Hatvany Lajos is egy platformra hozza, amikor az Ady-hívők és ellentáboruk közötti aszimmetriát a maga befogadói korlátainak példájával világítja meg: „Nem szeretem Dostojewskyt, könyveit nem tudom végigolvasni. Mármost hiába minden süket duma, nem lehet rám októjálni Dostojewsky kultusát. Így voltak Karinthyék Adyval.” Hatvany Lajos – Földessy Gyulának, 1939. július 3. HATVANY LAJOS LEVELEI, 180–181.
- A fiatal Karinthy Dosztojevskijhez való kötődése hőfokának illusztrálására álljon itt egy talán apokrif, de annál jellemzőbb történet Kosztolányiné feljegyzésében, amely Oláh oroszos Karinthyját pesti, kávéházi forradalmárrá írja át: „Talán húszéves lehetett, amikor egy délelőtti berontott Moly Tamás lakására. Az író még ágyban találta.
- Ön Moly Tamás? – kérdezte harsányan.  
 – Igen, én vagyok Moly Tamás – hangzott a meglepődött válasz. – Mit óhajt?  
 – Ön akar drámát írni Raszkolnyikovról? – kérdezte.  
 – Igen. Foglalkozom ezzel a gondolattal.  
 – Hozzá ne merjen nyúlni. Karinthy vagyok. Én fogok drámát írni belőle – mondta, és elrohant.”
- Kosztolányi Dezsőné: KARINTHY FRIGYESRŐL. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988. 140.
4. Vö. Füst Milán: TALÁLKOZÁSOM EGY FIATALEMBERREL. In: Domokos Máttyás (szerk.): A HUMOR A TELJESIGAZSÁG. Nap Kiadó, 1998. 27–31. Amikor Füst rá akarja beszélni barátját, hogy cserélje le a furcsa cipőjét, Karinthy így replikázik: „Miért, Raszkolnyikovnak jobb cipője volt?”
5. Sz. M. Eisenstein: HOGYAN LETTEM RENDEZŐ. In: uő: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. Áron Kiadó, 1998. 51. (A szöveg tördelését megváltoztattam – B. A.)
6. Kántor Péter (szerk): VISSZANÉZŐ. Irodalom Kft., 2000. 171.
7. Karinthy Frigyes: ESSZÉK, KRITIKÁK, I. AKKORD. 2002. 31. Karinthy kritikája 1910. november végén jelent meg a *Nyugat*-ban.
8. Michel de Certeau: SÉTA A VÁROSBAN. *Café Babel*, 59. szám. 22. (Kovács Krisztina fordítása.)
9. FÉL AZ EGYSZERŰSÉGTŐL – ezt Kosztolányi írja Adyról, hírheft vitacikkében. Vö. Kosztolányi Dezső: EGY ÉG ALATT. 1977. 233.
10. „Olykor, mikor Frici túlságosan belemélyedt egy nagyon is messzire menő filozófiai tételének a magyarázatásába, Kosztolányi dévaj mosollyal csak ennyit kérdezett tőle: – Mondja, fiatalember, középiskolai tanulmányait mikor óhajtja befejezni?” Kosztolányi Dezsőné: i. m. 68.
11. Vö. Beck András: ÉSZAKI SZÉL: A MŰVÉSZET-ELLENESÉG FORMÁJA KARINTHY FRIGYESNÉL. In: uő: HAGYNI A TEÓRIÁT MÁSRA. Budapest, 2000. 81–100.
12. Uo. 85–99.
13. Nagy Zoltán: KARINTHY FRIGYES VERSEI. *Nyugat*, 1938/10.
14. Kun András: GONDOLATOK KARINTHY FRIGYES KÜLÖNÖS LÍRAI ŐSZINTESÉGÉRŐL. *Alföld*, 1987/7. 45. Meg kell jegyeznem, hogy egy korábbi írásomban én is inkább ezt az oldalát emeltem ki a versnek: „még a Nihil című verse is, mely a leginkább elméletinek tűnő megfogalmazása annak, hogy az élet miként rúgja fel a művészet szabályait, kereteit, valójában inkább dühkitörés, mintsem művészeti kiáltvány. Tárnya nem annyira a művészet, mint a művész olyan lelkiállapota, mely már nem ismer formákat (bánja is ő), pusztán megnyilatkozni akar.” Beck András: A GONDOLKODÁS BÖRTÓNÉBEN. *Jelenkor*, 1987/7–8. 685.
15. Ezek példáit lásd: Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. 66.
16. Dolinszky Miklós: SZÓ SZERINT. A KARINTHYPASSIÓ. Magvető, 2001. 23., 25.
17. A HUMOR A TELJES IGAZSÁG, 8.
18. Uo. 329.
19. VISSZANÉZŐ, 171.
20. Vö. Kun András: GONDOLATOK KARINTHY FRIGYES KÜLÖNÖS LÍRAI ŐSZINTESÉGÉRŐL, 45.; Bogdán László: ELRAGADÓ KÖZVETLENSÉG – KARINTHY FRIGYES VERSEI ELÉ. *Látó*, 2009. január.
21. VISSZANÉZŐ, 171.
22. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. 70.
23. Jorge Luis Borges: AZ IDŐ ÚJABB CÁFOLATA. Gondolat, 1987. 173.
24. Vö. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. és 2011/2.
25. A HUMOR A TELJES IGAZSÁG, 29.
26. OSVÁT A KORTÁRSÁK KÖZÖTT, 500.
27. Karinthy Frigyes: FÜST MILÁN. *Nyugat*, 1911. július 1. 64.

**28.** Derék Pál: „LATABAGOMÁR Ó TALLATA LATABAGOMÁR ÉS FINFI”. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998. 58–63. (Az idézet: 58.)

**29.** Ugyanezt a jelenséget Walter Benjamin a maga mélyre látó módján így világította meg Baudelaire kapcsán: „*Ugyanezt a kéziratot több szerkesztőségnek is benyújtja; úgy ad ki utánnomásokot, hogy ezt nem tünteti fel rajtuk. Baudelaire már egész korán minden illúzió nélkül tekint az irodalmi piacra.*” Walter Benjamin: ANGELUS NOVUS. Gondolat, 1980. 848.

**30.** Vö. Beck András: SZAKÍTÓPRÓBA (A NIHIL ÉS VIDÉKE). *Jelenkor*, 2011/1. 67.

**31.** Ne feledjük, hogy Marinetti milyen hatáson használta a reklámot művészi propagandájában, hogy valósággal elárasztotta kéretlen recenzios példányokkal a világ irodalmi és nem irodalmi szerkesztőseit.

**32.** Kappanyos András: AVANTGÁRD ÉS HUMOR. In: uő: TÁNC AZ ÉLEN. Balassi, 2008. 83.

**33.** Vö. Linda Hutcheon megállapításával, aki szerint parodizálható kód hiányában – például nonszensz versek, hermetikus irodalom – csak utánczásra van mód, paródiára nem. Linda Hutcheon: A THEORY OF PARODY. Methuen, New York–London, 1985. 18.

**34.** Kappanyos András: i. m. 83.

**35.** Szükségesnek tartom itt megjegyezni, hogy a NIHIL-t avantgárd versnek gondolni szerintem is félreértés, de, mint fentebb írtam, nem tudok senkiről, aki ezt a félreértést elkövette volna. Ha valaki azt gondolja, hogy itt vagy írásomnak a *Jelenkorban* megjelent első részében egyszerűen a NIHIL avantgárd versként, netán a magyar avantgárd potenciális paradigmájaként való értelmezése mellett kardoskodom, arra kérem, hogy olvassa el figyelmesebben ezeket az írásokat.

**36.** A párhuzam persze nem tökéletes, Sokal ugyanis számos olyan állítással tűzdelte meg paródiáját, amit maga bizonyíthatóan hamisnak és tudományosan tarthatatlannak tekintett, ilyen típusú csalikát és csapdákat azonban egy irodalmi szövegben nem könnyű elhelyezni. Sokal épp azt a régebben bevett, mára azonban sokak által megkérdőjelezett tételt kívánta demonstrálni, hogy az igazság és az igazolhatóság kritériumai a természettudományos szövegekben másképp működnek, mint a filozófiában. Elméletileg roppant érdekes az a probléma, ami az eset kapcsán kirobbant vitában meg is fogalmazódott: mit számít, hogy a szerző

nem hiszi érvényesnek azt, amit leír, ha másokra revelatív hatást tesz? De ezzel itt nem foglalkozom.

**37.** A konzervatív jelzőt ugyancsak Kappanyos használja. Egy másik tanulmányában azt mondja, hogy az avantgárd vers „*tétnélküliségének*”, vagyis szöveg- és valóságreferenciáinkkal való végletes összemérhetetlenségének kérdését „*már korábban is felvetette az avantgárdot értelmetlenséggel vádoló, konzervatív kritika*”, a hozzá tartozó jegyzet pedig Karinthy futurizmusparódiájához utal bennünket. Ami Karinthy irodalomkritikai tájékozódásának konzervativizmusát illeti, Kappanyosnak minden bizonnyal igaza van. Ennek ellenére a paródiákat konzervatív kritikának tekinteni az ÍGY ÍRTOK TI egész vállalkozásának félreértését jelenti, a paródiák tétje ugyanis nem ennek vagy annak a szerzőnek-műnek-szövegtípusnak a kritikája, hanem az irodalom, a művészet létmódjára való rákérdés. A paródiák és a NIHIL között instruktív kapcsolat van, de nem az egyes paródiák, hanem a művészet mibenlétének, mirevalóságának faggatása szintjén. Vagyis az ÍGY ÍRTOK TI vállalkozása elválaszthatatlan attól az avantgárddal sok tekintetben rokonságot mutató művészet-felfogástól, aminek egyszeri, de más műveitől korántsem elszigetelt példája a NIHIL.

**38.** „*Hiszek a művészlelek biogenetikus fejlődésében, s meg vagyok győződve róla, hogy úgy mentem keresztül ez idők folyamán az irodalom háromezer éves szerves fejlődési processzusán, kicsinyben, kezdve a naiv eposztól a futurista költészetig, mint ahogy a kis embrió kilenc hónap alatt az ébahlától a majomig (futurizmus) mindenféle fajta állattá válni megkísért. Húszéves koromban tiszta voltam, e fejlődési folyamat harminc bőrét levedeltem, s megírtam az ÍGY ÍRTOK TI; ez egy karikatúrasorozat volt, amiben végleg meg akartam tisztulni minden hatástól, amivel az élet és művészet szuggeral bennünket, hogy a végén abszolút értéket hozzak létre.*” Ez a korai, 1913-ban íródott önértelmezés is jelzi, mennyire félrevezető az egyes paródiákat kritikái jellegük szerint osztályozni. Vö. Fráter Zoltán: MENNYEI RIPORT KARINTHY FRIGYESSSEL. Magvető, 1987. 384.

**39.** Matei Calinescu: FIVE FACES OF MODERNITY. Duke University Press, Durham, 1987. 141.

**40.** Vö. Phillip Dennis Cate, Mary Shaw (ed.): THE SPIRIT OF MONTMARTRE. CABARETS, HUMOR, AND THE AVANT-GARDE, 1875–1905. New Brunswick, Jane Voorhis Zimmerli Art Museum/Rutgers University Press, 1996.

41. Vö. Beth Irwin Lewis: ART FOR ALL?: THE COLLISION OF MODERN ART AND THE PUBLIC IN LATE-NINETEENTH-CENTURY GERMANY. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003. 168.

42. Amikor a *Life* magazin Gertrude Stein modorában írt sorozatot indított el, Stein levelet írt a lap szerkesztőjének, azzal, hogy a valódi Gertrude Stein sokkal mulatságosabb és érdekesebb, mint az utánpótlásai, úgyhogy jobban járnának, ha őt magát közölnék. Mire a *Life* két

írást valóban publikált is tőle. Gertrude Stein: ALICE B. TOKLAS ÖNÉLETRAJZA. (Szobotka Tibor fordítása.) Gondolat, 1974. 154–155.

43. MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ FELJEGYZÉSEI, 1877–1918. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. MNG, 2003. 85.

44. Idézi Ernesto Grassi: A SZÉPSÉG ÓKORI ELMÉLETE. Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997. 27.

45. Tanulmányának megírása idején a szerző az NKA alkotói támogatásában részesült.

Fűri Mária

## TEREMTÉS

Botrányt akarok, hangosat  
Tányércsörömpölést  
Tengereken hullámokat  
Sziklafalon törést

Az Édenkertet untam én  
Kellett egy jó ürügy  
Éva a kígyóval beszélt  
Kapóra jött az ügy

Azt hiszem, boldogabbak így  
Bár több a szenvedés  
Van könnyes éj és gyűlölet  
S intrika, nem kevés

Bonyolultabb az életük  
És szövevényesebb  
Csont is törik, vér is folyik  
Lassan heged a seb

Arcukon verejték csorog  
Életük egy arasz  
Mégis hozzám mérik maguk  
Fűti őket a dac

Ülök a kulisszák mögött  
(Talán nem is vagyok)  
Kört húztam, nem léphetik át  
Az őrzőangyalok