
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A MODERN MAGYAR IRODALOM KRITIKUSA*

BORI IMRE

A modern ízlés egykori ifjú profétájáról szándékozunk szólni, arról a Karinthy Frigyesről, akihez foghatóan alig beszélt valaki a nevesek, a nagyok közül is az 1910-es évek elején a kortársi magyar irodalomról. Nem alkalom diktálta véleményünk ez, hiszen amikor a modern magyar irodalom történetének e nagyszerű korszakával foglalkozunk, nehéz az ő kritikáit megkerülni, még ha — valljuk be a XX. századi magyar irodalomtörténet-írás éppen ezt tette, mintegy osztva Komlós Aladárnak ama véleményét, amely szerint Karinthy Frigyes „csak félkézzel művelte a kritikát, de eredeti szelleme itt is figyelemre méltót produkált”, elfeledve közelebből is meghatározni ennek a figyelemre méltó produkciónak a mibenlétét. Mert az az állítás semmiképp nem tartható annak, hogy „már a modora is meghökkentően új: olyan, mint ha mit sem tudna a poétika terminológiájáról, tudományos szempontokról; szakállas tudakosság, halott filologizálás helyett, főképp korai bírálatában, triviális kávéházi vagy utcai beszélgetések szókincsével és vicces közvetlenségével mondja el nézeteit, mintegy azt fejezve ki ezzel is, hogy a művészet élet, s ő csak azt akarja tudni, mit nyújt az ő életének”. Legkevésbé fanyalogni van okunk a Karinthy-kritikák olvasása közben, forgassuk akár az 1918-ban megjelent *Írások írókról* című kis kötetét, akár a *Miniatűrök* című gyűjteményt (1966), mert azt kell állítanunk, hogy kivételes szenzibilitással olvasta Karinthy a friss, a legfrissebb irodalmi szövegeket, és bámulta méltó biztonsággal mutatott azokra az írókra, akiknek talentuma majd csak később köti le a kritikusok, azután pedig az irodalomtörténészek figyelmét. Szébb dicséret nem is lehet kritikusról mondani ennél, hiszen Karinthy Frigyes nem arra várt, hogy az író megmutassa magát, nem arra, hogy szemet szúrjon a tehetség, hogy a tapsok közé csempéssze maga is az elismerését. Karinthy Frigyes imponáló módon igazodott el az új magyar irodalom ama aranykorának páratlanul gazdag irodalmi jelenségei, technikai-esztétikai vívmányai között. És az 1909-es Ady-kritika — vetheti fel a kérdést állításunkkal kapcsolatban valaki —, amelyben nincsen szó

* Elhangzott a májusban Budapesten megtartott Karinthy-értekezleten

feltétel nélküli bámulatról! Igen, de van a befogadás problémájáról, abban pedig a félreértések (mondjuk így) esztétikájáról, mert félreértések ugyancsak adódnak Ady Endre költészetével kapcsolatban: akár a kort, akár az egyszemélyű olvasót, akár magát a költőt nézzük. A kritikus a verseket akarja különben is szeretni, nem a költőt. „Mert hát mi köze van a költés művészetének verekedéshez, pártokhoz, hosszú cikkekhez, a művész önmaga iránt táplált — bár teljesen jogos és érthető — csodálatához? A költő művészetének versekhez, szép versekhez van köze, és semmi, semmi, semmi egyébhez...” — így beszélt Karinthy Ady Endre költészetéről a *Nyugat* hasábjain 1909. június 1-jén, és a befejezéshez közeledve első összegezésében a következő képet kínálja fel: „Mert a legfontosabb Ady Endre költészetében nem is annyira az ő versei... hanem ő maga, az egzotikus és fantasztikus álóévirág, amely önmaga képét bámulja a Lét vizeinek titokzatos sötétlő tükrén.” S ne tartssuk szentségtörésnek, hogy Adynak az olvasókra gyakorolt hatását a *költőkariériben* vélte felfedezni: „Nem a versek tehát — mert soha versek, ilyenféle versek, forradalmat nem idézhetnek elő —, hanem az önelragadtatásnak ez a mámoros, zarathustrai érzése bővült el minket, csüggedteket és kételkedőket...” Érthető azonban ilyen nézete, ha arra gondolunk, hogy ő azt tartotta a kritikus első és fő feladatának, hogy *kézbe vegye a műveket és megmérje azokat.*

Értette — állítjuk — kora esztétikai törekvéseit Karinthy Frigyes, és meg tudta őrizni szuverenitását ezen a téren abban a körben is, amelynek Kosztolányi Dezső volt a központi egyénisége. Nyilván nem csupán ő róla mondható ez el, de Karinthy Frigyes kritikáival kapcsolatban ezt a *tudatosságot*, az irodalomról való gondolkodásának mintegy fő sajátosságát hangsúlyoznunk kell, hiszen egészét éppen úgy átlátta, mint ahogy részleteire is le tudta bontani, amikor kezébe került alkotásokról nyilatkozott. Hogy az esztétikai kultúra korszakában élt, írt és olvasott, afelől nem hagy kétséget. Mondja tehát a Molnár Ferenc-kritikájában:

„Az irodalmi parvenük korát éljük itt Magyarországon: egy új szellemi directoire-t. Az ilyen korban affektált »l'art pour l'art« elméleteknek kedvez a levegő. Megcsodáljuk írásban a mesterséget és technikát, és »csak művészetet« keresünk a szavak és mondatok ügyeskedő elrendezésében. Ilyen korokban tömegesen lépnek fel a neológusok: a kritikusok meg usgyi! vállvetve, szuperlatívuszokban (maguk is belletrisztikusok) zengik dicsőségét annak, akinek néhány új kifejezést sikerült megfaragnia. Fő sikerük így főleg az eredeti és új technikák megalkotóinak van. Egy pillanatra úgy látszik szinte, mintha az egész irodalom szép szavak és szép mondatok kérdése volna csak. Ez az a művészet, mely »nem a közönségnek szól«, és sohasem volt divatosabb, mint ma, az a felfogás, hogy az írók egymásnak írnak.”

Ezt az esztétikai irányt, mint Tóth Árpád-kritikája mutatja, Karinthy nem vallotta magáénak, annál inkább azt az esztétikai változatot, amely már elmozdult erről az esztétikai nullpontról: az ő eszménye az olyan

művészet, amelyben az *eszmei tartalom* kapja meg művészi formáját. Amikor Tóth Árpádot dicséri, akkor azt mondja, hogy „lappangó tartalmak élő szervezetét érzi” impresszionizmusa mögött, ami nem más az adott költőnél, mint az „élet tartalmának tragikus érzése”. Fel kell tehát ismernie, hogy Tóth Árpád verseinek „dekoratív elemeiben”, rímeiben, ritmusában, alliterációiban „tartalmi érték” van. Hadd idézzük, amit Karinthy Tóth Árpád rímeivel kapcsolatban mondott, mert belőle kitetszik, mit értett jubilálásunk a *tartalmi érték* fogalma alatt:

„Azt mondjátok, rímfaragó vagyok, és a rím befolyásolja gondolatot, mert makacsul ragaszkodom hozzá, s mindennél fontosabb nekem — mit tudjátok ti azt, micsoda mámoros és misztikus víziószerű látásom az, hogy két szót ismerek fel, amint látszólag minden összefüggés nélkül egymáshoz vetődnek a szók tengerében; s borzongva jövök rá, hogy misztikus *tartalmi* viszony van e szavak közt, két gondolat kebelében, s ha nincs, *létrejön* — nem véletlenül és esetleg, de minden bizonytalansággal és törvénytörőleg. Két szó fülemben találkozott, s kiderül, hogy agyamban is ismerték egymást. Nem döböntett-e meg még senkit a gondolat, hogy mély és nagy emberi igazságok jöttek létre, nem kísérletek és kutatás útján, hanem — hihetetlen és megszégyenítő — egyszerűen úgy, hogy két szó véletlenül egyformán végződött? Mert a dolgok fenekén minden fogalmak összefüggnek, s a költő megtalálja azt a szót, ahol két gondolat viszonya nőtt össze, és ennél a szónál egyszerre emeli ki mindkettőt a dolgok fenekéről.”

Ebben a Karinthy-nézetben megtalálni Kosztolányi- és Füst-értésének a magyarázatát is. A Kosztolányi-kritikáról sajnálatos módon megfigyelkedett a Kosztolányi-irodalom, illetve közelről sem kamatoztatta olyan mértékben Karinthy megfigyeléseit, mint amennyire kamatoztathatta volna — így, tegyük hozzá, maga vallotta és vallja kárát. Nem arra gondolunk elsősorban, hogy Kosztolányi *ma* (1912-ben) a legérdekesebb, az első magyar szimbolista költő, de arra, hogy Karinthy mit tud mondani a szimbólumról valójában. Amikor azt állította *A szegény kisgyermek panasza*ról szólva, hogy a szimbolizmus a „dolgok jelenlétében való hit” művészeti iránya, és hogy a metaforát akkor becsüli igazán, ha az nem külső hasonlóságokat jelöl, hanem szemünk elé tárja, mint írta, a „belső lényeg azonosságát”. Véleményünk szerint a „homo aestheticus” típusának a szubjektív portréját, amolyan szemtanúi „robotképét”, kapjuk Karinthy kritikájában — természetesen függetlenül attól, hogy ez a kép mennyiben felel meg a közfelfogásban erről kialakult képnek, illetve hogy maga Kosztolányi mennyire értett vagy érthetett egyet barátja interpretációjával (amit egy összevető tanulmány lenne hivatott kimutatni). De alapjában véve megfogalmazza a kritikában annak a művészkörnek a nézetét, amelyhez Kosztolányi és Karinthy is tartozott. Szinte tanfolyamot tart a „l'art pour l'art” ismeretéből: „Nála (ti. Kosztolányinál a *Mágia* verseiben), mert igaz költő, a szó nem eszköz és szerszám csak, amivel fogalmakat formálunk és kife-

jezünk: önmagában való érték a szó, a színe és zenéje és zamatja hosszú, biogenetikus fejlődése eredménye s az erjedés adja meg értékét, mint az óbornak.” Ugyanabban a kritikában a következőt mondja a versről: „A versnek azt nevezzük, amit sehogyan másképpen elképzelni nem lehet, s alkotni nem adatott, csak úgy, ahogy verssé lett.” Kaffka Margit *Tallózó évek* című kötetéről szólva pedig a vers adta korlátlan szabadságot és kötetlenséget emeli ki, holott a közhit éppen a próza kötetlenségét feltételezte, és amíg elméleti digresszióját rögzíti, Kaffka Margit írói természetét is jellemzi: „A próza logikus összefüggéseket követel, bizonyos figyelmet, mely egy pontra irányít minden asszociációt — e versek minden kényszer alól felszabadultak, s a lélek valamely lírai állapotát adott pillanatban a fotografálógépek hűségével adják vissza.” Radnóti Miklós a *Tallózó évek* költeményeiben „lazán kötött verseket” lát, a költőnőt pedig a „szabadvers előtti utolsó állomáson” figyeli meg. Az úttörő megfigyelés érdeme azonban mégis Karinthyé — mindenképpen, ha a „lélek lírai állapotának hű fényképe” definíciójára gondolunk.

Ami köztudott, az Tóth Árpád lírájának „felfedezése”, és Füst Milán költészetének máig érvényes leírása. Tóth Árpádnak még nincs kötet, amikor Karinthy róla beszél, mint „kész és körülzárt fogalomról” — a. kritikusi versértésének valódi jeleként. „Előzőleg itt-ott hetilapok cikkei között egy-egy sor”, a *Nyugat* első Tóth Árpád-publikációi (a folyóirat „valamely őszi számában”), végül 1909. február 1-jén két, április 1-jén öt vers — és Karinthy meglátja a „finom és arisztokratikus új költőt”, és érvényes jellemzését adja, amelyet Kardos László is dicsér és elfogad: „Tóth Árpád verse egy állandó és, elvégzett szomorúság folytonos megújulása — a téma és a hangulat kérdése egészen tárgytalanná válik —, téma és hangulat mindig ugyanaz: tompa, reménytelen szomorúság — mindig ugyanaz a szomorúság.” Mindez a *Tavaszi elégia* című Tóth-Árpád-vers 3. szakaszának pántjai közé fogva! Eligazító Füst Milán-kritika is, amikor az *objektív líra* ismérveit találja meg *A változtatnod nem lehet* verseiben. Amiről Kosztolányiék egyetemista korukban leveleztek, azt Karinthy Füst Milán első verseskötönyvében alkotás-ként üdvözölte, és dicsérte a fiatal költő „lírakiváltó világfelfogását”, ami Karinthy szerint lehetővé tette ennek az akkor egyedülálló költészetnek a megszületését, és bámulja, ahogyan Füst Milán versében az objektivitás, az érzelmeknek ez a „nagynehezen gyúló fűtőanyag” nagyot lobban. És egyetlen mondatával szinte az egész korabeli ízlést megbélyegezi, hiszen az a versben a „szubjektív, tehát primitív szemléletet” keres mindenekelőtt. Most olyan költő áll az olvasó előtt, akinél adva van a „megismerés és annak elvonásából összetevődő érdekes komplexum”.

S itt akár meg is állhatnánk: a modern magyar irodalom teoretikusának és kritikusának ki nem teljesedett arculata láttán. De jelezniünk kell még, hogy Karinthyt elsősorban a líra iránti fogékonyság jellemezte az

1910-es években, a lírai költészetben belülről (pedig az a vonulat, amelyet jelentéssel bíró „*l'art pour l'art*”-nak nevezünk. Feltűnő ugyanakkor a próza iránti merevsége, s nemcsak Móricz Zsigmondot utasítja el még a *Szegény emberek* esetében is, hanem Csáth Géza novelláit is. Kritikáinak pedig egyik alapvető jellemzőjét abban véljük felfedezni, hogy Karinthy a hétköznapi impressziókon állva, a benyomást befogadásként értelmezi, és ilyenként beszél a művekről. Móricz *Szegény emberekjéről* írott kritikájában Karinthy éppen egy ilyen olvasói-kritikusi felfogásnak helyezte el az alapkövét, de a házépítésbe végül is csak belekezdett. A szövegeiben megmutatkozó racionalizmust, fogalmiságot azonban így is értékelnünk kell: kortársaitól alighanem ezek különböztetik meg mindeket.

