

Karátson Gábor nagyregényeinek poétikája¹

1.

Karátson Gábor (1935–2015) sokoldalú életművében (író, festő, környezetvédő, fordító) a kimondott szépirodalmat – a hagyatékából előkerült versek mellett – négy regénye képviseli. A sort az 1981-ben megjelent *A Gyermek Altdorfer* nyitja. Majd a három nagy terjedelmű regény következik (a legrövidebb is több mint ötszáz oldal): az *Ulrik úr keleti utazása avagy a zsidó menyasszony*, az *Ötvenhatos regény* és *A csodálatos kenyérszaporítás*.²

A három nagyregény sokarcúságához az is hozzátartozik, hogy különálló műként éppúgy fölfoghatók, mint trilógiaként. Utóbbit indokolja a közös hős (az elbeszélő), a visszatérő szereplők felbukkanása (ami az önéletrajzi jelleg miatt óhatatlan) és a hasonló stílus, jelenetezés, világkép mellett a sok átfedés, a korábbi művekre való hivatkozások. Bár kevésbé tűnik „szakmai” szempontnak, de a nagy terjedelem szintén rokonítja őket. Mindenesetre ennek is megvannak a szemléleti, módszerbeli, befogadás-lélektani velejárói. Az *Ötvenhatos regény*ben programként fogalmazza meg az író: „És nem szabad rövid műveket írni, teszem hozzá ma, én. Regényt kell írni, regényt! és nem memoárokat. Ki kell fejteni mindent hosszasan, zavarosan. Ahogyan a természet dolgozik. Mindent felejt, és mindenre emlékezik.” (286.)

Trilógiaként tekintve a három mű kiegészíti egymást. Világuk végtelen gazdagsága miatt nehéz megragadni a szükségszerűen fennálló elmozdulásokat, módosulásokat. A számos mozzanat közül legalább kettő szembeötlő. Adódik az ötvenhatos téma, amely a második regény középpontjába került. Az elsőben – a megírás idején működő cenzúra miatt – még csak áttételesen, utalások révén van jelen. A buddhista, illetve taoista regényként emlegetett *Ulrik úr* után pedig az utolsó regény – már a címében – a kereszténység felé való elmozdulást sejtet.

Fölmerül persze a kérdés: miért trilógia, mért ne vegyük egybe mind a négy regényt? Hiszen *A Gyermek Altdorfer* keleti vonatkozásaival, művésztémájával, részbeni ön-

életrajziségalal ugyancsak odaillik a másik három mellé, ráadásul az *Ulrik úr* hosszan foglalkozik annak keletkezésével, hatásával, értelmezésével, sőt, részben újrameséli azt. Valóban. Talán csupán a hármas szám iránti vonzódásunk és a terjedelem feltűnő különbsége választatja le velünk ezt a művet a többiről. Nyugodtan lehet mind a négy regényt egy egységnek venni. De szól néhány érv mellett is, hogy külön kezeljük az *Altdorfert*. Egyrészt itt jóval kisebb a – nyílt – önéletrajziség szerepe. Másrészt a szándékos pongyolaságig menő köznyelv sem jellemző még a stílusára (a köznyelv már igen, a pongyolaság még nem). Tulajdonképpen itt alkotja meg példázatszerűen Karátson azt a szemléletet, amely erőt és távlatot ad a nagyregényekben a mindennapi lét nyűgeivel való szembesülésre. Végeredményben azért írok csak a nagyregények poétikájáról, mert bár számos meglátás kiterjeszhető a „kis” regényre is, az néhány lényeges nyelvi, tematikai vonatkozásban többnyire párhuzamos, de külön úton jár.

2.

Az önéletrajziség a dokumentum- vagy akár a kulcsregény közelébe viszi a műveket. Az elbeszélő ugyanakkor önmagát és szereplőit is néha több alakban lépteti fel. Sokakat álnéven szerepeltet, de van, aki álnéven és igazi nevéen is fölbukkan (az elbeszélő saját maga is).

Mindhárom regényen szokatlanul hosszú ideig, művenként legalább egy évtizedig dolgozott Karátson. Mivel a művek keletkezése rendszeresen témává válik, ezért a megírás idején történt események alakítják a mű világát. Eltervezettség és spontaneitás érdekesen ötvöződik ezáltal.

Ez és az ehhez hasonló „termékeny kettősségek” (Karátson kedvelt kifejezése, amely a természetlen kettősséggel, a szétszakítottsággal áll szemben) járják át a regények szövetét. Az egyik ilyen, könnyen az olvasó szemébe ötlő jellegzetesség a társalgási nyelv, amely olykor a nyelvi hibáig lazul, ám magába fogad míves stilizációt és szaktudományos idézetet egyaránt. Ilyen a sajátos szerkezet, amely a jelene-

¹ A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap kutatói támogatásával készült (107102/04166).

² KARÁTSON Gábor: *Ulrik úr keleti utazása avagy a zsidó menyasszony I–II*. Bp., 2000 Könyvek, 1992; *Ötvenhatos regény*. Bp., Helikon, 2005; *A csodálatos kenyérszaporítás*. Bp., Kortárs, 2014. További itt idézett

Karátson-kötetek: *Hármaskép*. Bp., Magvető, 1975; *Világvége után*. Bp., Cserépfalvi, 1993; *Az együgyű Isten*. Bp., Filum, 1997; *Tao te king*. Bp., Q. E. D., 2002 (harmadik, átdolgozott kiadás); *Ji king. A változások könyve I–II–III*. Bp., Q. E. D., 2003. Az ezekből vett hivatkozások esetében az oldalszámot zárójelben a főszövegben adom meg.

tek tömegével, gyors váltásaival, a történet vagy a gondolatmenet rendszeres elejtésével és későbbi újrafelvételével egyszerre sugall könnyedséget és titkos logikát. A *Ji king kommentárban* fogalmazza meg Karátson azt a felismerését, hogy a legnagyobb művek hasonlóan rántanak össze különböző elemeket: „A *coincidentiák* figyelője tudja, hogy azok a legheterogénebb elemekből [...] állnak össze, s az égvilágon semmiféle rendszerre nem lehet visszavezetni őket. Aminthogy tudjuk azt is, éppen a leginkább inspiráltak tetsző költői művek szerfölött mesterségesnek ható módokon vannak, hogy úgy mondjam, *összetákolva*, megjelenési lehetőséget teremtve ezzel olyan formai és szókapcsolatoknak, amelyek magát a szerzőt lepik meg a legjobban.” (I., 160.) A kínaiak mellett Hölderlint, Shakespeare-t és a *Bibliát* említi példaként, a képzőművészetből pedig Vajda Lajost.

A mindennapi élet szokásos eseményei és a nagy szellemi távlatok szintén ilyen termékeny feszültségben egyesülnek, akárcsak európaiság és keletiség. Az ellentétek elemei önmaguk is dinamikusan tagoltak, Európában például hangsúlyos téma a nyugat-európai és a közép-európai, illetve az utóbbin belül a magyar. A keleti pedig például vallások alapján árnyalódik.

A festészeti esszéiben kulcsfogalommá lett kiterjesztett perspektíva irodalmi megvalósítását találta meg Karátson ezekben a termékeny kettősségekben, a nézőpont állandó változását. Az első nagyregényben például így ír erről (a kifejezés említése nélkül): „a tények, amennyire megkerülhetetlenek, annyira meg is köthetik, merevíthetik az embert. Csupán az elbeszélés különböző irányainak váltogatása lazíthatja meg valamennyire ezt a megkövült izét.” (*Ulrik úr*, II., 455.) Ám a kifejezés említésével is többször visszatér a kérdésre. Például az *Ulrik úr* első kötetében így: „Ami előttem lebegett, egy bizonyos *csak elvontan megtehető lépés*, az európai perspektívakutatás utolsó lépése volt, amelyet éppen és egyedül csak V. L. tett meg széles e világon, se Klee, se senki más, észre sem vette kívülre senki, hogy ezt a lépést meg kellene tenni.” (533.) Ugyanitt a V. L. monogramot is feloldva írja: „*mekkora kár, hogy Európában nem a görög kultúra folytatódott; s aztán tovább, a perspektíva jönne, a kiterjesztett perspektíva problémája, az a látás, amelyet már Leonardo is keresett, és amelyet aztán a magyar Vajda Lajos megtalált, a világítás megszüntetése kvázi nyitottság.*” (455.) Egy 1994-es beszélgetésben szintén ugyanezt (Karácsony Sándor-i fogalommal) mint „relacionizmust” ragadja meg: „De ami a regény és az utóbbi évek esszéinek szokatlan voltát illeti, tény, hogy majdnem teljesen elvettem azt a koordinátarendszert, amiben az ún. »normális élet« zajlik; és – azt hiszem – ezek megírásához el is kellett vesztenem. A humanitásnak az az ideálja, amely a felvilágosodás óta forgalomban van, úgy érzem, nagyon törekeny



Karátson
Gábor
budapesti
műtermében,
2006
Fotó:
Czibmal Gyula
© MTI

jóság, ezért óvni kell, ám másfelől elsősorban *belülről*, saját maga által van – szükségképpen – fenyegetve, mert hiszen valamiféle jogtalan fölénytudatból táplálkodik, amelyet a többi lény és létező rovására érvényesít. Szűkösnek érzem ezt a humanitásfelfogást. [...] Ahhoz, hogy a szokatlan is kifejezhető legyen, olyan nyelvet, kifejezésformát, perspektívatant kellett keresnem, amelyben mind ezeknek helye lehet; s amit én a »kínaiság«-ban részben meg is találtam [...] De persze nem csupán a kínai jelentett nekem ilyen elementáris nyelvérlelmet, hanem a gyimesi csángók nyelve is [...] Nekem a kínaiban is, a csángóban is a »relacionizmus« a legfontosabb, annál is inkább, mert a modern európai nyelvekből ez végérvényesen eltűnni látszik.” (*Az együgyű Isten*, 168–169.)

Karátson tisztában van az ötvözés technikájában rejlő veszélyekkel is: „A sorozatos átgépelések a dolgot lehet, hogy strukturálták, ám egyúttal egyre áttekinthetlenebbé is tették, a naplószerűség s az adott történet előadása egymással mindinkább ellentétbe kerültek. Úgysem lehet pedig mindent elmondani. Az idősíkok [...] egymásra másolódtak, s így inkább már csak textuálisan hatottak, ami nekem mint festőnek még akár tetszhetett volna is; ám sodró erejét a történet ezáltal elveszítette.” (*Ulrik úr*, I., 196–197.)

Mint a fenti idézetek jelzik, a nagyregények poétikájának, világképének felfejtésében hathatósan segít maga a szerző. Regényeiben foglalkozik a művek keletkezésével,

számos vonatkozásával. Interjúiban beszél ugyanezekről a kérdésekről. Esszéiben, korábbi festészeti írásaiban, kínai fordításainak terjedelmes kommentárjaiban szintén sok olyan kérdést tisztáz, ami saját szépirodalmi alkotásait segít megközelíteni.

Sokszor ír magukban a regényekben és nyilatkozik interjúiban a szerző munkamódszeréről, az állandó újrírásról. Az említett beszélgetésben mondja: „Végül is véletlenül, a munka során jöttem rá arra a technikára, hogy mindent újra meg újra át kell írnom. Így borult fel a történetmondás lineáris menete, így jött létre valamiféle szinkronicitás. Én ezeket mindig híven meg is örökítettem [...] kezdtem úgy érezni, hogy élni kezd a regény, hogy valami élő dolog részese lettem, hogy valamilyen eleven tér furcsa forgásába kerültem. Hogy az »elbeszélés« és a »valóság« közötti határok hirtelen elmosódtak, átjárhatókká váltak. Ekkor kezdtem tudatosan is ráállni e forgás ritmusára. Ráállni a víz hullámvására, engedni a természet erejének... Mintha az eseményeknek, a történeteknek is volna ilyen ritmusa.” (Az *együgyű Isten*, 172.) A *szépség szíve* című, régi kínai esztétikai írásokat bemutató kötetre többször hivatkozik, nyilván jól ismerte. Ebben szerepel Kuo Sze tájképről írt értekezése. Az itt vázolt módszerben magára ismerhetett az író is, sőt, ki tudja, talán az hatott rá, önismeretre való törekvésére. A kínai festő az apjáról, a szintén jeles – XI. századi – festőről írja: „Voltaképpen az egész képet mindig többször festette meg, elejétől a végéig, mintha csak veszedelmes ellenség ellen akarná biztosítani, s csak azután tekintette befejezettnak. [...] Remélem, hogy tanítását egész életemben megőrizhetem, és önmagam tökéletesítésének alapvető módszerévé tehetem.”³

Az újrírásoknak szerkezeti, világszemléleti, tematikai következménye van. Az időrend nem tűnik el teljesen, de ahhoz társul a jelenségek, jelenetek belső rokonságát (szinkronicitását) pásztázó figyelem. Ez megbontja a lineáris szerkezetet, közbeékelések, betétek, idézetek sokasága tördeli az elbeszélést. Illetve új, nem tervezett témák tűnnek föl. (Az *Ulrik úrban* alakítja ki ezt a módszert, ezért a továbbiakban főleg innen idézek.)

Az újrírások azonban nemcsak arra ébresztik rá, hogy a valóságban fölsejlik valami rejtett mintázat, ritmus, amely például a hasonló dolgok vissza-visszatérését eredményezi, hanem hogy a művészet néha mágikus módon áll kölcsönhatásban a világgal. A sárga regényben írja: „Javában dolgoztam *Rembrandt*omon, s lám, a regény eseményei egyszer csak kezdtek kiszivárogni a való életbe, a való élet eseményei pedig betörték a regénybe.” (Ulrik úr, I., 112.) Még a sikertelennek érzett, töredékben ha-

gyott (véltetőleg valóban létezett) regény is így működött: „mindaz, amit ott megírtam, idővel sorra, rendre, sajnos, valóra vált! [...] először kellett látnom megadni ilyesmit, ily mágikus hatékonyságot vagy összefüggést első ízben tapasztaltam akkor: leírtam egy házasság hajótörését [...] játszottam csupán a tűzzel, képzeletben, és erre végig kellett nézennem aztán, amitől szabadulni szeretnék, jóelőre, az »Lajos«-ékon mind beteljesül.” (513.)

Az író nem magyarázza ezt a jelenséget, de egyéb megjegyzéseiből támpontot kapunk a lehetséges magyarázathoz. „Az isteni látásmód szívünkben lakik; a festménynek [...] a *jin* és *jang* viszonyait kell rendbe hoznia” – olvassuk az *Ulrik úrban*. (II., 487.) A műalkotás tehát létrehoz egy belső harmóniát, működni engedi az isteni rendet a maga keretein belül. Elkülöníti a lényegest a hamistól: „Ottlik a *Prózában* azt írja, hogy van, amit az Ég akar mondani, és van, amit az író. Amit az író akar mondani, az hülyeség és fölösleges.” (Az *együgyű Isten*, 171.) Így a mű egyrészt önállóan ható valóságnak tekinthető: „Mintha bizony nem lelkek laktának a művekben is. Régmúlt emberek lelke, ha tetszik. Meg mindenféle más lelkek is.” (Ulrik úr, I., 126.) Másrészt mintát ad a világ átfogó értelmezésére, alakítására. A mű révén a szerző is alakul, számára az alkotás egyfajta lelki gyakorlat (akárcsak majd az értő befogadónak). Az önalakítás pedig a világalakítás döntő lépése: „Nagy benső változások hozhatnak csak létre mélyreható külső változásokat.” (II., 126.) A személyiség, a környező világ és a mű igazi valósága (lényege) tehát egy. Bárhol helyreállítjuk vagy megsértjük ezt az egységes valóságot, az kihat a többire.

3.

Az újrírásokhoz kapcsolja a szerző a regények sajátos nyelviségét is. A Szántó F. Istvánnal folytatott beszélgetésben mondja: „Írás közben valamilyen dallamot vélek hallani; addig kell írnom, újra meg újra átírom, átgyúrom minden egyes mondatot, míg ezt a dallamot a mondat el nem éri. Visszaolvasva a csak *egyszer* leírtat olyan ellenszenvesnek, ordenárénak, nem is tudom, annyira rossznak látszik az egész, mindenestül. De azért, hogy újra meg újra megkísérlem leírni ugyanazt, a kezem alatt formálódik valami, amiben már nem én vagyok az úr. És akkor kiderül, hogy a valóság lényege valamiképp a ritmus. Gyakran maga a dallam követeli meg azt a »tréhány« stílust, amit a szememre szoktak vetni. A normális beszédet, ahogy halad az idő, jönnek-mennek az események, én valahogy egyre inkább elégtelennek, sőt hazugnak érzem.” (Az *együgyű Isten*, 169.) Kritikusként pedig

³ *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások.* Szerk., ford. TÖKEI Ferenc, Bp., Európa, 1984, 255–256.

a karátsoni világ hiteles leképezését látja Szántó F. István az *Ulrik úr* nyelvében, kicsit talán el is túlozva a stílussa-játosságok szerepét: „A regény, ha képes (és képes!) megőrizni az intenzitás e fokát, akkor ezt kizárólag annak a mondatszerkezetnek köszönheti, amely az otthonosság érzetét keltve is mindvégig kiismerhetetlen marad. A Karátson-mondat annak a történésnek a nyoma, ahogy a síkból tér lesz, ahogy a kidolgozott felület (az elbeszélte történet) perspektivikussá válik (az időbe beáll). A Karátson-mondatot lebegtetettsége teszi ilyené (e lebegtetettség mibenlétének megértése a regény megértése egyben), a leheletfinom egyensúlyozás: a »dekázás« – a kimódolt-ság, a keresettség, a mesterkéeltség utóizei nélkül.”⁴

A beszéd nyelvi ügyetlenségei, pongyolaságai beleférnek a „dallamba”, a lebegésbe. Amit kerül az író: a kézre-álló sablon és a bénító precízkedés.

Az *Ulrik úr*ban így kapja magát az előbbin: „»A kis könyv tetszést arat, és«, na jó, ebből elég.” (I., 170.) A sablon felismerése kihívja az iróniát. Az elbeszélő a banalitás pusztá ironizálását azonban nem tartja végül kielégítőnek: „Látom különben, meg vagyok hibbanva már én ezekkel az idézőjelekkel is; mert egy ideig csak egyszerűen »ironikus stílfogásként« alkalmaztam őket, a részben (csekély részt) a szépirodalomban, főleg azonban az újságírásban és különböző szaktárgyi esszéikben dívó helytelen használatuk »kicsúfolására«, de azután ilyen »fogtam törököt« alapon a dologba kezdtem belegabalyodni.” (354.) Az író, aki nemcsak fölényesen akarja szemlélni a tökéletlenségeket, hanem kiutat, megoldást keres, az iróniát magát mint kibúvót, divatot ismeri föl: „Szóval ennek is csak-csak felültem, hogy az ember önmagát ne vegye komolyan. Szokás volt akkoriban dicsérni az ilyesmit. Ha arról beszéltek, egy regény hogy van *megcsinálva*, előbb-utóbb valaki biztosan kimondta: – És mennyi öniróniával van megírva!” (537.) Az irónia feltételez egy eleve ismert és elfogadott „normalitást”, vagy cinikusan javíthatatlannak tartja a fölhánytorgatott fogyatkozást. Az író viszont sem az uralkodó közszellemet nem hiszi megfelelő mércének, és a világ tökéletesíthetőségébe vetett reményét sem adja föl: „én nem akartam megmaradni a »normalitás«, a forgalomban levő humanitásfogalom értelmezési határain belül: hogy elítéljük azt, hogy így bánnak velünk, hogy így elbánnak, hogy ennyire kibabrálnak velünk. Mert ez az elbánás saját bensőnkéből fakad, kihívás, és a kihívásnak talán engednünk kéne, hátha kiderülne, hogy az univerzum nem is olyan, mint amilyenek lefestik... Hogy hátha más. Hátha kicsit jobb. Hátha erről a »jobb«-ról kellene beszélünk.” (*Az együgyű Isten*, 170.) A kész válaszokat cizellálgató irodalmat zsurnalizmusnak tartja. Szembeál-

lítja a váratlannak megnyíló művel: „A festészetben [...] a vakon cselekvő közvetlenül találkozik a fölfoghatatlanul titokzatos helyről érkező válasszal [...] Ha nem ez történék [...] a művészi tevékenység merő gondolatközlés volna akkor (»sajátos nyelven« mint mondani szokták), olyasmi, mint, mondjuk, a hírlapírás (s a művészet zsurnalizstikussá válása az utóbbi évtizedekben tán éppen azzal magyarázható – vagy, legalábbis, értelmezhető úgy –, hogy *valamiért* kitepte magát [vagy kiszakadt] a jelzett összefüggésekből).” (*Ji king*, I., 124–125.)

A precízkedést Karátson főleg a szaktudományos semmitmondásban látja. De egy másik fajtáját a Fülep- és Kodály-féle nyelvművelés túlzásaiban véli tetten érni: „szeretem Kodályt is, csakhogy, amikor voltak ezek a *viszsaemlékezések*, kicsit valahogy sok volt, azok közt is, az olyasmi, kit hogyan oktattott ki, az ilyen nyelvészeti dolgok is, hogy »föladom a levelet«, »hova adja fel«, nem is emlékszem pontosan, csak hogy *tartottak volna tőle...* na nem, nem...” (*Ulrik úr*, II., 218.) A sárga regényben a bizonyos kifejezések után zárójelben odatett „germ.” rövidítés nyilvánvalóan azt jelenti, tudatában van, és vállalja, hogy ott egy Kodályék által kárhozottatott germanizmust használ.

A regénybeli jelenetek bőséges áradása, motívumszerű vissza-visszatérése ugyancsak tudatos választás eredménye. Ahhoz hasonló szövevényt hoz létre Karátson, mint amilyent az ő értelmezésében a legnagyobbak (Leonardo, Grünwald, Vajda) valószínűleg meg képeiken: „Formai rendszerük olyan sűrű, olyan bonyolult, annyira gazdag, hogy joggal érezhették úgy: a számukra egyáltalán lehetséges létezését tapintják ki benne.” (*Hármaskép*, 7.) Itt kínálkozik egy magyarázat arra is, miért érezzük Karátson sok gondot, szenvedést, kudarcot bemutató műveit végül is derűsnek, bizakodónak, könnyednek: „Leonardo helyzetéből és éleslátásából tragikus művészetnek kellett volna születnie, ha nem talál igaz gyönyörűséget fény és árnyék egymást váltó, szüntelen játékában.” (12.) Az események felsejlő mintázata, a mindent átható jin-jang-szerű ritmika és a nyelv dallamossága tekinthető az írónál a fény-árnyék játék megfelelőjének. Az így megmutatózó rend a létbizalom alapja: „Ha vannak összefüggések, akkor életben lehet maradni. Akkor az sem baj, hogy ez az egyáltalán lehetséges világ annyira szomorú. Semmi sincs itt eltitkolva, a szépség és betegség dilemmája élesen kifejeztetik, és az egészből mégis az derül ki, hogy életben kellene maradni.” (32.) Ezt a harmóniakereső művészetet nagyobbak sejtik, mint – az ezredvég európai művészetében is szinte divatszerűen kötelezőnek tételezett – katasztrofikus titanizmust: „A harmonikus Leonardót a heroikus-katasztrofális Michelangelóval szemben egy

⁴ SZÁNTÓ F. István: *A fűszál meg a rét. Karátson Gábor: Ulrik úr keleti utazása a zsidó menyasszony = Magyar Napló*, 1993, 1. sz., 41–42.

régebbi világállapot örékek szokták tekinteni. Csakhogy a harmonia mundi leonardói gömbjében a michelangelói titanizmusnál sokkal távolabbi és hűvösebb jövőendő csírája rejtőzött, már-már azt hinném: napjainké. És a bizonytalankodás Leonardo műveiben formai kategóriává lesz [...] a felület megelevenítésének eszközévé.” (25.)

4.

Mindezzel összefüggésbe hozható a kérdés, Karátszon miért térhetett át az ifjúkorában művelt költészetéről a regényre. Másként: a szerelem helyett miért a házasság lett számára a nagyobb téma? Karátszon érett fővel már nem a nagy, fényvillanásszerű élményeket állította előtérbe (bár ezeket is kereste), hanem azt vizsgálta, a felismerések, az öröm hogyan őrizhető meg, vonható be az életformába. Megőrizhető-e, bevonható-e? Ő bízott abban, hogy igen. A regény a távlatosan kiteljesedni tudó öröm műfaja: „A kárpítszövéshez időtlen türelem kell, olyasféle, mint a regényírásához [...] aki efféle munkára adja a fejét, az, így vagy úgy, bízika a világ mélységeiben. Az időtlenségnek ez a szenvedélye végtelenül hatalmasabb, mint a túlságosan is jól ismert *kirobbanó* szenvedélyek; a művelődés fönntartása ez egy műveletlen korban.” (*Az együgyű Isten*, 36.) Hasonló okfejtést regényben is olvashatunk: „S ellentétben a közhiedelemmel a szerelem is, úgy, ahogy van, önmagában, ahogy előtted először megjelenik, ahogyan az ember előtt egyszer csak fölragyog, a művészetnek tárgya aligha lehet. Lehetne mondani persze, hogy nem elsősorban prózáirói téma, a szerelmi regény, ha vesszük, könnyen elcsúszhat a szentimentalizmus felé; de hát a költészetnek sem a legszerencsésebb apropója, szerintem. Még csak a közelébe sem ér pl. a tájleírás vagy az útirajz vagy a helyzetdel lehetőségeinek, és miért nem?, mert önkényes; nagyszerűen önhitt, megengedem, de esetleges. Ellenőrizhetetlen; az időtényező kimarad belőle. Fogós dolog, hiszen a szerelmi költemény ugyanaz, mint a művészet lényege, a *splendour*; fényragyogás, esszencia; megmutatkozik, de aztán ugyanúgy el is tűnik, hátrahagyva akkora hiányt, kétségbeeséssel, hogy joggal kérdezheti az ember, ez volna a szerelem, jó, és akkor mi van? Mennyire nagy volt ebben is Petőfi Sándor! Aki a házastársi szerelem líráját szerette volna létrehozni; csak nem maradt ideje rá.” (*Ulrik úr*, II., 158.)

Az élmény, leginkább is az epifánia (istenjelenés) útját követni: miként válik történetté, hogyan vezet egy tágabb (személyes, szellemi és közösségi) létlehetőség felé – ezt adja Karátszonnál a regény. És ezzel teljesíti az igazi művészet legfőbb célját: vigaszt, erőt ad. Rávezet minket, hogy a bizonyosság, a szenvedély elmúltával nem a semmi köszönt be, hanem az építkezés lehetősége. Kleeről írja, de minden igazi alkotóra érhető: „olyan világot teremtett,

amely képes vigasztalóan és gyógyítóan átölelni azt, aki manapság az igazságot keresi. Tehet-e a művész ennél többet?” (*Hármaskép*, 119.)

Regényei módszerére ismerünk számos alkalommal, mikor az író (regényeiben, esszéiben) műalkotásokat értelmez. Az alaposan kidolgozott, önállóan is figyelemre méltó részletekből összeálló sokértelműen villódzó nagy egész, amely szépségével magával ragad, értelmét pedig talán sosem tárhatjuk fel teljesen – ez az eszménye. A saját életéhez, eszmélkedéséhez kapcsolódó történetek így állnak össze nála regénnyé. Beuys rajzai az önmagukban eleven részletekre adnak példát: „apró, elemi eseményeket látunk, az *odaát* felé megránduló mozdulatokat: *Elementarwesen*, így nevezi őket a német, így nevezte őket dr. Rudolf Steiner, akit Beuys vezetőjéül választott ehhez az átkeléshez.” (*Az együgyű Isten*, 24.) Tudható a regényekből is, Steiner Karátszonra is hatott. Az ilyen mikrokozmoszok állnak össze a nagy mű makrokozmoszává. Az élvezetes részletek magasabb értelmet sugalló, eleven egészé. Már az ősi barlangrajzokban: „Ez a kvázi-geometriai, kvázi-intellektuális rend éppen a képek elsőpró erejű valóságossága miatt oly megkapó.” (71.) Hasonlóan a mozaikművészetben: „A mozaikművészetben megszületik az álom és az ész egymást feltételező kettőssége. Szigorúan átgondolt kontúrok fogják körül a színfoltokat; és így minden egyes szín autonóm egység. [...] Bonyolult polifónia jön létre; mert ezek a színegyeségek ugyanakkor sokszorosan egymásra vannak vonatkoztatva.” (*Hármaskép*, 137.) Szigorú rend és a véletlenszerűségeket felvállaló, a váratlanság izgalmát hozó nyitottság jellemző Vajda Lajosra is: „A maga összefoglalásaiban, kései nagy szénrajzaiban Vajda is megszüntetett minden esetlegességet; vagy fogalmazhatjuk a dolgot, pontosabban szólva, úgy is, hogy az esetlegességek kapcsolódtak bennük széttephetetlen, szorosan szőtt hálóba.” (173.) A regényekben is találhatunk ilyen leírásokat. Például az *Ulrik*-ben az elbeszélő Bellini egyik képéhez közelít hasonlóan: „És akkor elképzelem Gentilét, amint egész álló nap így színezget, erre nagyon oda kellett figyelni végig, ismerni a részleteket, *mi hogyan van*, érted, annyi mindent. Az egész felület jókora nagy voltából és a millió apró részletből (*egymásra vonatkoztatva mind*) jön létre ez az összhatás, s ha kérded, hogy mégis milyen? hát józan, azt kell mondanom.” (*Ulrik úr*, I., 371.)

5.

„Nagy metafizikai koncepciók mulatoznak a réteken” – írja Szerb Antal Blake-ről, és idézi Karátszon (kicsit átalakítva: *Ulrik úr*, II., 281.). Hasonlót mondhatunk Karátszonról is. Kereszténység, buddhizmus, taoizmus, konfucianizmus, Rudolf Steiner, Hamvas, Karácsony Sándor, Goethe,

Blake, Leonardo és még tucatjával lehetne sorolni, ki, mi hatott rá, kihez, mihez kapcsolódva formálgatta egyetemességre számot tartó elképzeléseit. Az ilyen átfogó tájékozódás és igény azonban könnyen fantasztává teheti az embert. Ennek tudatában ragaszkodott az író a valóság részletekbe menően pontos megragadásához és a véletlenszerűségek aggályos számbavételéhez. A valósággal ütköztetve tette próbára elképzeléseit. És fordítva: a valóság valóságát ősi hagyományokra visszanyúló elképzeléseivel tette vizsgálhatóvá. Egy hihetetlenül elmélyült és tágas szemlélet és egy ugyanilyen hihetetlenül elmélyült és széles körű valóságbrázolás valósul meg a regényekben. És az olvasó annak is tanúja lehet, hogy egymáson fogást keresve előtte módosul a valóságkép és a szemlélet.

A földhözragadt realizmus és a valóságidegen absztrakció között kellett megtalálnia a helyes arányt. A – nem földhözragadt – realistákat egyébként becsüli, ha nem is mindenkit egyformán: „Egy óriási formátumú elbeszélés, olyasmi, mint a Balzac, akit nem nagyon ismerek, nem nagyon szeretek; vagy Dickens, érted, Thackeray, ilyesmi.” (*Ulrik úr*, II., 221.) A realizmust tágan értelmezi, olyanokat is a realistákhoz sorol, akiket az irodalomtörténet nem: „Regény, regény, hát miről szóljon egy regény. Hiába gondoltam, hogy írnék végre valami ilyen mándysat, ottlikosat, krúdysat, mégis, valami ilyen realista prózát. *Ha már Rembrandtról van szó*, na érted, valami európaiasat. A realitásérzékem, ha ugyan van ilyen, valóság, magával ragadott megint. Meghőmpolygott ezekben a nagyszerű szerzőkben, és aztán tovább röpített, máshová.” (455.) Számára a valóság már jelenség és jelentés némileg más kapcsolatában, helyi érték és egyetemesség más arányában mutatkozik meg. A felsorolt magyar írók a példaképei, de a megváltozott valóságban már nem abszolút példák. Annyira nagy lett a baj időközben, hogy bármilyen élesen látták is ezek a valóságot, a mai megváltozott viszonyok már némileg más módszert, más arányokat követelnek – realitás és mitikus távlat másféle egyesítését: „tanácsos ám, ha csak lehet, életünk kulcsfontosságú fordulatait valamiképpen a kozmikus történelemhez kötnünk, *mindannyian egy nagyobb egész részei vagyunk*” (140.); „mesében *érzhetőbb* a valóság” (194.). Erre leginkább a kínai művészet ad példát (talán mert kevésbé szakadt el mágikus gyökereitől, mint az európai). Az új, keresett összefüggésrendszert többféleképpen próbálja Karátson megnevezni. Nevezi például mágikusnak és nem-euklidészinek.

Az egyoldalú absztrakció és az ezen alapuló „szakemberesség” viszont egyértelműen idegen tőle. A valóság kirekesztését érzi benne: „Olvastam tehát Hegelt, az *Esztétikát*. [...] De abban sem jutottam messzire. Nem érdekelt. Pedig oly jólesett volna elveszni absztrakt gondolatmenetekben.” (*Ulrik úr*, I. 281.) A valóság teljességét, nem-euklidészi értelmét iktatja ki a tudomány szakmaisága:

„Minden »specializációnak« az a vége – mondja Eliade –, hogy a vallási formákat banalizálja; a végén még az is megeshet, hogy jelentésüket kioltja.” (II., 507.) Korábban ugyanitt ugyanerről Whiteheadet idézi a szerző. Ellentétesnek látja a tudomány és a művészet törekvéseit: „a festészet [...] a fő sodorral ellentétesen halad, az akkor derül csak ki igazán, amikor a filozófia az újkori Európában tudományágakra majd szaktudományokra hasad. [...] a festészet ahhoz megy be, őhozzá, a tündérhez, akitől a tudás kiindul – akit a *megettudás* magára hagy. Ezért olyan nehéz számot adnia saját mivoltáról saját magának, hiszen ott, azon a helyen, ahová belép, éppen a tudás csitul el. A tudás mindig általános, a festmény, úgy-ahogy, de individuális.” (447.) Ez nem jelent Karátsonnál általános tudományellenességet. Inkább a modern tudomány egyoldalúságát és túlzott szerepét nem nézi jó szemmel. Az igazi tudomány egybetalálkozik a művészet léttapasztalatával: „a modern fizika, úgy, ahogy van, az embert közvetlenül érintő, súlyos kérdésekkel foglalkozik. És olyan is talán a fizika valóságos természete, hogy önmagán mintegy magától túlvezet.” (449.) Igaz viszont az is, hogy még a magasrendű művészet is ki van téve az absztrakció eluralkodásának, ezáltal az – alighanem az európai gondolkodás tévútját jelző – szolipszizmusnak; a véglegesnek elfogadott magány szomorúságának: „Vajda városában mégis határtalan a bánat. Ez a tiszta és feszült szomorúság e lapok végletesen absztrakt voltából fakad. Mert szinte szolipszisztikusak; és, amint ugyanezért a husserli fenomenológiát is bírálni szokták, itt is arra lehetne gondolni, hogy *az a másik ember* csak hipotetikusan van jelen.” (*Világvége után*, 95.)

A modernitás végképp szétszakítja Karátson szerint az elvontat és a konkrétat. Mivel a természet és a személyiség rendje is átfogó törvény és egyéni megvalósulás egységén nyugszik, ezek sínylik meg leginkább a kettő elszakítását. Az egyoldalúan felfogott elvontságon alapuló technika az absztrakció mögött rejtező hatalmi készletet szolgálja. Az életet és a személyességet viszont tönkreteszti: „A Technokrata Terror az; maga a Hatalom; átfogóbb mint, mint volt a szovjeteké; az Elvont PrINCÍPIUM. A tömeg azáltal és annyiban tömeg, amiért és amennyiben a Hatalom princípátusába belülről beletörődik.” (243.)

Az az egyensúly (maga a szerző műveiben többször tér ki erre a fogalomra), amelyet az író megcélóz, így lesz több mint irodalmi eredmény. A regény művészi megvalósításának az a tétje számára, hogy létezik-e, illetve helyreállítható-e a világban is az eleven, dinamikus harmónia, a jin-janggal példázható ritmus. Az egybetartozók egységének az egyik fő megtestesítője nála a férfi és a nő, mindenekelőtt a házastársak kapcsolata. A sárga regény címébe emelt, és abban esszzerűen elemzett Rembrandt-kép így válik meghatározó ihletforrássá. A modern világban általánossá lévő – az elbeszélő saját életében szintén jelen

lévő – házassági válság pedig a világ krízisének a megmutatkozása. A házasság helyreállításának a tétje ugyanaz, mint a regény megírásáé: a mágikus világdinamika visszanyerése. Már a törekvés jobbítja a világot: „Ha csak egyetlen ember is, akármikor a földtörténet folyamán, igazán hisz abban, hogy van valami összefüggés a házasság és az emberiség meg a Föld kapcsolata közt, nem mintha csak ugyan el kellene hinnie néki a dolgot szórul szóra így, csak egészen egyszerűen ha eszerint él, elkezdődik ezzel akkor a Föld testének mágikus átváltoztatása.” (*Ulrik úr*, II., 437.)

Az író úgy tudja kiegyensúlyozni nagy metafizikai koncepciói röptét, hogy teret enged a tapasztalatok, események egyediségének, érzékletes konkrétságának. Az egyéni átélés – gyakran a szenvedés – intenzitása, összetettsége révén ezek az események kibújnak a skatulyázó általánosíthatóság, legalábbis az előre kész kategóriák alól: „Ezt érzem én Mikszáthban, őbenne is van egy ilyen elem: nem felülről való mindentudás, hanem a lefolyóba bele sodródottak mindentudása. A lefolyóban, ahol minden átmegegy, ott muszáj érzékelni, muszáj megtapasztalni mindent.” (*Az együgyű Isten*, 167.) Ez a beállítottság szorosan összefügg az áldozatszerep, illetve a szegénység felvállalásával, amely szintén visszatérő téma Karátson műveiben.

És összefügg a műbe bevont életanyag sokrétűségével, szinte összeegyeztethetlenségével. Grünwald kapcsán tér ki erre leginkább: „Grünwald azért objektív, mert az egymásnak ellentmondó valóságokat egyaránt elfogadja, mind; egyenrangúaknak tekinti őket. Nincs az életnek olyan megnyilvánulási formája, amelyet ő kizárna világszínpadáról. Grünwald, aki a félelem mélységeit mind átjárta, most már semmitől sem fél. Túlzó szó ugyan, de ezt a tévedhetetlen ízlésű mestert a jobb megértés kedvéért szívesen nevezném ízléstelennek, mert művéből, amelyet egyetlen egésznek tekint, pusztán ízlésbeli okokból semmit sem rekeszt ki. Így azután a stiláris elemek nagy sokaságával dolgozik, a költői csendélettől a tragikus hevületen át a hullaházi objektivitásig – megint csak azt kell mondanom: összeegyeztethetetlen elemekkel. Más festő számára legalábbis összeegyeztethetetlenek lettek volna [...] egymással kapcsolatba lépő képek sokaságára van szüksége, a valóságot ő nem tiszta formaként, hanem világdramaként éli át. Itt nem az elkülönülő tiszta szemlélet, hanem a közvetlen jelenlét totalitásáról van szó. [...] Ahol a valóság közvetlenül megnyilvánul, az ízlésnek el kell hallgatnia. [...] sohasem fogja vissza a valóságot a kép egységének az érdekében. Vakon hajigálja bele az inkompatibilis tényeket a műbe, abban a biztos tudatban, hogy a muzikalitás sodra ott majd mindent a maga helyére illeszt.” (*Hármaskép*, 86–88.)

Ez a mindent egybevető „objektivitás” nem a szubjektivitás ellenpólusát jelenti az írónál, hanem valamiféle

isteni, egyetemes tudathoz való felemelkedést. Amely eredetükben, rendeltetésükben, önértékükben képes megragadni a dolgokat: „Objektív csak akkor lehetek, ha minden tévelygésemen keresztül végre sikerül eljutnom a dolgok gyökeréig.” (7.)

6.

Karátson szintén hatalmas és vegyes anyagot mozgat műveiben. Fő témája a mindennapi élet: a család, a munkahely, az ismerősök világa. Ezt a szokványosnak tűnő életkeretet azonban magas igénnyel vizsgálja. Olyan terepre tekint, ahol megmutatkozhat az igazság: „Az igazság nincs eleve megadva [...] Ha egyáltalán valahol megragadható, hát a keserves, nehéz emberi életben jelenik meg, a hétköznapiak órló egymásutánjában, a gyakorlati nehézségek intézésében.” (*Ulrik úr*, I., 443.) Egyben olyan közép, ahonnan egyaránt megmutatkozhatnak a kivételes élethelyzetek és a mélység. A társadalmi mélységek (hajléktalanság, prostitúció) éppúgy hangot kapnak, mint a testi működések naturálisabb ábrázolása. Ám egyik sem töri át az ízlés „zeneiségét”, nem válik hatásvadászan sokkolóvá. Kinyílik a regény világa a „magasabb” politika – általában alacsony – körei felé, de a megidézett gondolkodók és saját elmélkedései révén az egyetemes műveltség, a művészet és a bölcsesség kérdései felé is.

A múlt sem lezárt, absztrakt egységként létezik Karátson számára. Ha így létezne, akkor elvesznének a lényegi összefüggések, „merő esetlegességek sorozatává” (193.) bomlana a létezés. Annyiban él a múlt, amennyiben alakítja a jelent: „mindig szinte megdöbbenek, ahogyan visszahajlik a múlt, hogy az nemcsak hogy volt egykoron, hanem létezik ma is még” (II., 76.); „a múlt csupán a jelen pillanat tükrében pillantható meg”. (*Világvége után*, 190.) Az idősíkok közti hirtelen, néha akár egy mondaton belüli váltások ezt a belátást teszik a szövevényesen indázó szerkezet egyik alapelvévé.

Karátson modernitáskritikája szintén részben ide kapcsolható. A „modernitás mindenfeledésében” (*Ulrik úr*, I., 116.) igyekezik kiszorítani a múltat (egyben a hagyományt), ezzel együtt a természet ciklikus rendjét. Az emberi létrehozást mindenek fölöttivé emelő technikai civilizáció „a bűn fogalmát elveti [...] az embert [...] biológiai funkcióira redukálja.” (295.) Az így fölfogott modernitás végeredményben a személyiség és a közösség lehetőségét veti el.

Személyiség, személyiségvesztés és személytelenség ugyancsak központi kérdés Karátson számára. Rendre visszatérnek a regények esszéisztikus részeiben. Isten személyességeként jelentkezik többször a probléma, főleg a kereszténység és a távol-keleti vallások összevetésében. Míg a személyiség elvesztése egyértelmű rossz, a szemé-

lyiség és a személytelenség egyaránt érték. Persze a személytelenség itt személyiségen túliként értelmezendő. Isten esetleg összefüggések rendszereként: „az a nagy rendező, akiről nem tudja senki, az egy személy? vagy összefüggések rendszere?” (II., 178.) A személytelenként is fölfogható isteni megtapasztalásához nem a személyiségvesztő tömeglét, hanem inkább a „radikális szubjektivizmus” (400., 432.) kerülhet közel.

A Karátsonnal párhuzamosan gondolkodók közül érdemes itt legalább Simone Weilt kiragadni. Lehetne persze számos más, a választás önkényességét némileg indokolja, hogy Weil magyarul a 80-as évek elején jelent meg, tehát a regény írása közben már alighanem ismerte az író, és neve fölbukkan, hivatkozási alap Karátsonnál. Weil a tökéletességet, az istenit tekinti személytelennek. A magyarra Pilinszky által fordított *Ami személyes, és ami szent* című esszéjében írja, bevonva a kérdéskörbe a Karátson által szintén hangsúlyozott termékeny magányt és a koncentrált – „buddhista” – figyelmet: „Az út a személytelenbe egyedül a kivételes figyelem útja lehet; s a figyelem egyedül a magányban születhet meg. [...] A személyes ellentéte a személytelennek, de van átjárás egyikből a másikba. A kollektívban azonban nem vezet út a személytelenbe.”⁵ Némi hangsúlyeltolódást is észlelhetünk a két gondolkodó között. Weilnél a „kollektív” egyértelmű a tömegelel, a rosszal. Karátson is így látja többnyire, de neki ott van ötvenhat élménye, amikor a tömegből közösség lett. Nála elválik a rossz kollektivitás a jó közösségtől. Bár talán Weilnél a melegség utáni vágy hasonló közösséget feltételez: „szüksége van minden egyes személynek, hogy melegségben éljen, nehogy az aggodás arra kényszerítse, hogy a kollektívba vesse magát.”⁶

A szokványos gondolkodásból való kitöréshez kell a személyesség felfokozása, a „radikális szubjektivitás”. Ha viszont nem vezet át egy magasabb személyességbe – a Simone Weil-i értelemben vett „személytelenbe” –, akkor elvételi célját: „A radikálisan szubjektív néző számára minden tárgy valamiképpen az egészet jelenti. A teljességnek ez az akarása súlyos kísértés is, egyúttal. Ez a néző, önkéntes önfeladással, épp arról találna lemondani gyakran, ami számára az egyes dolgokban, külön-külön a legkedvesebb, minden tárgy és téma – s főleg a rajta kívüliek – saját szubjektivitásáról, arról, ami az egész világon csak azé az egyé.” (*Ulrik úr*, II., 432.)

A részben meglátni az egészet: ez Karátson szemléletének egyik tengelye, számos helyen és összefüggésben tér ki rá. Például Cusanust idézve: „>Isten úgy van mindenben, hogy minden őbenne van... minden mindenben van tehát, és minden egyes dolog minden egyes dolog-

ban.<” (I., 449.) Mint oly sokaknál, az ember Karátsonnál is mikrokozmosz: „az ember úgyis inkább az *univerzummal* azonos.” (209.) Egységes mintázat hatja át a világot, kicsiben és nagyban egyformán érvényesülve. Festészeti írásaiban ezt nevezi „egyetemes imitációnak”. A regényben Suzukit idézi az író: „>Egyáltalán semmi sincs a világon<”, írja Suzuki, „ami ne a titok ismeretlen szakadékból jönne elő, akárcmicsodán át lekukucskálhatunk abba a szakadékba.<” (67.)

Ez az idézet abban is a segítségünkre van, hogy tisztába jöjjünk vele, miért kísértés is ez az alapjában véve helyes szemlélet. A világ egysége alapvetően titok. Pillanatokra fénylik föl. A szubjektivitás, amely úgy hiszi, birtokba vette, birtokba vehető az igazság, pusztá rögeszme, amely megalománna vagy rajongóvá torzítja az embert. (Akkor is rögeszme, ha ezt tudományosan, személytelen objektivitással véli megalapozni: már volt róla szó, hogy a szaktudományok nagyképűségét sem fogadja el Karátson.) A szubjektív rögeszme és a tudományos ideológia egy eleve adott, eleve ismert szisztéma a eseteként fogja föl a „részt”, az egyes jelenségeket. Így épp az egyes önálló valóságát törli el. Az egyik fenti idézet folytatása azt is megmutatja, miért olyan vonzó ez a tévút. Mert az egyes mulandóságának kínzó tapasztalatát ezáltal úgy-ahogy meg lehet kerülni: „az igazán lényeges mulandónak látszik. A radikálisan szubjektív néző irigykedve gondolkodik a pozitivistá sat., sat. művészettörténészre, kinek munkája tárgyát nem fenyegeti minden pillanatban elnyeléssel a semmi. És mégsem értheti együgyű bizodalját: hogyan lehet számára a tárgy *eleve adva*?” (431.)

Ahogy Karátsonnál minden mindennel összefügg, ide, a tulajdonlás kérdéséhez is kapcsolható az író által sokszor tematizált férfi és női elv arányának az elcsúszása. A sárga regényben például Novalist idézve veti föl: „A természet női lény, *sic!*, ellene van az örök tulajdonlásoknak.” (111.)

Karátsonnál a cseppben akkor tükröződik a tenger, ha sikerül a rész sajátos minőségét tetten érni. Vagyis kiszabadulni a modernség, a tudományos fősodor pusztán mennyiségi szemléletéből, és visszanyerni a minőségeket. Alapvetően Böhme filozófiájában és Goethe szintánában talált rá az író erre a felfogásra. A világot alakító minőségek a kis dolgokban, a látszólag jelentéktelen részletekben mutatkoznak meg emberi léptékben: „tudtuk, a kisebbek foglalják magukban a nagyobbakat, nem pedig fordítva, világos, úgy kell látnunk a nagy egységeket, bennfoglalva a kicsinyekben, elrejtekezve bennük.” (II., 47.)

A regényben ilyen elven a részek az egészet és egymást mintázzák, fejtik tovább, variálják. Fölsejlik egy rend a háttérben, általa előmlik valamiféle derű az egész fölött,

⁵ WEIL, Simone: *Ami személyes, és ami szent. Válogatott írások*. Szerk. REISINGER János, ford. PILINSZKY János, Bp., Vigilia, 1983, 75.

⁶ Uo., 79.

ám ez a rend igazából nem megragadható. Egyrészt, mert folyton alakul, dinamikus mintázatról van szó. Másrészt, mert emberfölötti: isteni titok. De minden kis jelenet ezt közelítgeti, ennek variálódó állandóságára talál. A regények hirtelen témaváltásai, majd néha hasonlóan váratlan téma-újrafelvételei ennek a félig-meddig megragadható rendnek a feltételezéséhez kapcsolódnak. Egyszerre jogos és esetleges, soha végére nem járható ez a szövedék. A karátsoni értelemben vett zenei egység azonban elfogadtatja velem (és a kritikák, visszajelzések tanúsága szerint sokakkal, ha nem is mindenkivel) a művekben kialakult rend valóságát. Számos jelenet, mozzanat válik így példázatszerűvé. Amikor az elbeszélő az *Ulrik úr* második kötetének elején a Lukács uszodában tett látogatásairól ír, ki is mondja, hogy „az uszoda, a mostaninál elmélyültebb fel fogásban, akár az élet iskolája is lehetne”. (8.) Vagy az alkotásé, a regényírásé, tehetjük hozzá, tovább olvasva. Tehát élet, úszkálás, alkotás egy kulcsra nyílik. A csónakban való evezés is átfogóbb analógiát kínál föl: „csak éppen nem látod, merre haladsz, arcod nem arra tekint, azért kell néked hátraforgolódnod folyvást. Így halad, mondtam magamnak, Oszkárral akkor, a fehér ember civilizációja még ma is igen sietősen előre, csak azt nem nagyon látja, hova-merre.” (49.) Mivel a rend sokrétűen, elmélyülten mutatkozik meg az írónál, nem válnak az ilyen nyílt vagy rejtett párhuzamok bántóan didaktikussá. Ellenkezőleg, a helyzetben, a minőségben rejlő távlatok, lehetőségek gazdagságát villantják föl.

7.

Karátson műveinek sajátos – de például Krúdyval rokon –, szellemeskedést kerülő humora szintén ezen alapul, a váratlan szintugrásokon, a létszintek áttünésén. A humorról a *Ji king kommentárban* írja (a jin-jang váltakozás kapcsán): „hatalmas ugrásokban, ontológiai szakadékokon keresztül sodorja előre történetünket, s ebben az esetben még humor kifejezésére is alkalmas (amely humor természetesen ugyanaz, mint a transzcendentalitás)”. (I., 141.) A kommentár egy másik helye a minőségelvről elmélkedve példát is ad erre a humorra (egy zárójelezés alatt emberitől Istenhez szökkenve): „Böhme korában hatalmas szellemi fordulat rázta meg az európai emberiséget [...] midőn a kvalitatív-szellemi valóság kicsúszott látóköréből; s egy küzdelem is kezdetét vette ezzel, amelyben a mennyei suszter azon az ideig-óráig (mind mostanáig) vereségre ítélt oldalon állt (az Istenén?), amelynek igazságai mintha mégiscsak kezdenének időszerűvé válni újra.” (172.) A *Tao te king kommentár* (harmadik kiadás, 301.) a humort kiterjeszti a kínai képvilág, ha tetszik, az igazi valóság egészére. Hatása pedig nem merül ki a fölnevetésben, hanem maga a derű: „Ha a kínai képeket

képesek vagyunk meghagyni víz alatti derengésükben, ha bizonyos humorral (mely mint az álmodóé) elfogadjuk azt a tulajdonságukat, hogy a szerintünk várhatóhoz képest (ahhoz képest, amit, úgy hinnénk, könnyen értelmezni tudnánk) egyszer csak elfordulnak, másfelé kanyarodnak (és másfelől érkezők hozzánk, mint a mi dolgaink), akkor szívet melengető biztatást kapunk tőlük a saját dolgainkhoz.”

A minőség isteni, vagy ha úgy tetszik, egyetemes. (Az arány is annak tűnik Karátsonnál, tehát a minőségi szemlélet nem jelenti a mennyiségi teljes kiiktatását. Inkább az egyensúly helyrebillentését, mint a férfi és női elv esetében.) Így minőség és eredet egymásra mutat. Már idéztem a kitélt, ami szerint az – igazi – objektivitás a gyökerekhez vezet vissza. Ilyen értelemben beszél Karátson mágiáról. Nála ez nem fekete, nem birtoklásra, hatalomra tör, hanem épp ezektől szakad el: „a sötét erővel szemben az egyszerű jócselekedetek ma már tehetetlenek, bizonyos értelemben a mágiához kell vele szemben folyamodni. Lemondva is nem lemondani.” (II., 437.)

Az eredetben (a minőségben) még együtt van a lehetőségek teljessége. A szorongató realitásból kínál szabadulást a lehetőségek már elfeledett tágassága. Karátson egy japán rendező filmjéről írja, a saját regényeire is érvényesen: „a lét-előtibe (a »régii Égbe«) helyezkedve azt filmezi, ami lehetett volna egykor vagy egyszer majd lehetne vagy ma akár éppen létre is jön [...] az Ozu-film sohasem hullik alá a jóvátehetetlenség birodalmába [...] mindvégig a lehetőségességben lebegünk.” (*Az együgyű Isten*, 48.)

A remekmű ebbe a közegbe vezet. Az alkotónak, hogy maradandót hozzon létre, valamiképp találkoznia, érintkeznie kell az istenivel-kozmikussal. Aztán a titok felé kell terelnie a befogadót: „Ha belenézünk egy remekműbe mint az igazság tükörébe, felismerjük, hogy dilemma lakik ott, amely legalábbis megoldhatatlan.” (*Ulrik úr*, II., 419.)

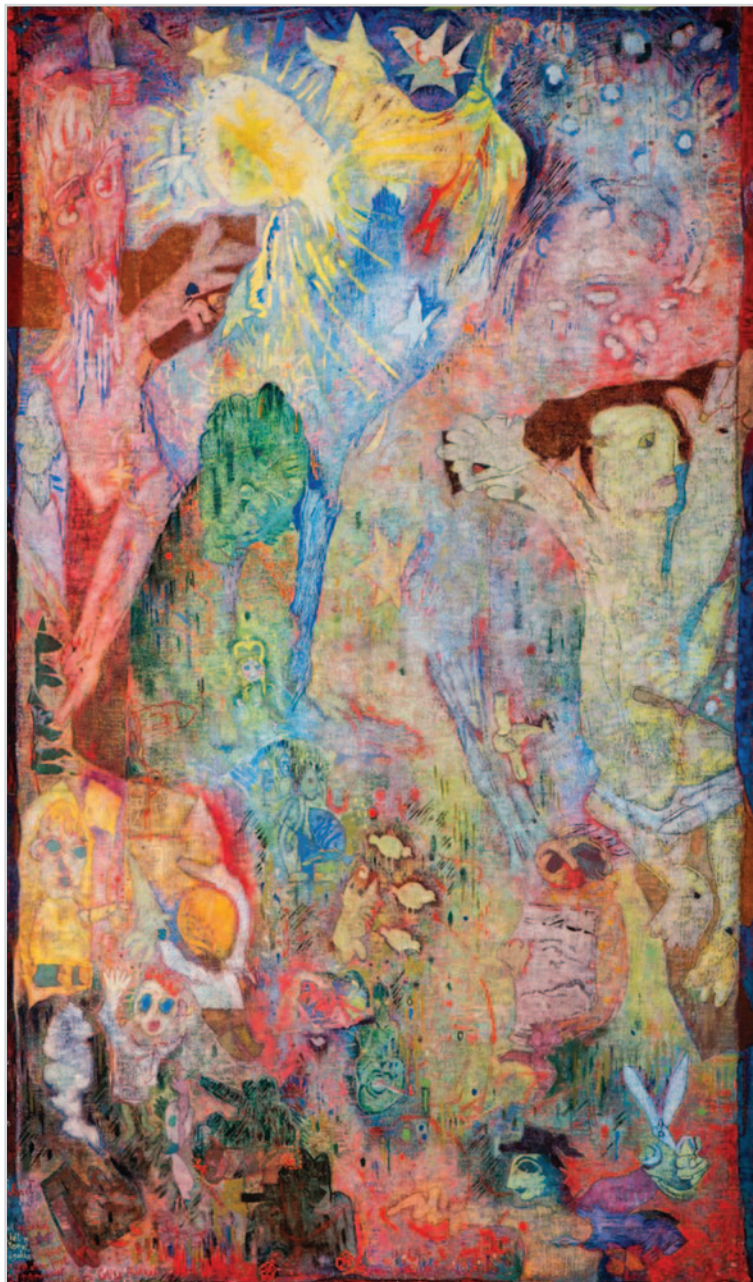
A mű bizonyos értelemben vett lezárhatatlansága szintén ebből, a lehetőségesség közegéből adódik. Leonardo kapcsán töpreng a kérdésről az esszéíró Karátson: „Gondolatmeneteiben arra törekedett, hogy eljusson bizonyos távoli pontig, s ott azután nyitva hagyja a kérdést. Ezzel a visszafogottsággal magyarázhatjuk legtöbb művének befejezetlen voltát.” (*Hármaskép*, 46.) A szerző két lehetőségét veti föl az irodalmi mű mégiscsak elkerülhetetlen formai lezárásának, a csattanót és a lebegtetést: „egy könyvnek, ha csak *pro forma* is, de kell hogy legyen valami csattanója [...] Kell lenni kvázi egy viccnek a végén, melyben a szálak összefutnak” – „csupán a végét kifogásolta, »a finálét«, egy modern regénynek nem így kell véget érnie, hanem szétfolyatva mintegy.” (II., 484.) Karátson regénybefejezései valójában mindkét kíváncsalmnak eleget tesznek. Köznapi, reális jelenet a vég (bár az *Ulrik úrban* ezt

felfokozott kavalkád előzi meg), amely már csak elhelyezkedése miatt is szimbolikussá válik, a regény jelentéseit egybesűrítő csattanónak tekinthető.

A karátsoni minőségfelfogás magyarázza a regényekben a „hangulat” szó sajátos, lényegiség jelentésben való használatát. Csak az *Ulrik úrból* véve a példákat: „inkább az egésznek volt olyasmi jellege, a hangulatában volt az a döbbenetes csend és némaság” (II., 62.); „Elképzelhető ugyan, hogy valamikor megfejtik a »titkát«, csak hogy a kép hangulata éppen annak a *sejtelme*, hogy megfejtett titka nem az igazi titok lesz.” (422–423.) A minőség, a szellem jelenléte ad hírt az ilyen hangulatokban. Vagy ahogy egy nyilatkozatban mondja a szerző, a „szubsztancia”: „A hangulatok mentek ki a világból. Azelőtt minden tele volt fontos hangulatokkal. A széknek is volt, a régi házfalnak is volt ilyen szubsztanciája, ezeket nevezik hangulatoknak, vagy a hangulatokat nevezik szubsztanciáknak.” (*Az együgyű Isten*, 192.)

A „hangulathoz” hasonlóan sajátos értelemben használja Karátson az „egyáltalán” szót is. Nála ez szintén többletjelentést kap a mindennapi szóhasználatához képest. Az eredethez, az istenihez való kötődést jelzi. Itt is kurzíválással, illetve túlzónak tűnő ismétléssel, főnevesítéssel hívja föl a többletre az olvasó figyelmét: „micsoda *egyáltalában* a család. Mert így képzeltem ezt eléggé furcsa módon elég sokáig, mintha csak meg lehetne tudni valamit erről az *egyáltalánról*; mintha csak nekem az volna a sorsom, hogy ennek az *egyáltalán*nak utánajárjak” (*Ulrik úr*, II., 40.); „Jézus Krisztus mélyen gyökeredzik az »*egyáltalán*«-ban; az esetlegességek világában fuldoklunk, de őbenne ki vagyunk véve abból.” (441.)

A minőségre (eredetre, lényegre) irányuló elbeszélői szemlélet (I., 433.: „sohasem érdekelt engem a nem-örökévaló”) teszi a mű világát minden pontos részletfestéssel és nehézkes valósággal együtt álomszerűen, emlékezés-szerűen, meditációszerűen lebegővé. A lényeg távlatába került dolgok a maguk szokatlan teljességét mutatják, de el is mosódnak, mivel a lényegiség végső soron titok. Az eszmélkedés ilyen lét és nemlét közt villódzó alaphelyzetének felel meg az emlékezés (193.: „Ami volt, elmúlt, megtörtént, hova lesz? Megvan az, létezik az azért valahol?”), amely a maga sajátosan csoportosító logikájával a szöveg nagy részét uralja. (A valóság megörökíthetőségéről folytatott alkotói töprengés nyelvileg gyakran „Mesélni kellene”, „le kéne írni”-szerű kitételekben ad hírt magáról.) Az álomszerűség hatását nem csak a gyakori álomleírások keltik. Az egész mű egyik mélyebb alapját jelentik. Maga az író árulja ezt el: „E könyv szereplői, Fannyval és a szerzővel együtt mind csak egy áloméi [...] mindenki, mindenütt! Van-e ebből az álomból ébredés? Akkor, de csak akkor megtudnánk, megtudjuk akkor, »mire volt jó ez az egész.«” (II., 547.)



A *Ji king kommentár* a kötetlenül csapongó nyelv és az álomszerűség szabadító hatására hívja fel a figyelmet: „az Ég és a Föld, az a hely, ahol ma is tartózkodunk, amikor, például, *beszélgetünk*; mert a beszélgetés, még jobban is, mint az álom, kiragad bennünket a beszűkült tudatból.” (I., 241.) Az álom mindenekelőtt a kozmikus érintkezés, feltöltődés ideje: „lét és nemlét egységében, mélyalvásban, a talán mindig meglevő bizonyosságban, ahol imaginációink és intuícióink létrejönnek”. (337.) Az író a régi Kínában társadalmi szinten látja megvalósítva – a mindent bedaráló „világ” fogalommal szembeállított – Ég és Föld harmóniát, ezért ír „a régi Kínára annyira jellemző álomszerű lét”-ről. (270.)

Karátson Gábor,
*Jelenet nappal,
holddal, csillagokkal,
a két megfeszített
latorral...*,
1968
© Szépművészeti
Múzeum – Magyar
Nemzeti Galéria,
2024
© HUNGART,
2024

Az antropozófia tökéletesedés-hite szintén az álommal kapcsolódik össze. A felsőbb tudatfokok az álomszerűbb alsóbbakat sajátítják el. Török Sándor rövid összefoglalásában: „A ma embere tárgyi tudatban él. Van más tudat is? Van. Beszélhetünk *álomtudatról*, és ezzel érintjük az »alattunk« élő három természeti világ elsőjét, az állatvilágot. A növény a mély alvás állapotában él, és az ásvány mintegy »halott« [...] És vannak lények *felettünk* [...] a tárgyi tudatból felfelé menő sorrendben: *imaginatív-, inspiratív-, intuitív tudat*. [...] ha imaginatív tudatállapotban élünk, akkor »tudnánk«, *konkrétan tudnánk*, az alattunk lévő világot, az állatvilágot. Ha még »feljebből« tapasztalhatnám az életet – tehát inspiratív fokról –, akkor tudatomban élne mindaz, ami a növényiség, és ha intuitív fokon volnék, akkor tudatomban élne a világ ásványi tartalma. Elhangzott a *beavattatás* szó. Mit jelent ez? Éppen azt, amiről az imént beszéltünk: a tudatállapotnak a feljebb emelkedését.”⁷

Ha Karátson szereplőit nézzük, van bennük néminemű árnyszerűség. Kísértet- vagy tündérszerűség. Feltűnnek, eltűnnek, általában rövid jellemzést vagy még annyit sem kapunk róluk. Tekinthetjük őket egy-egy tudatállapot adott szituációhoz kötődő megnyilvánulásainak. Többnyire csak néhány szituációban bukkanak föl, és ehhez képest rajzolódik ki a szükségszerűen töredékes arcélük. Ezt a lebegést erősíti a névadás. Hol igazi néven, hol álneven szerepelnek, illetve ki így, ki úgy, sajátos logikával, illetve logikátlansággal. A szerző a nagyrészt idegen, főleg német álnevek használatát így indokolja: „A névadás (mindig is) irodalmi fogás, hőseinket a kontextusból kiemelni. Vagyis hát elhelyezni benne őket. Túlságosan súlyos pl. egy ilyen normális magyar név.” (*Világvége után*, 150.) Sajátos villódzást ad az is, hogy több valós alak szimbolikussá válik (például Wegener), vagy – vélhetően – szimbolikus alak valóságossá sűrűsödik (például Faragó Bea). „Tulajdonképpen kimit szeretnék írni, mondta C., életnagyságúnál nagyobb alakokkal, szimbólumok legyenek inkább, mint személyek” (*Ulrik úr*, II., 484.) – avat be alkotói töprengéseibe ezúttal is a szépirod. Megint csak lét és nemlét, vagyis a valóság elmélyültebb felfogása felé irányítva az olvasót, mint ahogy az mindennapjainkban szokásos. Ehhez is könnyen találunk önértelmező részletet. Karátson maga is idéz egy japán művészettörténésztől: „A kép tárgyat [...] gyakran párák veszik körül – ködfátylak, fellegek; ugyanazt a hatást érik el így, mint a fényjátékkal R. Az ábrázolt tárgy és környezete közötti emberien korlátozott, közérthető viszony elfakul, elhalványodik,

mert ez a környezet párák, ködök és fellegek fátylai mögé rejtezik. Ebben az ábrázolásmódban a fény hiánya a festett dolgokat valahogy kísértetiesekké, szellemszerűekké teszi, mintha csak az egyes egészen föl akarna oldódni az egyetemesben. [...] Minden mindennel együtt folyik, árad, vagy sehol sem lehet cezúrát vonni, vagy megvonhatóak azok a cezúrák akárhol.” (I., 390.)

A teljes ember realista ábrázolását, alighanem a hagyományos humanizmus bomlásával összefüggésben, nem tartja már Karátson lehetségesnek: „Mindenesetre van itt egy probléma, a XX. századra azzá vált, legalábbis, hogy egyszerűen ábrázolhatatlan vagy megközelíthetetlen az emberi arckifejezés. Egyszerűen nem lehet megcsinálni. Lehet természetesen festeni takaros emberarcokat, de azok gúnypofák lesznek.” (*Az együgyű Isten*, 199.) Karátson mégsem satirikus regényt ír vagy „posztmodernt”. Nem fogadja el véglegesnek (se fogcsikorgatva, se élvezettel) ezt az állapotot. Törekszik az emberi minőség helyreállítására. Az előbb idézett interjújában így folytatja: „Viszont nem törekedni arra, hogy megtaláljuk ezt az emberarcot, mihaszna dolog. Én azt képzelem, azért vagyunk, hogy megpróbáljuk mégis valahogy megint megtalálni.” (199–200.)

Egyelőre azonban a külvilág, a többi ember a kelleténél is elmosódottabban van jelen a szubjektum számára. Így kerül előtérbe, mint sok más újabb írónál, Karátsonnál is az önéletrajzság.

8.

A (főleg önéletrajzi) történetek áradása – ami egyben a magyar anekdotikus hagyomány meg- és felújítását jelenti – az absztrakció elkerülését is szolgálja, amellelt, hogy még élvezetesebbé és oldottabbá teszi a szövegfolyamokat. Karátson – az általa csak az *Ötvenhatos regény* után megismert – Johann Baptist Metz katolikus teológus felfogásához hasonlóan szegül ellene a beskatulyázó szemléletnek a „veszélyes történetek” megőrzésével. Első nagyregényében így ír erről, röviden, szokása szerint szituációba helyezve a felismerést: „Hiába bölcsködöm, közbevágunk. Magam is érzem, ezek csak ilyen okoskodások, míg ők történeteket tudnak.” (*Ulrik úr*, I., 234.) És egy interjújában fejtegeti: „Ha az ember – az elbeszélés roppant nehézségei ellenére, azokat legyőzve – mégis *rendesen* el tudja mondani azt, ami *történt*, akkor megtette talán az egyetlen dolgot, amit emberként egyáltalán megtehet. Olyan súlyos ugyanis általában, ami történt, ami történik.” (*Az együgyű Isten*, 171.)

⁷ TÖRÖK Sándor: *Mi az antropozófia. Bevezető előadások*. Bp., Mandala, 2015, 22–23.