

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

155. szám

BALOGH GERGŐ

A paródia mint materiális fordítás

AZ ÍGY ÍRTOK TI POÉTIKAI MŰKÖDÉSMÓDJÁNAK KÉRDÉSÉHEZ

Jelen tanulmányban a versparódiák poétikai működését az inskripció materialitásának fordításaként értelmezem. [...] Az Így írtok ti versparódiái nemcsak a lexika és a grammatika szintjén, hanem retorikailag is olvassák áldozataikat, sőt könnyen lehet, hogy erejük éppen ebben keresendő...

”

Az *Így írtok ti* tárgyalását célul maguk elé tűző munkáknak szükségszerűen szembesülniük kell azzal az igencsak körülményesen megkerülhető – vagy talán éppen megkerülhetetlensége révén önmaga számára újra és újra autoritást kölcsönző – kérdéssel, amely elsősorban a kötet szövegeinek különös erejét érinti, így ennek az erőnek a mibenlétére, konstitutív mozzanataira irányul. Habár a kérdés nyilván nem tekinthető különösebben eredetinek – már csak a Karinthy-recepció tükrében sem – vagy általában az irodalom (és az irodalmiság) teljesítményétől leválaszthatónak, tétjei ettől még nem válnak kevésbé jelentőssé. Ugyanis Paul de Man felismerései nyomán joggal állapítható meg, hogy az irodalmi művek tropológiai rendszere olyan, az olvasást eseményszerűen létesítő performatív potenciállal bír, amely egyúttal önnön előlépésének irreverzibilis létmódjáról is referál.¹ A folytonosan bevésődésben lévő nyelv mint inskripció „[e]semény vagy az esemény nyoma, hiszen minden nyelvi megnyilatkozás, amennyiben végbemegy, bevésődik, noha ez a véset nem osztozik annak a közlésnek az érzéki jelenével, amelynek lenyomata”.² Az így a nyelv figurális

¹ Ezt „nem az vált[ja – B. G.] ki, amit a nyelv tesz, hanem az, hogy lehetetlenség megtudni, miben sántikál [the impossibility of knowing what it might be up to – B. G.]” Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006, 31. Az eredeti szöveg helye: Paul DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven – London, 1979, 19.

² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Isméltés, intratextualitás, inskripció = Uő., Tetten érhetően szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál, Ráció, Budapest, 158.*

működésének lenyomataként értelmezhető inskripció,³ amely sem alakzatként, sem pedig jelként nem határozható meg⁴ (ráadásul fenomenológiai perspektívából aggasztó módon semmilyen pozitív létet nem képvisel),⁵ de Man terminológiájában a „materialitás” fogalmával kapcsolódik össze.⁶ Nyilvánvaló, hogy ennek a materialitásnak semmi köze nincs az anyagosság Dubrovnikból útjára induló fogalmához,⁷ ez pedig óvatosságra inthet. De Mannál az inskripció materialítására „mutat vissza egyaránt a nyelv figuratív és citációs karaktere”, azonban nála ez hiába „mindenfajta írás létfeltétele”,⁸ az elgondolás lényege élesen elkülönül attól a dubrovnikai törekvéstől, amely „elsősorban textuális és technomediális effektusokra fókuszálva”⁹ értette az anyagiságot. Ez könnyűszerrel belátható (többek között) például már csak abból is, hogy Gumbrecht 1983-as (tehát a *Hypogramma és inskripció* '81-es megjelenését követően előadott) *Ritmus és értelem* című előadásában¹⁰ „husserli fogalmakkal közelítette meg a ritmust, a retenció és prteneció révén időtárgyként azonosítva azt”,¹¹ míg ahogy látható volt, Paul de Man a materialitás fogalmát éppen a fenomenalitástól való távolság – és ezzel implicit módon a fenomenológiától való elhatárolódás –, így végső soron a materialitás azzal szembenálló karakterének kinyilvánításával írta le: „materiality (as distinct from the phenomenality)”. Karinthy 1912-es könyvének irodalomtörténeti sikere a paródiák – noha az egyértelmű műfaji besorolhatóság erősen egyszerűsítő voltára már mind Bónus Tibor,¹² mind Seregi Mariann figyelmeztetett¹³ – poétikai eljárás módjának olyan lényegi sajátosságá-

³ Uo., 166.

⁴ Vö. Paul DE MAN, *Hypogram and Inscription = Uó., The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002⁶, 51.

⁵ Vö. KULCSÁR-SZABÓ, *Ismétlés, intratextualitás, inskripció*, 166.

⁶ „The materiality (as distinct from the phenomenality) that is thus revealed, the unseen »cristal« whose existence thus becomes a certain *there* and a certain *then* which can become a *here* and a *now* in the reading »now« taking place, is not the materiality of the mind or of time or of the carillon – none of which exist, except in the figure of prosopopeia – but the materiality of an inscription.” DE MAN, *Hypogram and Inscription*, 51.

⁷ Másfelől azonban a *Materialität der Kommunikation* kötetben szereplő – Gumbrecht által is ügyetlennek („clumsy”) nevezett – definíció szerint Paul de Man materialitása is számíthatna akár anyagiságnak: „»Materialities of communication,« we ruled, »are all those phenomena and conditions that contribute to the production of meaning, without being meaning themselves.«” Hans Ulrich GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, 7–8.

⁸ KULCSÁR-SZABÓ, *Ismétlés, intratextualitás, inskripció*, 166.

⁹ SMID Róbert, *Metarealitások & materialitások*. Konstanz – Dubrovnik – Stanford, *Irodalomtörténet*, 2014/4, 518.

¹⁰ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Ritmus és értelem*, ford. ZSELLÉR Anna, *Prae*, 2013/2, 16–29.

¹¹ SMID, *I. m.*, 519.

¹² Vö. BÓNUS Tibor, *Paródia, technika és az irodalom médiuma = A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 847.

¹³ [A] Karinthy-paródiákon valójában nem a paródiaműfaj legismertebb hazai alkotását kellene értenünk, hanem a szerző egyedi műfaját, mely egyaránt merít a travesztia, a paródia, a pastiche és a szatíra egyetemes műfaji hagyományaiból és a századfordulós divatos élclapok sajátos humorából.” HORTAINÉ SEREG Mariann, *A paródia mint affirmáció: Karinthy Frigyes paródiáinak szerepe a nyugatosok népszerűsítésében*, Doktori disszertáció [kézirat], Miskolci Egyetem, 2013, 120. Ennek ellenére, ahogy az idézett szerzők, úgy magam is megtartom a paródia gyűjtőnevét a Karinthy által javasolt torzképpel szemben.

ra enged következtetni, amely amellet, hogy az *Így írtok ti* megjelenéstől számított immár több mint száz év távlatából is képes irodalminak nevezhető tapasztalatban részesíteni az olvasót, ezt a „torzkép”-ekké írt szerzők műveire permanens módon visszautalva, azokat is *olvasva* teszi. Jelen tanulmányban a versparódiák poétikai működését az inskripció materialitásának fordításaként értelmezem.¹⁴ Vagyis egy, a parodizált művek és megszólalásmódok tropológiai rendszerének lenyomataként olvasott nyomnak az olvasás eseményében feltáru-
ló prezentációjaként, amely az ismételt írás teljesítményében rögzülő inskripciónak is konstitív eleme. Az *Így írtok ti* versparódiái nemcsak a lexika és a grammatika szintjén, hanem retorikailag is olvassák áldozataikat, sőt könnyen lehet, hogy erejük éppen ebben keresendő.

Ugyan Karinthy valódi irodalmi indulása nyilván nem az első kötetek megjelenéséhez köthető – hiszen már korábban rendszeresen publikált a *Fidibuszban* (ahol 1908-ban megjelent a későbbi paródiakötet első néhány darabja)¹⁵ és a *Nyugatban* is –, a kötetek megjelenésének értelmében vett indulása mégis a magyar irodalomtörténetre nézve páratlan komplexitásnövekedéssel járt. 1912-ben ugyanis nemcsak az *Így írtok ti*, hanem a *Görbe tükör*, az *Együgyű lexikon*, a *Ballada a néma férfiakról* és az *Esik a hó* című könyvei is megjelentek.¹⁶ A műfaji-műnemi sokféleségnek ez a tömeges jelentkezése egyszerre tartott igényt a kanonikus szépirodalmi hagyomány intézményeibe való betagozódásra (a két novelláskötet révén), és arra, hogy a parodizált szerzők mellett a sajátként értett megszólalás irodalmisága se alanyi-
lag, hanem már mindenkor reflexió tárgyává tett mivoltában, problematizált formában, de mindenekelőtt nyelvként mutatkozzon meg.¹⁷ Ugyanis a paródiák azáltal, hogy az adott szerző egyedinek hitt hangját generálják és torzítják el, valóban bizonyos kritika alá vonják az

¹⁴ Ugyan Mezei Gábor tanulmányában a Szabó Lőrinc fordításszöveg olvasatának innovativitása (különösen az „arc” és a „karcolta” szavak annagrammatikus viszonyának felmutatása és látványos mobilizálása okán) kétségbevonhatatlan, a szöveg mégis az anyagiság és a materialitás fenti fogalmainak – elsősorban az inskripció materialitásának térbe fordíthatósága (vagyis a figuralitás és a fenomenalitás azonos dimenzióban elhelyezkedőnek vélt jellege) kapcsán jelentkező kételyek figyelembe nem vétele miatt óvatlannak nevezhető – itt elkerülendő összemosására lehet példa. Lásd ezért: MEZEI Gábor, Fordítás és (re)produkció. Az írás terében előálló materiális inskripcióról, *Irodalomtörténet*, 2012/1, 47–62.

¹⁵ Vö. FRÁTER Zoltán, *A Karinthy élet-mű*, Fekete Sas, Budapest, 1998, 42.

¹⁶ Vö. BÓNUS, *I. m.*, 839.

¹⁷ Mivel az *Így írtok ti* „kéziratos előzményei elvesztek” (HORTAINÉ SEREG, *I. m.*, 98.), ahhoz, hogy a művek pontosan miként, milyen elemek szétírásából tevődnek össze, valamint milyen esetleg jelölt módon megragadható affektív viszonyt létesítenek a parodizált szerzőkkel, a kéziratos megjegyzések vagy kommentárok és variánsok semmiféle támpontul nem szolgálhatnak, ennél fogva a recepciótörténetben gyakran megjelenő, a reflexivitás affektív (és ezáltal intencionális) dimenziójára irányuló megállapítások sem lehetnek többek pusztá feltételezéseknél. Az ilyesféle feltételezések erősen torzító jellegére lehet példa Kiss József máskülönben nagyon is tanulságos szövege, amely szerint „Karinthy [...] néhány esetben világosan kifejezésre juttatja, hogy a szóban forgó tollforgatót szeretné kitessékelni az irodalomból”. KISS József, *Az Így írtok ti és a paródia elmélete = Bíráló álruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*, szerk. ANGYALOSI Gergely, Maecenas, 1990, 172. Arra, hogy a paródiákból nem következtethetünk értékítéletre, már Beck András is felhívta a figyelmet. Vö. BECK András, Herczeg Ferencnek tiszteletem jeléül = *Margonauták. Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ RUMEN István – HEGEDÜS Béla – VADERNA Gábor – AMBRUS Judit – BÁRÁNY Tibor, rec.iti, Budapest, 2009, 707.

irodalmi megszólalást magát is,¹⁸ méghozzá éppen azért, hogy rámutatnak az úgynevezett egyediség nyelvi feltételezettségére.¹⁹ (Itt csupán utalni lehet rá, hogy az egyedi hang problémája, különösen a líra felől elgondolva, Karinthy '20-as, '30-as évekbeli munkásságában is meghatározónak bizonyul.) Lőrincz Csongor egyenesen a *Nyugathoz* köthető esztétizmus végét jelölő végalakzatként [Endfigur] helyezi el Karinthy munkásságát,²⁰ amely feltevés kétségtelenül helytálló abban az értelemben, hogy bizonyos, az *Így írtok* tiben transzparens-sé és nevetségessé váló költői manírok és szövegalkotási eljárásmodok efelől a könyv felől már azelőtt folytathatatlan paradigmaként jelenítik meg a századfordulós költészeti irányzatokat, hogy azokat az avantgárd lendület radikális revízió alá igyekezett volna vonni.²¹ Sőt, talán még ha csupán óvatosan is – hiszen ennek alaposabb tárgyalására itt sem hely, sem mód nem mutatkozhat, ráadásul az avantgárd komolyabb hazai térnyerésétől kezdve a hatások szétszalazására meglehetősen kevésnek tűnik az esély –, de megjegyezhető, és mindenképpen meggondolandó, hogy a Magyarországon későmodernként leírt irodalmi mező konstitúciójában talán nagyobb szerepet játszik Karinthy folyamatosan bővülő vállalkozása, mint amekkorához rendszerint akkor jut, mikor a későmodern poétikák történeti alapjaira terelődik a szó (tudniillik semekkorához). Annál is tolokodóbb ez a gyanú, mivel nehezen hagyható figyelmen kívül a tény, hogy a húszas–harmincas évek fordulójához köthető poétikai-retorikai átrendeződés nem írható le olyan szerzők művei nélkül, akik ne szerepeltek volna a paródiagyűjtemény valamely kiadásában.

Visszhang és tükröződés

Az *Így írtok* ti jellemzően nem egy-egy művet, hanem szerzői korpuszokat vesz célba,²² gyakran biográfiai mozzanatok is bevonva a szövegalkotásba.²³ Ezt is számba véve az 1912-es

¹⁸ Vö. BÓNUS, *l. m.*, 846.

¹⁹ Nem a rossz írókat leplezte le, magát az irodalmat leplezte le, a lényegéhez tartozó modorosságokkal, pózokkal és csináltságokkal, úgy hogy hőkkenve kérdeztük: e pusztító ítéletmondás után ki mer majd írni s építeni?” Babits Mihály, Karinthy Frigyesről, *Nyugat*, 1926/1, 73.

²⁰ Ezek a művek [vagyis az *Így írtok* ti, az *Utazás Faremidóba*, a *Capillária* és az *Utazás a koponyám körül* – B. G.] jelölik a Nyugat-irodalom esztétizmusának virtuális végalakzatát.” LŐRINCZ Csongor, *Ästhetisierung der Sprache. Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neuisituierung des Subjekts (um 1895–1932) = Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, De Gruyter, Berlin, 2013, 376.

²¹ Vö. KÁLMÁN C. György, A magyar avantgárd emlékezete, *Tiszatáj*, 2012/1, 81.

²² Kiss József szerint „a befogadónak az egész életmű megbízható ismeretével kell rendelkeznie”. KISS, *l. m.*, 178. Nem gondolom, hogy ez tartható állítás lenne, de annyi biztos, hogy a paródiák komplex irodalmi működése csakis a parodizált szerzők műveivel összeolvasva válhat láthatóvá. Nyilvánvaló viszont, hogy Karinthy paródiái nem csak paratextuális viszonyban olvashatók, amennyiben önálló művekként vagy éppen az „eredeti” helyettesíteni képes mivoltukban is megállják a helyük. Erre utal Ottlik Géza is: „A Nyugat íróival az *Így írtok* ti-ből ismerkedtem meg, méghozzá eredeti műveik helyett, azt kell mondanom, műveik elvont lényegével, tizenkét-tizenhárom éves koromban, amikor a konkrét mondanivalójukat még meg sem értettem volna. [...] Karinthy elem tárta, felmutatta, napnál világosabbá tette, hogy micsoda maga a költészet, irodalom, és hogy ez az irodalom az emberi léttel együtt nevetségességében is nagyszabású vállalkozás.” OTTLIK Géza, A Nyugatról = Uő., *Próza*, Magvető, Budapest, 2005³, 219–220. Hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet az *Így írtok* ti második kiadásáról szólva Kosztolányi is: Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, Karinthy Frigyes = Uő., *Tükörfolyosó. Magyar írókról*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2004, 547.

kiadásban szereplő Ady-paródiák (amelyek már 1908-ban megjelentek a *Fidibuszban Torzító tükörben* cím alatt)²⁴ egyfelől sikerülségük, másfelől ismertségük (sőt emblematikusságuk) okán különösen alkalmasnak mutatkoznak annak bemutatására, miként olvassák – vagyis hogyan fordítják materiálisan – Karinthy paródiái az *Így írtok ti*be invitált szerzőket. Az *Így írtok ti* megjelenésekor Ady Endre már több versesköteten túl volt (*Versek, Új versek, Vér és arany, Az Illés szekerén, Szeretném, ha szeretnének, A Minden-Titkok versei*), irodalmi kultusza pedig kiépültnek tekinthető. Azonban, ahogy más a *Nyugathoz* kötődő fiatal írók és költők esetében, úgy Adynál sem beszélhetünk széles körű, általános ismertségről, hiszen a lap legjobb esetben is maximum 4000 körüli példányszámmal jött ki (de az átlag gyakran még a 2000-et sem érte el), szemben például Herczeg Ferenc lapjával, az *Új időkkel*, amely hosszú időn keresztül hetilapként volt képes körülbelül 20000-es példányszámot fenntartani. Nyilvánvaló, hogy az 1912-es *Így írtok ti* 4 kiadásban elkapkodott, 30–40000-es példányszámot felmutató kötete²⁵ a mű népszerűsége és olvasottsága okán a nyilvánosság új tereit nyitotta meg az addig csak szűk körben ismert szerzők előtt. Érdekes, hogy ennek ellenére a *Nyugatban* – amellet, hogy szerkesztői elutasítás miatt Karinthy nem jelentetett meg egyetlen paródiát sem²⁶ – csupán egy rövid ismertetés jelent meg a könyvről, és az is a súlyosabb mondanivalót hiányolta.²⁷ Pedig az, hogy többek között a *Nyugathoz* kötődő szerzők poétikai eljárásai a paródiákban implicit módon hozzáférhetőbbekké váltak a nem professzionális vagy irodalmár olvasóközönség számára is, tagadhatatlan.²⁸

A szakirodalom *A Törpe-fejűek* című Ady-paródia eredetijét konszenzuálisan *Az utolsó mosoly* című verssel szokta azonosítani.²⁹ Ezt alátámasztja ugyan a paródia megjelenési ideje (1908), továbbá az, hogy az *Új versekkel* gyorsan elismertséget szerző költő verseiről kialakult kép jellemző szövegalakítási eljárásai közül ebben a paródiában az az ismétléses szerkesztés válik uralkodóvá, amely Ady művének legszembetűnőbb retorikai alakzata, másfelől azonban a versek strófaszervezetének különbözősége, a karikírozottságon túlmutató modalitásbeli eltérései és az Ady-líra (akkor kortársként értett) egészére kiterjedő lexikai allúziók miatt nem hiszem, hogy az azonosítás gesztusa helytálló. Ahogy utaltam már rá, vélhetőleg minden ilyesféle gesztus eleve elhibázott, mégpedig azért, mert a pretextus felkutatása alapvetően (és per definitionem) nem annak kérdésére irányul, hogy miben áll a paródia saját-szerűsége, hanem sokkal inkább arra, hogy a paródia miben emlékeztet az „eredetire”. Ennek ellenére tanulságos lehet az összevetést *Az utolsó mosoly* felől kezdeni, mivel ebben a kiváló versben a lírai hang konstitúciója – részben éppen az ismétlések által – egy olyan diszkurzív szabályrendszer alá rendelődik, amely a megszólalás lehetőségét már eredendően tropológiai teljesítményként prezentálja.

Óh, nagyon csúnyán éltem,
Óh, nagyon csúnyán éltem:

²³ Vö. HORTAINÉ SEREG, *I. m.*, 128.

²⁴ Vö. UNGVÁRI Tamás, Adalékok az *Így írtok ti* keletkezéstörténetéhez, *Irodalomtörténet*, 1979/4, 928.

²⁵ Vö. HORTAINÉ SEREG, *I. m.*, 171.

²⁶ Vö. *Uo.*, 168.

²⁷ Vö. PETERDI István, Karinthy Frigyes könyve: *Így írtok ti*, *Nyugat*, 1912/4, 363.

²⁸ Vö. HORTAINÉ SEREG, *I. m.*, 172–173.

²⁹ Vö. *Uo.*, 129.

Milyen szép halott leszek,
Milyen szép halott leszek.

Megszépül szatir-arcom,
Megszépül szatir-arcom:
Mosoly lesz az ajkamon,
Mosoly lesz az ajkamon.

Üveges, nagy szememben,
Üveges, nagy szememben
Valaki benneragyog,
Valaki benneragyog.

Mosolyos, hideg ajkam,
Mosolyos, hideg ajkam:
Köszöni a csókodat,
Köszöni a csókodat.³⁰

Az utolsó mosoly grammatikai énje azáltal, hogy a vers minden sora megismétlődik egyszer, (retorikailag) állandó hasadásba kerül.³¹ Ezért lehetetlenné válik az én egyértelmű jelölése, hiszen az már mindig is csak a megkettőzések, tehát az ismétlésben előálló differencialitás felől olvasható, és így itt a lírai megszólalás jelene úgymond sohasem eshet egybe önmagával.³² A differencia közbejöttének eredményeként a sorismételekben grammatikailag nyilván azonos helyzetben álló én ezért csakis egy tükrös szerkezetben, az én és a másik(ként is értett én) megkülönböztetése révén mondhatja ki magát, vagyis az ismétlés két elemének két eltérő énhöz, de legalábbis két különböző temporális szinten pozicionálható énhöz rendelhető beszédaktusként való végrehajtásának árán. Amíg grammatikailag, valamint vizuálisan a sorok egymásra másolásáról, addig akusztikailag visszhangszerű tükröződésről (vagy akusztikai tükörről [acoustic mirror])³³ beszélhetünk. Akár az egyik, akár a másik, a megszólaló hang konstitúciója az ismétléseként beékelődő törések teljesítménye miatt elveszíti önazonosságát, ez pedig a te alakzatát sem hagyja érintetlenül. Retorikailag az előbbiek egyértelműen inkább a visszhang struktúrájára emlékeztetnek, és ezért az inskripció materialitására irányuló olvasatnak célszerűbbnek tűnik itt a visszhang tükröződésmetaforáját előtérbe állítani, ami azonban nem jelentheti azt, hogy a látvány(ok egymásra) másolásának inkább grammatikaiként, annak paradigmája felől megérthető művelete figyelmen

³⁰ A vers minden sora ütemhangsúlyos, 7 szótagból áll (3/4).

³¹ „Az ismétlés a kiemeléson túl a *rá- és belátás* perspektivikus voltát is hangsúlyozza: a hovatarozás módozatainak összefüggésében az Azonos és a Más kettősségét ugyan nem dialektikusan, de párhuzamosan problematizálva, kétosztatúságát egyszerre kiemelve mutatja fel.” BEDNANICS Gábor, „Nem vagyok, aki vagyok”. A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre lírájában = Uó., *Beszédformák között*, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2003, 20.

³² Nem mintha ez bármit is bizonyítana, de talán nem árthat feljegyezni, hogy *Az utolsó mosolyból* hiányzik az én szó, ami Ady esetében ha nem is feltétlenül jelentésszerű, de mindenesetre feltűnő.

³³ Mladen DOLAR, *A voice and nothing more*, MIT Press, Cambridge–Massachusetts, 2006, 40.

kívül hagyható lenne.³⁴ Annál is inkább igaz lehet ez, mivel a visszhang kétségtelenül legemlékezetesebb irodalomtörténeti tematizálása Ovidius *Átváltozások* című művében szintén a látvány és a hangzás divergenciával terhelt összetartozása révén alapozza meg azt a (textuális) törvényt, amely miatt Narcissus története maga is egyszerre áll a képi és az akusztikai uralma alatt.³⁵ Az Ady versének minden második sorában fellépő visszhang-effektus tehát az én kettéosztásával egyszerre mutatja fel azt énként és másikként.³⁶ A közvetítettség azonban itt eltérően Echo ismétléseitől nem válik valaki más hangjává,³⁷ hanem elsősorban a saját megszólalás közvetítettségétől való elválaszthatatlanságával szembesít, vagyis mindenfajta kommunikáció azon tapasztalatával, hogy a megszólalás már mindenkor létrehozza saját másikat, hiszen érzéki elillanásával csakis mint nyom ragadható meg, és ezért végzetesen ráutalt azokra az anyagiságokra, amelyek úgymond visszaverődését lehetővé teszik. Ezért nem jelenthető ki teljes biztonsággal az, hogy *Az utolsó mosolyban* feltűnő visszhang a költői megszólalás utólagosságaként értett másika lenne, hiszen könnyen lehet, hogy a költői hang – minden második sorként – maga is ismétlése, visszhangja csupán egy eredendőbb közlésnek.

Referenciális tévelygés

Az én(ek) és a megszólalás(ok) szétkapcsolódása, újrendeződése

Karinthy paródiája az ismétléses szerkesztés révén problematizálódó ént helyezi központi, a paródia humorosságáért felelő pozícióba. Emellett nem függetlenül a paródia megjelenési környezetétől, ahol mint már utaltam rá – ahogy az *Így írtok* tiben, úgy már a *Fidibuszban* is –, nemcsak ez, hanem a *Moslék-ország* és a *Leköpöm a multat* is napvilágot látott, a szöveg vissza is utal egyfelől az „Ady Endre, a nacionalista” címre, másfelől a provokatív retorika révén a Hady Endre névre, amely a szövegek felett szerepel. Ady nacionalizmusának (már-már eposzi jelzőként való) szerepeltetése azért is rendkívül találó, mert a költő először 1907 elején jelent meg – és a szintén 1907-es *Vér és arany* című kötetbe válogatott, sőt cikluscímet adó – verse, *Az ősz Kaján* címében és szövegében a Kaján–Káin-megfeleltetés felől is megközelíthető titokzatos alak ezen allegória mentén olvasva a 19. század első felének nacionalizmusában vadabbnál vadabb, a magyarok őstörténetét és eredetét megfogalmazó elméletekkel előálló Horvát Istvánhoz is köthető. Ugyanerre utal *A Törpe-fejűek* dramaturgiai kulcsfontosságú strófájában olvasható a „Felgerjedd szittyva vérem” sor is, amely szintén Ady szerzői

³⁴ „Minden olvasás mindig magában foglalja a jelölés és a szimbolizáció közötti választást, s ezt a választást csak akkor tehetjük meg, ha posztuláljuk a szó szerinti és a figurális megkülönböztetethegét. Ez a döntés nem önkényes, mivel különféle textuális és kontextuális tényezőkön alapul (grammatika, lexikológia, hagyomány, használat, hangnem, deklaratív kijelentés, központosítás stb.). E különbségtevés azonban elkerülhetetlenül szükséges, hiszen máskülönben a diskurzus rendje teljes egészében felborulna. Mindez arra utal, hogy a figurális diskurzust mindig egy olyan diskurzusformával szemben fogjuk fel, amely nem figurális; más szóval, a figurális diskurzus posztulálja a referenciális jelentésnek mint minden nyelv teloszának a lehetőségét. Elég nagy ostobaság volna azt hinni, hogy könnyű szívvel magunk mögött hagyhatjuk a referenciális jelentés kényszerét.” DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, 235.

³⁵ Vö. DOLAR, *I. m.*, 40.

³⁶ „The moment there is a surface which returns the voice, the voice acquires an autonomy of its own and enters the dimension of the other; it becomes a deferred voice, and narcissism crumbles.” *Uo.*

³⁷ *Uo.*

megszólalásmódja és a különböző ősmagyarság-mítoszok egymásmellettségére játszik rá.³⁸ A paródia tehát egyaránt építkezik a lexikai, a biografikus és a poétikai referencialitás dimenziójából.³⁹ Ráadásul amennyiben a „Törpe-fejű” kifejezés szükségszerűen implikálja megkülönböztetését oppozíciós párjától, vagyis a nagy-(vagy esetleg: óriás-)fejűtől, akkor az a megszólaló én, aki saját pozícióját a Törpe-fejűtől való elhatárolódás és annak megszólítása révén határozza meg, azonosítódik a nagy-fejűség képzetével, ami egyaránt utalhat vélelmezett szerzői gőgre, szélsőséges önstilizációra vagy testi tulajdonságra.

Nem dolgozni jöttem ide
Nem dolgozni jöttem ide
Törpe-fejű, mit akarsz tőlem?

Nehéz munka az enyém
Nehéz munka az enyém
Mi vagyunk az Uj Undokak.

De jött hozzám egy törpe
De jött hozzám egy törpe
S kérdezte, mit akarok?

„Ti vagytok az Uj Undokak
Ti vagytok az Uj Undokak
Menjete dolgozni ti is.”

Felgerjedt szittyá vérem
Felgerjedt szittyá vérem
S rászóltam Törpe-fejűre;

Hát maga megbolondult,
Hát maga megbolondult,
Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?

Az első két strófa ismétlései és azok ellentétező alakzata („Nem dolgozni jöttem ide” ↔ „Nehéz munka az enyém”) azt az Adynál gyakran megjelenő szövegkompozíciós eljárást mozgósítja, amely a paródiában már nem mint poétikailag releváns alakzat, hanem mint egyszerű önellentmondás, következtetlenség jelenik meg. Ugyanis szemben azzal, ahogy például *Az utolsó mosoly* első versszakában az ellentét elemeinek grammatikailag eltérő ideje miatt („csúnyán éltem” ↔ „szép halott leszek”) a csúnyának minősített élet múltbeli állapota helyeződik szembe a szép halottság jövő idejűségével – amelyek között maga az én is pozíci-

³⁸ Szalay Károly kizárólagossá is emeli ezt az aspektust, mondván: „Karinthy [...] Ady magyarságot bíráló verseit karikírozta.” SZALAY Károly, „Elmondom hát mindenkinek”. *Karinthy Frigyes életéről és műveiről*, Kossuth, 1987, 108. Szörényi László pedig követte őt ebben: Vö. SZÖRÉNYI László, *Az Így írtok ti szemléleti és műfaji távlatai = Bíráló álművészetében*, 185.

³⁹ Vö. HORTAINÉ SEREG, *I. m.*, 128.

onálható a megszólalás jelenében –, látható, hogy *A Törpe-fejűek* éppen azáltal változtatja logikailag problematikussá a két kijelentés viszonyát, hogy azok időbeli elválasztottságát átrendezve, a munka elkerüléseként értett szándékot végrehajtásának sikerületlenségében jelenti be. A vers kérdései kapcsán elmondható, hogy az első strófa harmadik sora leginkább abban különbözik a harmadik versszakétól, hogy mivel az utána következő sor fenntartja a monologikus megszólalásmódot, látszólag – ahogy erre a válasz elmaradása miatt következethetnének – nem tart igényt válaszadásra. Azonban éppen azért, mert a második kérdés válasszal is bír, méghozzá annak válaszával, aki (vagy ami) a szövegben Törpe-fejűként van megnevezve, az első kérdés nehezen kerülheti el annak gyanúját, hogy olvasható retorikaként is, ezzel pedig túl azon, hogy a szó szerinti és a figurális jelentés közötti döntés képtenségét és/vagy ontológiai megbízhatatlanságát posztulálja,⁴⁰ könnyen lehet, hogy az egyik potenciális olvasati lehetőségként benne a megszólított te nem mással, mint az olvasóval magával azonosul, aki ezzel egyszersmind elnyeri a nem különösebben hízelgő Törpe-fejű nevet is. Ennek lehetőségét alátámaszthatja az a tény is, hogy a cím többes száma ellenére a paródiában csakis egy, a negyedik strófában megjelenő megszólalás tulajdonítható a jelzett csoport egy tagjának, méghozzá annak ellenére, hogy a megszólítás kétszer is végbemegy. Továbbá az első strófa ismétléses szerkezetében szereplő „ide” mutató névmás fenntartja annak lehetőségét, hogy a megszólalás tereként kijelölt hely ne feltétlenül csak mint fiktív topológiai, hanem egyszerre textuális mezőként is legyen értelmezhető, és ezért az „ide” való megérkezés („jöttem”) a versbe érkezés, valamint a paródiát olvasó horizontjában való feltűnés mozzanata is egyben.

A Karinthy szövegében megszólaló én nemcsak magában, hanem a Törpe-fejűekhez hasonlóan szintén egy „Mi”-ként értett összesség tagjaként is megjelenik, amelynek megnevezése az „Uj Undokak” lesz. A mi grammatikai alanyának bejelentése azért mehet végbe, mert az ismétléses szerkezetben megkettőződő én – pontosan úgy, ahogy *Az utolsó mosolyban is* – egyszerre eredete és produktuma, sajátja és másika retorikailag annak a rögzített szintaktikai rendszernek, amelyet paródiaként olvasunk. Az ismétlődéseknek és az utána következő egy-egy sornak azonban mégsem csupán annyiban merül ki a funkciója, hogy hiperbolikus előkészületét adják a paródia csattanójának,⁴¹ hiszen *A Törpe-fejűek* esetében ennél egy nagyságrendekkel bonyolultabb rendszerről van szó. Az lírai én rendes körülmények között ismétlésekben hasadásba kerülő mivoltában valóban megközelíthető egy megszólalás és annak akusztikai tükre felől, azonban Karinthy paródiája nem áll meg itt, hanem a strófák szintjén szét is kapcsolja az ént és a másikat, beletaszítva ezzel az én és a te jelölhetőségét a permanens módon fenntartott referenciális eltévelyedés – de inkább: tévelygés – spiráljába. Az első és a harmadik strófa ebben a rendszerben egymásra felelnek. Az első „Törpe-fejű, mit akarsz tőlem?” kérdése abban az esetben, ha nem az olvasóhoz intézett kérdésként értelmezzük, összefüggésbe hozható a harmadik strófában elbeszélte történettel, ugyanis a „jöttem ide” (1. strófa) és a „jött hozzám” (3. strófa) mellett az előbbi kérdést a „S kérdezte, mit akarsz tőlem?” sora helyezi egészen új összefüggések közé. *A Törpe-fejűek* című paródiában az ismétlések visszhang-effektusa által többszöröződó én – ellentétben a példaként vázlatosan elemzett *Az utolsó mosoly* ilyen irányú problémamentességével – nem képes énként felismerni magát, ez pedig a grammatikai én kategóriájának figurális destrukciójáról árulkodik.

⁴⁰ Vö. DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, 21–23.

⁴¹ Sereg Mariann elemzése erre fekteti a hangsúlyt. Vö. HORTAINÉ SEREG, *I. m.*, 129.

Hiába képezi részét szó szerint ugyanannak a megszólalásnak mind az első, mind a harmadik strófa, mindkét esetben annak lehetünk tanúi, hogy azok Törpe-fejüként ismerik fel egymást egy olyan dialogikusként megjelenített szituációban, amelynek alanyaiként elvileg mindketten az én grammatikai kategóriáját hivatottak képviselni. A komikus hatásért az felel tehát, hogy a megszólaló én potenciálisan mind az olvasót, mind az ő vagy ők névmással jelölhetőket, mind pedig önmagát Törpe-fejüként nevezi meg.

Nem dolgozni jöttem ide
Nem dolgozni jöttem ide
Törpe-fejü, mit akarsz tőlem?

[...]

De jött hozzám egy törpe
De jött hozzám egy törpe
S kérdezte, mit akarok?

Hiába jelenik meg a Törpe-fejűekkel való szembenállásban pozicionálható „Uj Undokak” csoportja a második strófában, amely a birtokolt vagy kivívott „nehéz munka” maga, az én, habár képes önmagára az új undokság hordozójaként és feladatköréhez tartozóként utalni, mégsem tudja felismerni azokat, akik mellette itt a „Mi” részét képezik még. Azzal, hogy egy tulajdonképpen üres – mivel perspektívájából jelölhetetlen – másokra hivatkozva hajtja végre megkülönböztetését a Törpe-fejűek csoportjától, ez a gesztus meglehetősen hiteltelennek bizonyul, amivel egy mindenkor fiktív, de legfőképp üres támogatói és/vagy ideológiai közösség képét implikálja. Ez nehezen érthető másként, mint Ady lírai megszólalásmódjának kritikájaként. A negyedik strófával csak még bonyolultabbá válik a paródia megszólalásainak referenciális pozicionálhatósága, hiszen az idézőjelek közé helyezett beszéd itt szintén olyan szövegalkotási eljárásra utal, amely Adynál gyakran megjelenik, ilyen például a már szóba hozott *Az ős Kaján* is. Komikussá az teszi, hogy a megszólalásnak ez a citációs jellege, ahogy *Az ős Kaján*ban is, általában én-megszólalásként ékelődik Ady verseibe, itt azonban a második strófa párjaként, a korábbi állítással („Mi vagyunk az Uj Undokak”) szemben, kívülállóként válaszol párjára, ráadásul arra is rámutat, hogy az új undokság abból a perspektívából, ahonnan beszél, nem értékelhető munkaként („Menjetek dolgozni ti is”). Viszont a korábbiakat is figyelembe véve, mivel az itt szereplő „ti is” arra enged következtetni, hogy ez a megszólalás olyan alanytól származik, amely számára a munka saját tevékenységként tudott, vagyis lehetséges, hogy a citált beszéd szintén csupán az akusztikai tükörben multiplikálódó én egy megszólalása, ami azért teszi szinte követhetlenné a felcserélődések és közlések további referencializálhatóságát, mert a citált én a mi és a ti közötti különbségtétellel magát nem az „Uj Undokak” tagjaként határozza meg: „Ti vagytok az Uj Undokak” [kiemelés tőlem – B. G.]. A grammatikai én persze Törpe-fejüként nevezi meg a citátum mondóját („S rászóltam Törpe-fejűre”), azonban mivel a Törpe-fejűek és az Uj Undokak megkülönböztetése a paródiában lehetetlenné vált, valójában nem lehetséges döntést hozni afelől, hogy az, akit ez a kijelentés jelöl, tényleg az-e, akiként a megszólaló jelöli vagy esetleg saját másika csupán.

Az utolsó strófa emlékezetes zárata arról referál, hogy a megszólalásban multiplikálódó én nem rendelkezik semmiféle ismerettel, tudással arról, hogy nyelvileg mi történik vele, ezért vitatkozik úgymond saját tükörckével.

Hát maga megbolondult,
Hát maga megbolondult,
Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?

Az eddigieknek megfelelően fenntartható a gyanú, miszerint könnyen lehet, hogy a megbolondulás vádja a megszólalói alanyra magára irányul, ezért a fenti idézet még sokatmondóbb lehet. Nem csak arról van itt szó ugyanis, hogy a paródia az én referencializálhatatlanságával a megbolondulás lehetőségét villantja fel, hanem arról, hogy az utolsó strófa paradox⁴² szerkezete nyelvileg végre is hajta azt. Mivel a paródiában önmaga másikára ekként ráismerni sohasem képes én nyelvileg nem kellőképpen reflektált közléseinek tekintetében, az utolsó strófában színre is viszi nyelvi – és ezért a paródia keretein belül: ontológiai – tudatlanságát, ezzel pedig végképp nevetségessé teszi magát. Azzal, hogy egy általa vele szemben állóként, vagyis nem a saját közösség részeként, de radikálisan másikként érzékelt – ezt külön ki is hangsúlyozza a magázódó formula szemantikailag tartózkodást vagy idegenséget is hordozó jellege – entitást címezve az ismétlés alakzatát mint a bolondság kritériumát mutatja fel, visszamenőlegesen is kritika alá vonja megszólalását, noha ennek természetesen nincs tudatában. Azonban az eddigiekből az is látszott, hogy ez egyáltalán nem váratlanul jelentkezik, mivel a paródia szólamainak feszültségéből előálló ontológiai bizonytalanság bizonyos értelemben ugyanerre irányult. Azáltal, hogy az utolsó strófa énje a bolondság vádjával illeti a vélhetőleg félreismert másikat, méghozzá úgy, hogy ezt ismétlések alkalmazásával teszi, részben saját megszólalását is mint olyan beszédet láttatja, amely bolondtól származik. Ha komolyan vesszük – és olvasóként nemigen tehetünk másként – a kérdésben foglalt állítást (kétszer mondás = bolondság), akkor a beszélő, mivel maga is ismételt, „megbolondult”-nak tekinthető, vagyis nem vehető komolyan az, amit mond, tehát nem bolondult meg, hiszen állítását nem vehetjük komolyan bolondsága okán. Akárhogy is, az állítás elfogadása egyet jelent a paródia én(jeinek) és a bolondság képzeleteinek együtt járásával, amely – összeolvasva a paródia egészével –, mint látható volt, igencsak koherens módon ér el komikus hatást, mivel az az én ismétlődésében előálló differenciát egyben az én integritásában beálló irreverzibilis törésként is érti, és ezért a saját és a saját másik közti szétkapcsolódás már mindig is mint az én eltévesztése jelenik meg, tehát a sajátról való nem tudás, az ontológiai bizonytalanság, valamint az örület affektusait implikálja.

Karinthy *A törpe-fejűek* című szövegének irodalmisága abban keresendő, hogy az Ady verseiben nem egyszer megjelenő ismétléses szerkesztés teljesítményeként a szövegbe és annak énjébe íródó differencia lehetőségeit tágítja ki „a jellegzetesen adys sorismétlések kiüresítésével”⁴³ egészen az értelem felszámolódásáig. A paródia tehát elsősorban retorikailag olvassa az Ady-művek egy karakteres csoportját, amelyek figurális működés módjának alapjaiból – egészen a permanenssé tett szöveg és megszólalás közötti viszony referenciali-

⁴² A paradoxonok szerepének Karinthyánál Kolozsvári Grandpierre Emil önálló alfejezetet szentelt itt: Vö. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL, Karinthy = Uő., *Eretnek esszék*, Magvető, Budapest, 1984, 370–374.

⁴³ Vö. BÓNUS, *I. m.*, 850.

zálhatatlanságáig menve – hiperbolikusan bontakoztatja ki saját retorikai szerveződését, vagyis a versek tropológiai rendszere által hátrahagyott nyomok olvasását írja saját megszólalássá, és ezért poétikai működésmódjának alapja az inskripció materialitásának fordításként értelmezhető. Mivel azonban az *Így írtok ti* minden paródiája – és minél sikerültebb, ez annál igazabb – más-más szerzői megszólalásmód viszonyában konstituálódik, itt ennél több nem állapítható meg, hiszen habár a versparódiák irodalmisága materiális fordításként áll elő, a szövegek és az azokat uraló korpuszok egyedisége és ezáltal a fordított nyomok eseményszerű, szinguláris megmutatkozása, ennek nyomában pedig Karinthy paródiáinak valódi poétikai ereje és egyedisége⁴⁴ csakis egy-egy retorikailag is reflektált és a paródiák egyéb (referenciális) szintjeire is ügyelő olvasatban mutatkozhat meg, amely nemcsak a paródiák, de implicit módon a parodizált szerzők műveinek tekintetében is rendkívül termékeny lehet. Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című könyve jogosan tartható a modern magyar irodalom egyik legnagyobb teljesítményének, valódi irodalomtörténeti jelentőségének felismerése azonban még előttünk álló feladat.⁴⁵

⁴⁴ Vö. BÓNUS, *l. m.*, 847.

⁴⁵ Habár az újabb recepció, így Sereg Mariann dolgozatának célkitűzése és Lőrincz Csongornak a 20. lábjegyzetben idézett megállapítása már ennek irányába mutat.

