Bényei Tamás

A paródia veszélyes voltáról

I.

Simon Dentith meghatározása szerint paródiának nevezhető minden olyan kulturális praxis, amely „valamely más kulturális termelés vagy gyakorlat többé-kevésbé polemikus, ráutalásszerű imitációja".[1] A kritikai irányultság dacára az irodalmi paródia nagyjából ártalmatlan, mulattató, többnyire kissé belterjes, a vájtfülűek számára élvezhető szövegtípusnak és praxisnak tűnik. A legelismertebb angol irodalmi parodista, a Karinthy-kortárs Max Beerbohm kitűnő Henry James-paródiáját[2] például kétségkívül szórakoztatónak találhatják azok is, akik nem ismerik James prózáját, igazán értékelni (s ekként megérteni) azonban csak azok fogják, akik felismerik az egyszerre hömpölygő és tétován megtorpanó mondatszerkezeteket, a végeérhetetlenül korrigált észleletek rekurzív logikáját, valamint a szinte észrevehetetlen apróságokra fókuszáló jamesi optikát, amelyet már a paródia címe is szellemesen jellemez. A „The Mote in the Middle Distance" „Szálka középtávolságban" gyanánt fordítható, de a *mote* az angol nyelvben gyakorlatilag csak az evangéliumi példázat „más szemében a szálkát" jelentésében használatos, s ekként Beerbohm leleménye tökéletesen érzékelteti a jamesi regénypoétika kiindulópontját – van valami a szubjektum belső optikájában, ami egyrészt nemcsak a látás, hanem a finom morális megkülönböztetések folyamatát is különlegesen bonyolulttá teszi –, miközben a középtávolság beiktatása arra is utal, hogy James szövegeiben ez az optikai és erkölcsi finomhangoltság már-már a látás természetes képességének rovására megy, legalábbis Beerbohm szerint. Ezek az általánosabb tanulságok talán James ismerete nélkül is levonhatók a szövegből, de a paródia teljesnek érzett megértése aligha lehetséges e nélkül.

Hogy a paródia mennyire fontos része az irodalmi folyamatoknak, arról megoszlanak a vélemények. Jól ismertek a paródia jelentésének kitágítására törekvő kísérletek: az orosz formalizmus több képviselője az irodalom folyamatának afféle immunológiai védekező mechanizmusát látta benne, amely felmutatja és kiutasítja az elöregedett, gépiessé vált nyelvhasználatokat, míg később többször is afféle korhangulat-fogalom vált belőle: egyes értelmezők a posztmodern, mások a dekonstrukció kulcsaként látják. Robert Phiddian szerint például „a paródia a dekonstrukció egyik formája",[3] vagy talán hasonmása, hiszen a paródia – akár a dekonstrukció – nem állít semmit, csak lebont,[4] „parazita műfaj",[5] amely nem szétrombolja a célba vett szöveget, hanem élősködik azon.[6] Dickens-monográfiájában John Kucich fordított hierarchiát

1 Simon Dentith, *Parody,* Routledge, London, 9.
2 Max Beerbohm, *The Mote in the Middle Distance, A Christmas Garland,* Heinemann, London, 1912, 1–11.
3 Robert Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?,* New Literary History 1997/ősz, 673–696, 681.
4 *Uo.,* 676.
5 *Uo.,* 689.
6 *Uo.,* 682.

állít fel: a dekonstrukció „a paródia földhözragadtabb (more pedestrian) változata".[7] A paródiát ugyancsak a szokottnál kiterjedtebb jelenségnek tekintő Bahtyin is használja az élősködés metaforáját: a paródiában – írja – „a második hang, miután otthonosan befészkelődött a másik beszédjébe, heves összeütközésbe kerül eredendő gazdaállatával, amelyet az eredetivel szögesen ellentétes célok szolgálatába kényszerít".[8] Mások ugyanakkor épp a modernitást vagy a posztmodernitást látják olyan korként, amelyben a paródia tét nélkülivé vagy egyenesen lehetetlenné vált (Bahtyin is jelentéktelennek és funkciótlannak nevezte a modern – Dosztojevszkij utáni – paródiát). Fredric Jameson jól ismert, kultúrpesszimizmustól fűtött posztmodern-értelmezése szerint a késő kapitalista kultúra tét nélküli, üres szemiózisában a paródia elvesztette szerepét, amelyet a kritikus irányultság nélküli stílusimitáció, a pastiche vett át.[9] Doris Lessing *Az arany jegyzetfüzet* (*The Golden Notebook,* 1962) című regényének főszereplője, a már nevében is intertextuális Anna Wulf jegyzi meg, miután képtelen komolyan venni nemcsak a lektorálásra hozzá küldött szocialista irodalmat, de egyik eszmetársának a Sztálinnal való találkozásáról írott lelkes beszámolóját: a „tapasztalat sűrűségével szembesülő nyelv felhígulásának" köszönhetően „történt valami a világban, ami lehetetlenné tette a paródiát".[10]

Függetlenül attól, hogy a paródia működését mennyire tekintjük kiterjedtnek, az irodalmi paródia – mint Max Beerbohm példája mutatja – alapvetően ártalmatlan, hiszen a kritikus, esetleg dekonstruktív mozzanatok a bennfentesek számára érzékelt és érzékelhető védett zónában folyó játékon belül marad. Ehhez képest meglepőnek tűnhet, hogy a paródiát olykor kifejezetten kártékony és fenyegető jelenségként tüntetik fel. Az itt következőkben néhány, az angol irodalomból vett példa segítségével a paródia vélt vagy valós veszélyességéről lesz szó.

Azt, hogy a paródiában fenyegető veszélyforrást is lehet látni, a szónak az angol nyelvben való legelső dokumentált előfordulása példázza, talán meglepő élességgel. Ben Jonson *Every Man in His Humour* ('Mindenki a maga kedélyállapota szerint') című, eredetileg 1598-as, de azután kétszer is átdolgozott vígjátékának zárójelenetéről van szó, pontosabban a második, 1616-ban átdolgozott változat zárójelenetéről.[11] A bírósági tárgyalás formáját öltő utolsó felvonásban Justice Clement (vagyis „Kegyes bíró") határoz a szereplők méltó jutalmáról vagy büntetéséről. A Kegyes elé citált bűnösök egyike a költő Matthew (aki a játszó személyek felsorolásakor a *towne-gull* („városi tökfilkó") elnevezést kapja). A bíró poétai rögtönzőversenyre hívja ki a vádlottat, mire Matthew vádlója elmondja, hogy ez a költő nem képes ilyesmire, hiszen folyton másokat plagizál: fő ihletője a „zseb-múzsa" (*pocket-muse*).[12] Átkutatják a zsebeit, amelyekből a bíró ámulatára temérdek papír kerül elő.

---

7 John Kucich, *Excess and Restraint in Dickens,* Unversity of Georgia Press, Athens, 1981, 7.

8 *The Bakthin Reader,* szerk. Pam Morris, *Arnold,* London, 1994, 106.

9 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,* Verso, London, 1991, 17.

10 Doris Lessing, *The Golden Notebook,* Grafton, London, 1973, 501.

11 Robert L. Mack. *The Genius of Parody. Imitation and Originality in Seventeenth- and Eighteenth-Century English Literature.* Palgrave Macmillan, London, 2007, 243 2j. Az általam használt kiadás, amelyben szerepel a szó, ugyanakkor az 1601-es verzión alapul. Az 1598-as változat színrevitelében William Shakespeare is felépett.

12 Ben Jonson, *Every Man in His Humour,* szerk. Percy Simpson, Clarendon Press, Oxford, 1978, 110. A darab több változata online is elérhető.

KEGYES: Micsoda? Ez mind vers? Szavamra, ez egy teljes papírországot, papírbirodalmat cipel a nadrágjában! Lássuk, miről versel!
'Arcodnak roppant óceán-árjába
Fut e szegény, könnytáplálta folyó.'
Hogyan? De hisz ez lopott!
E. KNO'WELL (ID. MINDENTUD): *Paródia! Paródia!* S ráadásul megáldva valami csudálatos tehetséggel, hogy minden még annál is lehetetlenebbnek tűnjön, mint amilyen volt.
KEGYES: És a többi is mind efféle? Hozzanak fáklyát; rakják egybe az egészet, és gyújtsuk meg! Tisztítsuk meg a levegőt! [*meggyújtja a papírokat*] Volt itt elég ahhoz is, hogy az egész várost megfertőzze, ha nem pusztítjuk el időben.[13]

Matthew életműve – mivel a szerző híján van minden eredetiségnek – kizárólag mások utánzásából áll. Beszédes mozzanat, hogy ebben a jelenetben Matthew-nak a szó szoros értelmében elmegy a hangja: hiába van szó az ő műveiről, egyszer sem szólal meg, mindig helyette beszélnek, még a költeményét is a bíró olvassa fel. Mintha Matthew ott sem lenne. Valójában eddig sem volt jelen teljesen, hiszen korábban felolvasott versei is – mint idősb Mindentud fogalmaz – „lopott maradványok" (*stolen remnants*[14]) csupán, ahogy, mint ő maga mondja, a kedélyállapotát is kedve – kedélye? – szerint változtatja: olykor költőhöz illőn melankolikus, máskor nem az (ami egy kedélykomédiában [*comedy of humours*] bizonyosan főbenjáró vétek). Az irodalmi paródia ártalmatlanságáról mondottak fényében mégis túlzottnak tűnik a reakció hevessége; ahogy elhangzik a „paródia" szó, a minden jel szerint a szerző felfogását képviselő bíró a szövegek elégetésére ad parancsot. Ez azonban nem olyan könyvégetés, amely a megsemmisített könyvtárgyak tartalmára irányul: a jelenet „epidemiológiai metaforikája"[15] nem a tűzre vetett szövegekben megjelenő gondolatokat, hanem magát a „parodisztikus" nyelvhasználatot tekinti veszélyesnek. A paródiával fertőzött nyelvdarabok ekként olyanok, mint azok a fertőzött egyedek, amelyeket a populáció egészségének érdekében kell megsemmisíteni. A darab első (kvartó) változatában az akkor még ifjabb Lorenzóként megnevezett ifj. Mindentud elszörnyedve mondja, hogy ha Matthew firkálmányai költészetnek nevezhetők, akkor „nevezzük a blaszfémiát vallásnak; az Ördögöket Angyaloknak; a bűnt ájtatosságnak". Hozzáteszi: ha mindez lehetséges, „hadd változzanak át mindenek lehetetlen módon! („*Let all things be preposterously transchanged*!")[16]

Láthatóan több forog itt kockán, mint egy tehetségtelen plagizátor ártalmatlanítása, hiszen Lorenzo látomásában a paródia által terjesztett járvány minden stabilnak vélt dolog és fogalom „átalakításához" (*transchange*), apokalipszishez vezet. Ha

13 *Uo.*, 110.
14 *Uo.*, 73.
15 Mack, *i. m.*, 60. Mack könyve részletesen elemzi a jelenet konkrét irodalmi utalásait is; szerinte a büntetés mértékében fontos szerepet játszik az is, hogy a Matthew által plagizált szerzők (Christopher Marlowe, Samuel Daniel) nem tartoztak Jonson kedvencei közé (51.).
16 Ben Jonson, *Every Man in His Humour (kvartó kiadás), V.iii.305–7.* https://biblioteca.org.ar/libros/167070.pdf

egyetlen plagizátor az egész rendszert veszélyezteti, az valami mélyebb válságra utal. A Jonson-jelenetet is elemző, a kora újkori paródiáról szóló monográfiájában Robert Mack is említi, hogy parodisztikusnak nevezhető irodalmi hagyomány már jóval Jonson előtt is létezett Angliában – nem is beszélve az ókori hagyományról –, korábban azonban nem illették ezzel a névvel.[17] A paródiának nevezett gyakorlat újdonsága – és azonnali démonizálásának kényszere – abban állt, hogy a kritika és a gúny immár nem (csak) írásmódokra és műfajokra, hanem konkrét szerzők nyelvhasználatára is irányult. A változás kontextusa részben mediális – a nyomtatás gyors és potenciálisan anonim imitációt tett lehetővé –, részben az irodalmi mező átalakulásával függ össze: ekkor vált az irodalom végérvényesen a professzionális szakemberek területévé. A szigorú ítéletnek és Lorenzo víziójának szélesebb kontextusa a nyelv és a szubjektum viszonya. A paródia máglyára vetésének szélsőséges gesztusa azt jelzi, hogy megnehezedett az „egészséges" (autentikus, a szubjektumban gyökerező és annak gondolatait hűen tükröző) és a „beteg" nyelv elkülönítése, és elbizonytalanodott az autentikus nyelv eszménye, amelyben Ben Jonson mélyen hitt. „A nyelvben mutatkozik meg a legjobban az ember – írta egy nevelő célú aforizmagyűjteményben –: beszélj, hogy láthassalak! A nyelv legbelsőbb és legrejtettebb részünkből vétetett, saját Szülőjének, vagyis az elmének a képére. Nincs oly tükör, mely igazabb formáját avagy hasonlatosságát mutatná az embernek, mint a beszédje".[18]

II.

A paródia felettébb veszélyes voltának politikai vetületeiről a talán legemblematikusabb viktoriánus regénynek, George Eliot *Middlemarch*ának (1871–1872) LI. fejezete tanúskodik, pontosabban ennek egy jelenete, amely parodisztikus beszédaktust visz színre. A jelenet a kontextus részletes bemutatása révén jelzi, hogy a parodisztikus megszólalás összetett beszédaktus, amely nem szűkíthető le két hang villódzására és ellentétére, de sokféle hang és megszólalási pozíció összjátékából bontakozik ki. A sokhangú jelenet a hang megszólalásának nem az irodalmi feltételezettségeit helyezi előtérbe, hanem az antropológiai és politikai kontextusokat: a „ki honnan beszél?" és „ki honnan beszélhet?" kérdéseit.

Amikor Middlemarch egyik tisztes polgára (pontosabban földbirtokosa), Mr. Brooke liberális (Whig) jelöltként harcba száll a kisváros képviselői helyéért, kampányának fénypontja a Fehér Szarvas vendéglő erkélyéről tartott kortesbeszéd. A derék Mr. Brooke, aki a közjót akarja szolgálni, nem tartozik a gyakorlott szónokok közé, és az ifjú Will Ladislaw próbál neki segíteni: „Több különböző beszédet és e beszédekhez használható emlékeztető feljegyzést írt már, de lassan kezdett ráébredni, hogy ha Mr. Brooke elméjét azzal a feladattal terhelik, hogy emlékezzen egy gondolatmenetre, ő terhét elejtve eredne a gondolatmenet nyomába, és nem lenne könnyű visszatéríteni. [...] Nem! Mr. Brooke-ot csak egyféleképpen lehet rávenni, hogy a megfelelő pillanatban a megfelelő érvek jussanak eszébe: addig kell sulykolni belé ezeket, amíg minden mást kiszorítanak az agyából".[19]

17 *Uo.*, 72.

18 Ben Jonson, *Timber, or Discoveries* [1640], Ginn & Co., Boston, 1892, 64.

19 George Eliot, *Middlemarch*: Norton, New York, 2000, 312. A regényből vett részleteket Bartos Tibor fordítása alapján, de azt sok helyen módosítva közlöm. A magyar változat (Európa, 1976) digitálisan is elérhető: https://mek.oszk.hu/06300/06369/.

Mr. Brooke politikussá válva tehát eleve nem a saját szavait mondja, hanem tanácsadójának szólamait szajkózza. Ráadásul a lámpalázas képviselőjelölt megszokott mértékletességét sutba dobva megiszik két pohár sherryt, s ezért már az üdvözlő szavak után elveszíti a fonalat. Vagyis eleve úgy fog hozzá szónoklatának érdemi részéhez, hogy nincs saját hangja. Tovább rontja a helyzetet, hogy az erkélyre lépő szónokot a piactéren várakozó tömeg egyelőre mérsékelt kakofóniája fogadja, amelybe az éltető bekiabálások mellett „ordítozás, nyögés, szamárordítás" is keveredik.[20] Mr. Brooke a fenti tényezők hatására összefüggéstelenül beszél, más szavait is rosszul használja (tévesen idézi például Dr. Johnsont).

Ez azonban nem minden. Amikor Mr. Brooke kilép az erkélyre, a Fehér Szarvassal szemben álló fogadó erkélyén megjelenik egy ember nagyságú rongybaba, amely „megismétli" Mr. Brooke szavait: „valahonnan, minden jel szerint a puszta levegőből, akár a kakukk hangja, megszólalt Mr. Brooke szavainak papagájszerű, Punch-tónusú hangja. A legártatlanabb visszhangban is van valami gonoszkodóan pajkos, ha egy komolyságához mindenáron ragaszkodó beszélő szavait követi, márpedig ez a visszhang a legkevésbé sem volt ártatlan; s amikor nem a természetes visszhang pontosságával ismételte a beszédet, gonoszul válogatta ki a szavakat".[21]

Fontos részlet, hogy a báb hangja egyszerre papagájszerű és „Punch-tónusú". Amit mond, az nem a sajátja, a hang fizikai-akusztikus jegyei viszont megkülönböztetik a szöveget az eredetitől (írásban a kettő közötti különbség nem lenne látható, a „Punch"-szólam valóban csak visszhangként, mechanikus ismétlésként volna értelmezhető). Mr. Punch Paprika Jancsi és Kasperle rokona, a commedia dell'arte Pulcinellájának leszármazottjaként a „nép hangjának" megszólaltatója, az Angliában évszázadok óta rendkívül népszerű bábjáték erőszakos és öntörvényű főszereplője, akinek egyik sajátossága jellegzetes – talán a mi Vitéz Lászlónkéhoz hasonlítható – rikácsoló hanghordozása. A „nép hangja" ebben a jelenetben a hatalom hangjának paródiája – pontosabban nem is feltétlenül paródiája, inkább afféle akusztikus travesztiája vagy burleszkje: alantas pozícióból ismétli meg a – leendő – hatalom szavait. Így kezdve ki az eredeti szöveg integritását. A paródiának erre a „parazitikus" vonására utalhat a legismertebb fészekparazitára, a kakukkra való utalás is.

A nép hangja persze most sem igazán a népé, a rendzavaró hasbeszélő ugyanis egy Bowyer nevű helybéli, aki nem meggyőződésből gúnyolja a liberális jelöltet, hanem mert a konzervatív képviselő megfizette. Ebben az értelemben Bowyer (és a bábja) a saját hang nélküli, mindig a belésulykolt és az elvárt frázisokat ismételgető politikus-szónok torz hasonmása (nem csoda, hogy a derék Mr. Brooke kilép ebből a szerepkörből). A báb tehát, miközben a nép hangját imitálja, a politikus akusztikus torzképe is.

A hasbeszélő – a paródia – ugyanakkor nem teljesíti tökéletesen megbízóinak utasítását, hiszen nemcsak Mr. Brooke kissé összefüggéstelen beszédét utánozza, hanem más hangokat, köztük a Brooke-kal szemben ellenséges bekiabálásokat is. Eloldódik eredeti (politikai) küldetésétől, és valóban visszhangként kezd el működni, amely bármit reprodukál és a hang- és pozícióváltás révén nevetségessé tesz.

20 *Uo.*, 313.
21 *Uo.*, 314.

A beszéd káoszba fullad, elkezdődik az elkerülhetetlen tojásdobálás, amely ugyan főként a Mr. Brooke „képmására",[22] vagyis heccelő bábra irányul, de „az eredetire"[23] is jut belőlük. A térre új bajkeverők érkeznek, akik füttyögve, ordibálva, bőgve és dudálva fokozzák a kakofóniát: „Nincs az a szárnyaló hang, amely képes lett volna a felzúdulás fölé emelkedni",[24] és Mr. Brooke nemcsak a beszédet fejezi be idő előtt, de a jelöltségről is lemond.

A jelenetsor a paródiát úgy ágyazza be szélesebb kontextusba, hogy mindvégig a „hang" metaforájával dolgozik, amely azonban maga is változtatja a jelentését: egyszerre jelenik meg az önazonosság – talán elérhetetlen – biztosítékaként és radikálisan „nem sajátként", mint valami elillanó, senkihez sem tartozó entitás (a bábu hangjának forrására nem derül fény: „a puszta levegőből" hangzik fel). Nem egyszerűen arról van szó, hogy a paródia – a célszöveg másféle hangon és más pozícióból való megismétlése – megkettőzi és ezáltal elbizonytalanítja a hangot: mindkét hang forrásának és pozíciójának azonosíthatatlansága miatt a saját hanggal nem rendelkező hasbeszélő és a bábu motívumpárja arra utal, hogy a paródia nem egyszerűen átsajátítja valaki más hangját, de soha nem is a parodista sajátja, nem lehet annak tökéletes ellenőrzése alatt, hanem valami azonosíthatatlan és fellelhetetlen helyről induló működés. A hasbeszélő bábot látva Mr. Brooke egyik támogatója, Mr. Bulstrode „feddő hangon kérdezte, hogy vajon mit csinál ilyenkor az új rendőrség; egy hangot azonban aligha lehet őrizetbe venni (*a voice could not well be collared*)".[25] A hang sajátságát illető általános bizonytalanságban a hasbeszélő és a rongybaba (a paródia allegorikus alakja) sem oka, hanem inkább csak tünete az általános hangvesztésnek, bizonytalanságnak.

III.

A paródia ellentmondásos szerepe a *Middlemarch* fent röviden elemzett jelenetében nem független attól a ténytől, amely a magyar–angol fordítási műveletek során olykor gondot okozhat: a „parodista" szó fordítása nem magától értetődő. Az angolban két különböző szó jelöli az irodalmi (pontosabban az írott) paródia művelőjét és az olyan utánzót, akinek közege a szóbeliség. Az első angolul is „parodist", a második azonban „impressionist" – vagyis a hétköznapi angol nyelv megkülönbözteti egymástól az irodalmi paródiát és a beszédre, testi gesztusokra, az imitáció gyermeki és ősi késztetéseire építő humoros utánzást. Az *impressionist* szó testszerűbb képzeteket kelt, hiszen még érezhető benne a szó etimológiája: „benyomás", fizikai benyomódás, mint a Platón emlékezet-elméletében emlegetett viaszlapon. A – nevezzük így – színpadi parodista produkciójának nem is feltétlenül része a nyelvi utánzás, bár csak ritkán hiányzik. Az „impressions show" jellegű paródiában ugyanakkor a nyelv nem elvont jelölőrendszerként tűnik fel, hanem mint a világban való létezéstől, a megtestesültségtől elválaszthatatlan praxis, amelyet nehéz – vagy nem is kell – megkülönböztetni a gesztusoktól és a testnyelv más elemeitől, főként ha olyan paródiáról van szó, amely a látványra is épít (a maszkírozástól a testtartás és a gesztusok átvételéig).

22 *Ua.*
23 *Uo.*, 315.
24 *Ua.*
25 *Uo.*, 314.

A hangzó paródia hatásában fontos szerepe van a nyelv fizikai tényezőinek, a tónus, a hanghordozás és hasonlók utánzásának. Amikor a hangzó paródián nevetünk, elsősorban nem a tartalmat találjuk mulatságosnak. A fenti jelenetben sem a hasbeszélő szavai mulatságosak – hiszen csak megismétlik az elhangzottakat –, hanem az a tény, hogy a „komoly" kortesbeszéd más pozícióból, más testből, más akusztikával szólal meg. A hang leválik forrásáról, a beszélő szubjektumról, és máshonnan szólal meg, mint a *Szent Cecília* című Kleist-novellában, amelyben varázslatosan szép női énekszó csendül fel bűnözők torkából. Slavoj Žižek „szörnyen visszataszító, obszcén utánzásnak"[26] nevezi, melynek során „a fenséges szöveget a »rossz«, hibás beszélő sajátítja el vagy bitorolja".[27]

Ha a paródiáról való gondolkodásban nem az írott és irodalmi paródiából, hanem a megtestesültséget kihasználó elsődleges komikus utánzásból indulunk ki, talán a paródia veszélyes vagy kártékony voltát is más perspektívából látjuk. A paródia ebben a kontextusban olyan nyelvhasználat, amely különös élességgel világít rá a nyelv testi beágyazottságára, illetve a nyelvnek olyan vonásaira is ráirányítja figyelmünket, amelyek a nyelvközpontú strukturalista és posztstrukturalista elmélet nagy részében háttérbe szorultak.

Az utánzásban van valami – bergsoni módon – kényszeres, mechanikus, ami nemcsak az utánzás tárgyának mechanikusságát, klisészerűségét, manírosságát mutatja fel, de az utánzó is mintegy áldozatává válik ennek a gépies, ellenőrizhetetlen folyamatnak. Hari Kunzru *The Impressionist* (2002) című regényének címét a fordító Balogh Dániel jó érzékkel *Kaméleon*ként magyarította (Budapest, Konkrét Könyvek, 2007). A főszereplőnek esze ágában sincs másokat parodizálni, viszont rendre olyan élethelyzetekbe kerül, ahol az élete függ tőle, hogy másvalaki szerepét játssza: passzív áldozat. A Markos–Nádas duó egyik szkeccse viszi színre a hivatásos parodista elemi kiszolgáltatottságát: a riporter a parodistát műhelytitkairól kérdezné, ám a Markos György által játszott utánzóművész egyre nehezebben tud érdemi válaszokat adni, s végül már képtelen a saját hangján megszólalni: a parodizált hangokat váltogatva mond egyre értelmetlenebbnek tűnő dolgokat, ugyanez történik Woody Allen *Zelig* (1983) című áldokumentumfilmjének címszereplőjével, aki mindig ahhoz hasonul hangban és külsőben is, akivel épp beszél. John Kucich értelmezésében így működik Dickens regényeinek elbeszélő szólama is. Dickens paródiája gyakran szatirikus irányultságú, van konkrét tárgya, és ilyenkor bevonódik a korlátozott, racionális nyelvi ökonómia rendjébe, gyakran mégis kiszabadul ebből az ökonómiából, és letér a hasznosság útjáról, átengedve magát annak az emberi tartalmakról és szándékokról – és a kommunikáció igényéről – leválló gépiességnek, amelyet a szatíra elítél.[28]

A legtöbbet és a legöncélúbban beszélő szereplők világa általában hihetetlenül szűk – ezt a szűkösséget variálják végtelenül és gépiesen, hiánytalanul kitöltve a rendelkezésre álló teret, akárcsak – mint látni fogjuk – az *Ahogy tetszik* Orlandójának szerelmi lírája, amellyel a költő az egész ardennes-i erdőt be akarja borítani. Dickens szövegeinek sajátossága, hogy az elbeszélő hang összefolyik a szereplők hangjá-

26 Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies,* Verso, London, 1997, 60.
27 *Uo.,* 69–70.
28 Kucich, 208–209, 212–213.

val,[29] áthasonul azzá, akit parodizál, s ekként a fékevesztett paródia mindent elborít. Dickens elbeszélő szólama, John Kucich kifejezésével „paródia-gép"[30], önműködő; zabolátlan, korlátlan energiákat zúdít válogatás nélkül minden tárgyra. Bahtyin ezt polifóniának, sokhangúságnak is nevezte a *Kis Dorrit* kapcsán, de Kucich jellemzése ennél sötétebb, ijesztőbb nyelvi folyamatokat ír le: Dickens regényeinek nyelvi világa azért nem rendeződik hierarchiába, mert eluralkodik az önmagába feledkező, önmagát végtelenül kidolgozó, pazarló, tartalom nélküli, potenciálisan végtelen és „fertőző" nyelvhasználat. Nincs „normális" nyelv, amelyhez képest minden más elrendeződhetne: a hang irracionális, jelentést nem termelő pazarlása anélkül teljesedik ki, hogy a jelentésnek akár a nyomát is maga után hagyná.[31]

Ha ezeknek a példáknak a fényében olvassuk az Eliot-regény fenti jelenetét, előtűnik a paródia hátborzongató mivolta, és másfajta elméleti kontextusok vonódnak be. Maurice Merleau-Ponty írja, hogy a gyerekek – mielőtt koherens szubjektumokká válnának – nem másokat, hanem csak mások bizonyos mozdulatait és gesztusait utánozzák, s a másik embert csak később, ezeknek az összegyűjtött gesztusoknak a gyökerénél leljük fel.[32] Freud is egyre fontosabb szerepet tulajdonított az utánzásnak nemcsak a szubjektivitás kialakulásában, de a szubjektivitás leggyakoribb „meghibásodásában", a hisztériában is. A hisztériát hibás mimézisként határozta meg, és a műalkotás – vagyis a jó mimézis – karikatúrájának nevezte. A hisztéria – mint a paródia – tartalom nélküli betegség, amely bármilyen tünetet képes utánozni; a betegség maga az utánzás, amely az utánzó szubjektivitásának szétzilálódásával jár. A viktoriánus Angliában nemcsak a regényolvasástól féltették a befolyásolható fiatal lányokat, de a színházba járástól is: attól tartottak, hogy a színpadon ágáló színészek eltúlzott érzelmei (pontosabban a színlelt érzelmek gesztusai) ragályosnak bizonyulnak.[33]

IV.

A Ben Jonson komédiájával szinte azonos időben született *Ahogy tetszik* (*As You Like It*, 1600)[34] harmadik felvonásában olyan világba csöppenünk, ahol egyre inkább elhatalmasodik a paródia: az ardennes-i erdőben szinte paródia-járvány tör ki, amelynek fő tünete az, hogy a szereplők másvalaki hangján beszélnek vagy egyszerre több hangon szólalnak meg – legszembeötlőbb módon maga Rosalind. A közönség egy fiatal színészfiút látott a színpadon, aki Rosalind szerepét játszotta. Rosalind ugyanakkor

29 *Uo.*, 234.
30 *Uo.*, 209.
31 *Uo.*, 245.
32 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception,* Northwestern University Press, Evanston, 1964, 116–117.
33 Athena Vrettos, *Somatic Fictions. Imagining Illness in Victorian Culture,* Stanford University Press, Stanford, 1995, 81–99.
34 William Shakespeare, *Ahogy tetszik,* ford. Szabó Lőrinc, *Shakespeare összes drámái II (Vígjátékok),* Európa, Budapest, 1988, 689–791. Az angol eredetit az alábbi kiadásból idézem: *As You Like It,* szerk. Alan Brissenden, Oxford University Press, Oxford, 2008. Az itt idézett részletekben Szabó Lőrinc fordítása a legpontosabb (egy helyen Rákosi Jenőé), ezt vettem alapul. A drámára való hivatkozásban azt a gyakorlatot követem, hogy a jelenet számára és a sorszámra utalok. Nádasdy Ádám fordítása itt olvasható: http://adattar.vmmi.org/dramak/375/375.pdf. Závada Péternek a Nádasdy-fordítást alapul vevő adaptációja itt: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/07/Ahogy_tetszik_Katona_2016_augusztus.pdf. Rákosi Jenő fordítása a MEK-en: https://mek.oszk.hu/04500/04559/html/magyar.htm.

férfinak öltözve jut el az erdőbe (felvett neve Ganymede), ahol az egyik kulcsjelenetben „Ganymede" eljátssza Rosalind szerepét, hogy szerelmét, Orlandót megtanítsa az udvarlás művészetére. Rosalind tehát egy másik identitás közbeiktatásával játssza el önmagát, és bizonyos értelemben csak így tud a saját hangján beszélni.

A paródia-kór úgy indul (ez az első fázis), hogy a Rosalindba szerelmes Orlando kiaggatja verseit az erdő fáira. A költői stíl a jelek szerint teljesen megfertőzte, hiszen csak emelkedetten, párrímekben képes beszélni. A második fázis Orlando egyik költeménye, amelyet Rosalind/Ganymede talált meg, és ő olvassa azt fel egyszemélyes közönségének, Próbakőnek.

ROSALIND (mint Ganymede):
Kelet-nyugat száz rubintja,
Nincs oly kincs, mint Rosalinda.
Szelek szárnya viszi ringva,
Híredet, ó Rosalinda.
Kép nem oly szép soha, mint a
Mennyek üdve, Rosalinda.
Napjaimba, álmaiba,
Te ragyogsz csak, Rosalinda.

From the East to western Ind / No jewel is like Rosalind. / Her worth being mounted on the wind / Through all the world bears Rosalind. / All the pictures fairest lined / Are but black to Rosalind. / Let no face be kept in mind / But the fair of Rosalind. (3.2.84–91)[35]

Orlando verse kétségkívül nagyon rossz; a magyar fordítások még javítanak is rajta valamelyest, hiszen az eredeti első felében a versritmus és a szótagszám nem stimmel, míg a másodikban a rím sántít.[36] Nem mellékes, hogy – ez persze a színpadon nem is lehetne másként – a vers előadója-felolvasója nem a szerző, hanem a vers címzettje, aki saját kilétét ugyan nem fedheti fel, de a vershez való viszonya korántsem egyértelmű.[37] Előadása ekként többféle irányultsággal bírhat, esztétikai ítéletét átszínezi érintettsége, és az, hogy jól tudja: a vers minősége és eredetisége Orlando szerelmének nem hőfokára, hanem érettségére, igazságára utal.

Az éretlen Orlando öntudatlanul ír paródiát: szenvedélye még nem valódi, felnőtt, megélt szerelem, ezért a kifejezésére igénybe vett nyelv is kölcsönzött. Mivel azonban a megszólalás aktusa itt is összetett kontextusba illeszkedik, a parodisztikusság irányultsága sem egynemű: Orlando versének – az eredetiben szembeötlő – technikai hibái az intézményesült nyelvhasználatok gépiességére is utalnak. A paródia a szerző

35 Nádasdy Ádám fordításában a strófa: „Finomságból ő a minta: / nincs oly gyöngy, mint Rosalinda. / Festi ecset, írja tinta: / világszépe Rosalinda. / Szívem lódul, mint a hinta, / mert úgy vonzza Rosalinda. / Mint a sűrű szederinda, / fond be szívem, Rosalinda".

36 A fordítás – mint az ismétlés újabb fokozata – itt is rávilágít az eredeti bizonyos sajátosságaira: Orlando versének átültetésekor a legfontosabb szempont a rím.

37 Orlando verseit nem Orlando hangján halljuk: előbb Rosalind, majd (Próbakő paródiája után) Celia olvas fel egy másik költeményből (3.2.120–149).

egyéni stílusjegyeit emeli ki, ugyanakkor – és fenyegető volta részben ebből ered – minden szövegben felmutatja a gépies nyelvi működéseket, vagyis a személyesség ellentétét is. A vers lényege a tartalom helyett az üresen kattogó forma (erre a fordítás ismétlésszerű művelete még jobban ráirányítja a figyelmet), amely jelen esetben öntőforma is, amelybe Rosalind – pontosabban Rosalind neve – kerül bele. A klisék és konvenciók ismétlésszerűsége mindig hallható a háttérben; ezt a hanghatást Jurij Tinyanov egy rosszul működő gramofon által keltett zörejekhez hasonlította: „A ciklikus ismétlés jelenségének is megvan a maga beszédje, olyan, mint egy hibásan működő gramofon, amely köhög és harákol."[38] A Rosalind által felolvasott vers döcögése a tinyanovi gramofon sercegése, az intézményesültté vált nyelvhasználat – vagyis minden nyelvhasználat – gépiessége.

Az *Ahogy tetszik* polifón nyelvi világában a költészet konvenciók által kötött nyelvhasználatként jelenik meg, különösen Rosalind szellemes, életteli prózája mellett. A költemény Orlando éretlensége nélkül is önmaga paródiája lehetne, hiszen ez az erősen konvencionális költészet – természetesen túlzással – ugyanannak a néhány képnek és motívumnak a permutációja. Shakespeare színművében azonban ennek is megvan a maga szerepe: ha a jelentős részben önmagáról szóló[39] petrarkista líra célja önmaga végtelenítése, még több szöveg termelése, a vágy ecsetelése és ébren tartása – ahogy a lacani felfogás szerint a vágy elsődleges célja önmaga végtelenítése –, akkor Orlandónak és Rosalindnak épp erre van szüksége, legalábbis egyelőre: a beteljesülés elhalasztására. Ezért érdekelt az egyébként sokkal érettebb Rosalind is a beteljesületlen, verseket gerjesztő vágy, ahogy a paródia uralmának egy olyan nyelvi állapotnak a fenntartásában is – Rosalind rendezőként működik a harmadik és negyedik felvonásban –, amelyben megkérdőjeleződik a hang sajátsága, eredetisége és eredete. Ha Orlandónak érnie kell, Rosalind több időt kap arra, hogy önmaga lehessen. Ő nőként csak férfiruhába öltözve mondhat ki dolgokat: felszabadult és felszabadító őszinteségét a többszörös szerepjátszás teszi lehetővé, és a saját maga által lehetővé tett beteljesülés ennek a szabadságnak a végét is jelenti majd számára. Az igazság feltétele az alakoskodás, ahogy a paródia is csak úgy tud „igaz" (pontos, találó) lenni, ha elvéti tárgyát, ha szokatlan pozícióból és hangon, eltúlozva reprodukálja tárgyát. Nem mimézis, hanem mimikri, mimika.

A harmadik fázis Próbakő paródiája, amely viszont már tudatosan paródiának, vagy inkább burleszknek készül.[40]

Hím a gímet hogyha hívja,
Érted esd, ó Rosalinda.
Kandúrt kér a cica kínja,
Te is, édes Rosalinda.
Jó a töltött palacsinta,

38 Id. Dragan Kujundžić, *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity,* State University of New York Press, Albany, 1997, 38.

39 Igaz ez a narcisztikus önreflexivitás Orlandónak a jelenetet indító versszerű monológjára is (3.2.1–10).

40 A fordítás nevezhető negyedik fázisnak is; Závada Péter például gátlástalanul modernizálja a vers tartalmát. Az viszont furcsa, hogy Nádasdy és Závada is megváltoztatják az eredeti paródia „irányultságát": a vers Rosalind szapulásává válik, amit semmi nem indokol.

Jó falat lesz Rosalinda.
Száll a méh a rozmaringra,
Hogy a mézed, Rosalinda?
Belül édes, fanyar kint a
Dió, mint te, Rosalinda.
Minden rózsa csalfinta,
Szúr a tüskéd, Rosalinda!

If a hart do lack a hind, / Let him seek out Rosalind. / If the cat will after kind, / So, be sure, will Rosalind. / Winter garments must be lined, / So must slender Rosalind. / They that reap must sheaf and bind, / Then to cart with Rosalind. / Sweetest nut has sourest rind', / Such a nut is Rosalind. / He that sweetest rose will find, / Must find love's prick, and Rosalind.[41]

Próbakő verziója kiemeli a hivatalos szerelmi líra által elfojtott testiséget: karneváli gesztus, amely karnevalisztikus utalásokkal dolgozik (ezekre most nem szükséges kitérni), Bahtyin szellemében: „Mindennek megvan a maga paródiája, vagyis a nevető aspektusa, hiszen minden újjászületik és megújul a halál révén."[42] Az eredeti szöveg paródia általi ízekre szedése ekként rituális-karneváli feldarabolás, a testrészek, az étel és a salakanyag biológiai és szakrális körforgásának működtetése, amely végső soron az elhasználódott elemek újrahasznosítását célozza.[43]

Az újrahasznosítás biológiai metaforikáját a Próbakő versezetét követő párbeszéd is fenntartja.

Próbakő: Valódi ügető verslábak. Különben miért fertőzöd magad vele?
Rosalind: Hallgass már, buta bolond! Egy fán találtam.
P: Rossz gyümölcsöt terem az a fa.
R: Majd beoltom teveled, s akkor aztán naspolyát oltok belé; akkor majd az a fa termi a legkorábbi gyümölcsöt az országban: te már féléretten megszuttyosodol, a naspolyának pedig éppen ez a legjobb tulajdonsága. (3.2.109–16)

Touchstone: This is the very false gallop of verses. Why do you infect yourself with it?
R: Peace, you dull fool! I found them on a tree.

41 Nádasdy Ádám fordításában: „Kezemben elsül a flinta, / ha közel jön Rosalinda. / Olyan, mint a szabásminta: / nagy és lapos Rosalinda. / Rózsát fogdos, közbe' mind a / tüskét érzi Rosalinda. / Zsebemben kileng az inga, / van egy órád, Rosalinda? / Kandúrmacska nyávog kint, / érzi szagod: Rosalind! / Erdőn-mezőn sas kering át: / farba csípi Rosalindát". Závada Péter fordításában jóval hosszabb a vers, ami nem logikátlan, hiszen végteleníthető sorozatról van szó. „Né' má', milyen fullos bringa! / Hadd üllek meg, Rozalinda. / Anyám kókadt rozmaringja / frissebb nálad Rozalinda. / Versikémis épp oly szimpla, / mint a tárgya: Rozalinda. / Bűzlesz, mint egy illatminta / a Rossmanban, Rozalinda. / Lennék selfie kinn az Insta- / Grammodon, ó, Rozalinda. / Inkább fél üveg Kalinka, / Mint a csókod, Rozalinda...

42 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, 127.

43 Kujundžić 44.

Touchstone: Truly, the tree yields bad fruit.
R: I'll graft it with you, and then I shall graft it with a medlar; then it will be the earliest fruit i'th'country, for you'll be rotten ere you be half-ripe, and that's the right virtue of the medlar.

Rosalind s Próbakő dialógusa a paródiáról szóló metadiskurzusként is értelmezhető, és nem csak azért, mert az epidemiológiai metafora is megjelenik benne. Különösen Rosalind utolsó megjegyzése tűnik – megtartva az idézet metaforikáját – termékenynek. A gyümölcsoltás metaforája – amelyet a fán talált, fába beleoltott vers képe hív elő – nemcsak a természetes és a mesterséges közötti viszony átértelmeződésének volt Shakespeare korában sokat vitatott fontos eleme, de jelen kontextusban még érdekesebb, hogy az oltás a parazitizmushoz hasonló, de azzal inverz viszony: az alantasabb alanyba oltódik bele a „nemes rész" (Nádasdy Ádám fordítása a szellemes „szófajtalankodás" kifejezéssel utal erre a rétegre). Rosalind sűrű, sok szójátékot rejtő mondatának egyetlen másik elemét érdemes még kiemelni: a konkrét gyümölcsöt, amelyről szó van (és amelyet egyébként általában oltással szaporítanak). A naspolya angolul *medlar*, amely részben azért jön kapóra Rosalindnak, mert ugyanúgy hangzik, mint a *meddler*: ez a szó olyasvalakit jelöl, aki mindenbe beavatkozik, mindent felkavar. Rosalind összetett trópusa a naspolya egyedi tulajdonságán alapul: ez a gyümölcs éretten keserű, ezért túlérlelik, vagyis az általunk fogyasztott naspolya a szó technikai értelmében kissé már rothadt. (Alighanem épp ezért jelentett Shakespeare korában a *medlar* prostituáltat is, a ragályos nemi betegségek által „elrohasztott" testet – Rosalind ekként a fertőzés metaforikáját sem ejti el.)

A paródia egyrészt maga a gyümölcs, amely épp túlzottságának, túlérettségének köszönhetően fogyasztható, másrészt az az erő, amely beleavatkozik az eredetibe (*meddler*), és létrehozza a megjósolhatatlan kimenetelű keveredést. Rosalind mondata azonban nemcsak „elméleti" jellegű, hiszen – az érettség középpontba állításával – a paródiának a konkrét helyzetben játszott szerepére is reflektál. Ha Orlando öntudatlan paródiája az éretlenség tünete, akkor Próbakő nagyon is tudatos paródiája a túlérettség cinikus gyümölcse. A két véglet között talán épp Rosalind lehet, aki – Orlando versét felolvasva – hanghordozása és előadásmódja révén teremthet parodisztikusnak is nevezhető távolságot a szöveg és a saját hangja között. Rosalind helyzete alkalmat is ad erre: lehet, hogy a verset sikerületlennek, íróját pedig éretlennek tartja, de ha jól adja elő (parodizálja) a költeményt, abból annak is ki kell derülnie, hogy szerelmes.