

Balogh Gergő

# A paródia mint az erőszak és a szeretet formája

Amikor néhány évvel ezelőtt először szóltam hozzá Karinthy Frigyes paródiáinak poétikai-retorikai kérdésköréhez, e különleges művek máig töretlen erejét egy, a Karinthy-szövegek működésének alapjául szolgáló irodalmi olvasásmóddhoz kötöttem. Azt állítottam, hogy az *Így írtok ti* legsikerültebb darabjai olyan retorikai olvasatok nyomait őrzik, amelyek az általuk parodizált-karikírozott szövegcsoporthoz uralkodó, sajátos eljárásaira utalnak. Emellett azonban fontosnak tartottam azt is hangsúlyozni, hogy a paródiák nem csupán visszautalnak ezekre a nyomokra, hanem rendre túl is lépnek az előbbi utalásstruktúra kínálta kereteken. Mint ilyenek, a parodizált nyelv tropológiáját, szintaktikai rendszerét és lexikai készletét egyaránt megmozgató (materiális) fordítási teljesítményekként válnak hozzáférhetővé. A Karinthy-paródiák ezen fordítási teljesítménye abban áll, hogy azok egyszerre dekonstruálják és nagyítják fel a parodizált szövegcsoporthoz működését, valamint exponálják az irodalmi nyelv arbitrális, mechanikus és erőszakos karakterét.<sup>1</sup>

A modern paródia<sup>2</sup> („torzkép”) innen nézve olyan imitációs műfaj, amely egyfelől nem tud nem irodalomként viselkedni, másfelől azonban – „kritikai műfaj”-ként<sup>3</sup> – felkínálja a parodizált nyelv kritikai analizését, és ennyiben egyfajta, magát az irodalmi megnyilatkozáson kívül pozicionáló metanyelvnek tekinthető<sup>4</sup> [még ha nem is képes saját performativitásának alapjait feltárni, és ezért semmiképp sem lehet abszolút értelemben vett metanyelv].<sup>5</sup> Ekként egy alapszerkezetét illetően egyszerre irodalmi és nem irodalmi szférából összetevődő zónát létesít, amelyet esztétikai határfunkcióinak

- 1 Lásd: Balogh Gergő, *A paródia mint materiális fordítás. Az Így írtok ti irodalmi működésmódjának kérdéséhez* = Uő., *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, Fialat Írók Szövetsége, Budapest, 2018, 127–147. [A tanulmány először 2016-ban jelent meg, a *Tiszatáj*-ban]
- 2 A romantika előtti paródia hazai történetéhez és poétikai elveihez lásd: Tarnai Andor, *A paródia a XVI–XVIII. századi Magyarországon*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1990/4., 444–469.
- 3 „Az irodalmi torzkép meghatározói röviden ezek: Nem egy bizonyos művel foglalkozik, hanem egy bizonyos íróval, azzal, ami az íróban egyéni és döntő: a modorával, illetve modorosságával. *Torzkép*, humoros műfaj, mert nem azt nézi az íróban, ami benne szabályos és általában művészi, tehát szép, hanem ami benne különös és különlegesen egyéni, tehát torz: – de egyben *jellemrajz*, kritikai műfaj, meghatározza az író, az általában, normálisan széptől való eltéréseinek fokát és minőségét. Egy ceruzavonással odavetett, jólsikerült torzképről gyakran hamarabb ráismerünk valakire, mint az arcképéről, ahol pedig a művész felhasznál mindent, amivel rekonstruálni lehet a valóságot: vonalat, színt, fényt és árnyat – egyszerűen azért, mert az életben is arról ismerünk rá ismerőseinkre, ami az arcukon a szabályos szépnek rovására megy.” Karinthy Frigyes, *Előszó* = Uő., *Így írtok ti. Gyűjteményes kiadás*, Athenaeum, Budapest, é. n., 8–9.
- 4 Ezért „akár »negatív« ars poeticaként funkcionálhat”. Fried István, *Szövegek érintkezése a komikai térben. Jókai Mór verses travesztái*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2016/1., 35. Az ars poetica e köztes helyzetéhez lásd: Molnár Gábor Tamás, *Az önértelmező költői szöveg és az ars poetica problémája a modernségben* = Uő., *Visszacatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019, 126–154.
- 5 Vö. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv* Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006<sup>2</sup>, 348. Továbbá: Dobos István,

fenntartásához a legváltozatosabb irodalmi formációk tartományává kell avatnia, ám ahonnan ezzel egyidőben kritikai funkciójának zavartalan érvényesülése érdekében ki is kell zárnia az irodalmit. Ennek a – sem az irodalmit, sem pedig a kritikait totalizálni nem engedő – köztes zónának<sup>6</sup> a határait azok a kódok jelölik ki, amelyeket az éppen parodizált szerzők munkásságának irodalmi olvasatai sajtószerveként és dominánsként azonosítanak. Babits esetében ilyen például az antik utalásrendszer, a hapax legomenonok és a nyelv zeneiségének mesteri kiaknázása [„Plutó e torzót márványból szoborta” – *A Klasszikus Gyomorgörcsök ciklusából. Futurum Exactum*; „Ki bűn borongva, barna, bús bajusszal, / Beteg bolyongó, béna bink balán...” – *Antik szerelem*], Ady Endrénél pedig többek között a nemzeti diszpozíció belső feszültsége és a jellegzetes ismétléses szerkesztésmód tartozik ezek közé [„Vagyok a nyugati sirály –: / De magyarnak köpött ki a föld – *Moslék-ország*; „Hát maga megbolondult, / Hát maga megbolondult, / Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?” – *A Törpe-fejűek*].<sup>7</sup> Ugyanakkor a parodisztikus szövegszerveződést, mely végső soron persze nyelvből építkezik, és ezért nyelvi törvényeknek kell hogy engedelmességen, nem ezek, hanem ezek – sőt általában az irodalom<sup>8</sup> – kritikai megjelenítése, ha úgy tetszik kifordítása vagy nevetségessé tétele irányítja [ennek skálája az enyhe, affirmatív ironiától egészen a pusztító, anarchikus erők tombolásáig terjedhet].<sup>9</sup> A parodisztikusság tételező-pozicionáló aktusainak működésbe jöttét tehát nem az esztétikai határfunkció és az annak alapjául szolgáló intertextualitás, hanem a szövegközöttség diszpozícióját magát is hangoló kritikai viszony létesülése nyilvánítja meg.

Ebből a perspektívából a Karinthy-féle paródiákkal kapcsolatos és a műfaj elgondolhatóságát magát is rendkívül mélyen érintő elsődleges kérdés az, hogy létezik vagy létezhet-e egyáltalán olyan dimenzió, amely ezt a torzképek műveleti elveit meghatározó – és ezen elveket a parodisztikusság eszköz–cél-jellegű kritikai funkciójába becsatornázó –, nem irodalmi tartományt valamilyen módon mégiscsak az irodalom szövetében alapozza meg, vagy sem. Elgondolható-e Karinthy-nál olyan aktus vagy viszony, amely megelőzi és pre-/performálja a paródia nem irodalmi dimenzióját? *A paródia a kritika trójai falova az irodalom védvonalain belül, vagy esetleg valami egészen más?*<sup>10</sup> Ahhoz, hogy erre a kérdésre legalább vázlatos választ kaphassunk, elsőként az *Így írtok ti* cím nélküli előszavát (anekdotáját), majd pedig Karinthy-nak a *Még mindig így írtok ti* megjelenése alkalmából, a *Nyugat* lapjain közölt „vallomását” szükséges szemügyre venni.

---

Az irodalmi karikatúra mint olvasásmód, *Irodalomtörténet*, 2019/1., 62.

- 6 A paródia „jelöli az alkotás és az újraalkotás, az invenció és a kritika metszéspontját”. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago, 2000, 101.
- 7 Az *Így írtok ti* első kiadásából származó idézetek forrása: Karinthy Frigyes, *Így írtok ti. Irodalmi karikatúrák*, Athenaeum, Budapest, 1912. Lásd ehhez: Bónus Tibor, *Paródia, technika és az irodalom médiuma = Uő., A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszácz Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 849–850.
- 8 Vö. Uő., 846.
- 9 Vö. Hutcheon, *i. m.*, 76–77.
- 10 A kérdés tétjét jelezheti, hogy akad olyan, bizonyos formális megfelelésekből radikális következtetéseket levonó nézet, mely szerint a paródia egyenesen a filozófiai „dekonstrukció egy formája”, és amely szerint mint ilyen, a paródia és a Derrida-féle dekonstrukció tulajdonképp ugyanazt teszi. Robert Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?*, *New Literary History*, 1997/4 [28], 681.

Az *Így írtok ti* paródiáit megelőző rövidke írás egy félresikerülni látszó kiképzési gyakorlat jelenetét tárja elénk:

Célozni tanulnak a katonák egy káplár vezetése mellett. Nem valami fényesen megy a dolog. A káplár dühösen szidja regrutáit, aztán kikapja a puskát egyiknek a kezéből, mikor éppen megint elhibázta.

– Szamarak, – kiabál a káplár, – tudtok ti löni! Adjátok ide azt a puskát! Ide nézzetek!

Céloz és hetykén lő. De nem talál. Egy percre zavarba jön. Aztán mérgesen ráfordul az egyik katonára:

– Így lóssz te!

Megint céloz. Nem talál. Egy másikhoz fordul:

– Így lóssz te!

És így tovább. Végre kilencedszer talál. Mellére út:

– És így lövök én!

\*

A kilencedik lövés még késik. A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt.

1.] A történet egyfelől – általános szinten – értelmezhető egy, a szándék- és értelemtulajdonítás utólagosságát leleplező allegóriaként,<sup>11</sup> ugyanakkor ennél jóval messzebb mutat. A kiképzőtiszt maga is ugyanazt a hibát véti, mint a rábízott katonák, azonban neki, ellentétben ez utóbbiakkal, intézményes autoritása miatt hatalmában áll elfedni hibáját, méghozzá pedagógiai célú illusztrációnak minősítve azt. A hiba elismerése pontosan azért lenne elképzelhetetlen, mert ha a kiképző bevallaná, hogy képtelen végrehajtani a feladatot, melyet ő maga mért beosztottjaira, az szükségszerűen járna együtt személyes hitelének csorbulásával vagy elvesztésével. Egy ilyen esetben ugyanakkor maga az intézmény is sérülne, mely a kiképzőtisztet autoritással és hatalommal ruházta fel, és amelynek viszonyában ő nem több, mint pusztá megtestesülés, reprezentáció. A káplár esetleges lebukása tehát nemcsak a kiképzés folyamatának legitimitását sodorná veszélybe, annak értelmességét kérdésessé téve, hanem a hadsereg társadalmi funkcióját is erodálni lehetne képes. Miért akarnánk, tehetnék fel a kérdést a kiskatonák, ettől az embertől tanulni, mi több: egy olyan szervezetbe belépni, amelynek reprezentánsa szó szerint azt sem tudja, mit csinál? A kiképzőtiszt, elejét véve e kérdések – potenciálisan beláthatatlan következményekkel járó, egy ponton túl már magát a modern államapparátust kikezdő – feltevésének, hazudik.

A kiképzés alatt álló katonák perspektívájából ez a hazugság észrevétlen marad, hiszen a káplár szavainak igazságáért az intézménybe és gyakorlataiba vetett társadalmi bizalom áll jól. Ekként két eltérő nézőpont jön létre: a tiszt esetében a célt tévesztése, míg a kiskatonák esetében a célt érésé, amennyiben ez utóbbi esetben a cél – a tiszt hazugságának megfelelően – éppen abban áll, hogy a kiképző ne találja el a célt, mintegy példázva a katonák sikerületlen próbálkozásait („Igy lóssz te!”).

11 Vö. Dobos, *i. m.*, 61.

Az intencionalitás struktúrájának (lövés→célba találás) megtörése okozta felfordulást itt tehát egy beszédaktus, a hazugság állítja helyre, egy megelőző aktus, vagyis a célba lövés sikerületlenségét írva felül vagy maszkolva el. A tettek és a nyelvi megnyilatkozások közötti kötés innen nézve meglehetősen lazának mutatkozik, sőt akár azt is lehetne mondani, hogy ha valaki a megfelelő autoritás birtokában, a megfelelő beszédaktust végrehajtva utólagosan képes lehet felülírni a tetteket vezérlő motívációkat, a szavak szintjén az intencionalitásnak, hiába a kiskatonák hite, valójában semmiféle hatóereje nincs. Az értelem világa eszerint kiszolgáltatott annak, hogy a szavak és a tettek között nem tételezhető olyasfajta természetes kötelék, amely ezek egybeesését vagy érintkezését garantálni tudná, tehát kiszolgáltatott a belső aktusok ellenőrizhetetlen szférájának [‘Hazudok, amikor azt mondom, „Igy lőssz te!”].<sup>12</sup>

Még a kilencedik – jövőbeli! – lövésről is elmondható, hogy hiába tűnhet úgy, hogy helyreállítja a tett és a szó közötti problémátlan átmenetet, és ezáltal az igazság, vagy jobban mondva: az őszinteség szerkezetét [„És így lővök én!”], valójában mivel a korábbi hazugságokon alapszik, maga is akként létesül. A káplár beszédaktusainak egyik elsődleges funkciója ugyanis épp a tiszt–kiskatona-megkülönböztetés végrehajtása, vagyis a tiszt és a kiképzendő katonák identitásának elkülönítése, melynek alapjaként a célba lövés képességének aszimmetrikus elosztása áll. Mivel a káplár nyolc alkalommal maga sem képes a differencia számára kedvező oldalára helyezkedni, a lövéseire adott válaszokkal énje többszörözését hajtja végre: az, amit szeretne, nem esik egybe azzal, ami történik, és ezért az, aki lenni szeretne, vagy akinek lennie kellene, nem esik egybe azzal, aki. Végső, fiktív önreprezentációja ezért olyan aktus, amely egy töredezett, alapvetően heterogén struktúrájú ént kíván homogén egységbe fordítani. A nyolc elrontott lövés mindazonáltal kétségessé teszi azt, hogy a káplár bír-e egyáltalán azzal a képességgel, amellyel az előbbi műveletet megalapozni lehetne (elképzelhető, hogy a kilencedik lövés csupán a vakszerencsén múlik), vagy ha bír is vele, lehet, hogy valami rajta – akaratán – kívül álló okból nem képes célba találni, vagyis az, hogy nem tudja eltalálni a célt, akaratának és tetteinek szétkapcsolásáról tanúskodik. Az akarat és az eredmény között, mint ez a történetből világosan kitűnik, az eszközök világa működik (testtagok, érzékszervek, puska: „Adjátok ide azt a puskát!”; „A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt.”). Ez a szféra az, amelyik pontosan úgy teszi kiszolgáltatottá az aktusok végrehajtását saját operativitásának – egyfajta törésként ékelődve az akarat és a tett közé –, amiként a tett értelmezése a belső aktusok viszonyában vált azzá.

Az irodalmi szövegek perspektívájából azt, ami egyáltalán olvashatóvá válhat, a történet tanúsága szerint tehát egy többszintű, törésekkel terhelt struktúra állítja elő [intenció – eszközök – tett – értelem]. Az értelem szintje ezért nemcsak hogy nem vezethető vissza az akarat dimenziójára, hanem olyan erőszakos műveleteknek marad kitett, amelyek egyfelől képesek az intenció és a tett, másfelől pedig a tett és az értelem közötti viszonyokat eltörölni és újrainni. A történet két perspektívája, vagyis a katonáké és a tiszté, innen nézve egyúttal az olvasóé és a szövegé is: az olvasó, aki a jelentés szintjén mozog, nem tudhat a nyelv azon erőszakos aktusairól, amelyek a jelentést

12 A belső aktusok kérdéséhez lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Austin és a Hippolütosz*, Irodalomtörténet, 2017/1., 95–122. Különösen: 95–107.

előállítják, a szöveg maga pedig, még ha tud is ezekről [ám okaik tekintetében szintén tanácstalan], nem képes azokat szabályozni. A szöveg saját értelemlehetőségének, intézményes hitelének fenntartása érdekében kell hogy hazudjon – kompenzálva saját aktusainak sorozatos sikertelenségét –; jelentést hazudik, melyet az olvasó mint igazságtörténést érzékel. Az olvasó és a szöveg viszonyát itt tehát tulajdonképp az határozza meg, hogy az előbbi nem állít elő jelentést – legfeljebb hitelesíti azt –, csupán elszenvedi a szövegműködés ellenőrizhetetlenségét kompenzálni hivatott önkényes és erőszakos értelemlehető aktusokat.

2.) A káplár története másfelől azonban a kiképzőtiszt és az *Így írtok ti* jegyző szerző azonosíthatóságának lehetőségét is megteremti, vagyis az intencionalitás, az eszközök, a tettek és az értelem viszonyainak allegorézise során a paródiairás gyakorlatának Karinthy-féle önértelmezéséről is sokat elárul. A kiképzőtiszt által, saját félresikerült lövései után ismételtetett „Így lőssz te!” felkiáltás értelmezésekor ugyanis aligha lehet kényelmesen elhessegetni azt a gondolatot, hogy az, túlnyúlva a narratíva nyújtotta kereteken, a kötet címére is utal, és ezzel az egyes paródiákat a történetben megjelenő elhibázott lövésekkel hozza összefüggésbe, sőt azokat e lövések irodalmi formáiként teszi hozzáférhetővé [‘Így írsz te!']. A paródia ebből a perspektívából az az írásmű, melynek elkészülte után a szerző, érzékelve a cél és a találat egybe nem esését, tehát a célul kitűzött eredmény el nem érését, újra és újra az ‘Így írsz te!’ – implicit vagy explicit [ez most nem igazán számít] – beszédaktusát hajtja végre, mely aktusok gyülekezési helyévé, inskripció terévé a könyv címe válik. Az *Így írtok ti* kötetkompozíciójáról eszerint akár azt is lehetne mondani, hogy „mellélövés” foglalat. Olyan nyelvi műveletek, amelyek nem a remélt módon sikerültek, és ezért hatásaik is az előfeltételezettől, a kívánttól eltérő módon nyilvánítják meg, bizonyos értelemben pedig – a megcélzott tökéletesség, a célt érés perspektívájából – teljesen hatástalanok maradnak.<sup>13</sup>

A könyv szerzője, művének ellenjegyzésével azokat a megtévesztő aktusokat ismétli, amelyeket a káplár hajt végre. Ahogy a tisztnek hazugsághoz kell folyamodnia saját identitásának – legalább látszólagos – stabilizálásához, vagyis meg kell különböztetnie magát a sikerületlen célba lövés próbálkozásoktól és azok implikációtól, úgy kell a paródiák szerzőjének is bizonyos távolságot felvennie mellélövéseitől, méghozzá egy önazonos, saját műveleteit ellenőrizni látszó pozíció megteremtésének érdekében. Ez a szerzői pozíció azonban, mint erről a tiszttől szempontról mélyen önironikusnak

13 A célt tévesztő nyelvi aktusok ezen koncepciója összefüggésbe hozható Austin beszédaktus-elméletének a nyelvi balfogásokra vonatkozó vizsgálódásaival. Mint ismert, Austin a sikerületlen performatív megnyilatkozások egy osztályát maga is a „mellélövés” [misfires] névvel illette [„Ha a megnyilatkozás mellélövés, akkor a használni kívánt eljárás alkalmatlanná válik vagy elromlik, és [...] aktusunk semmis vagy hatástalan lesz.”]. John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 41. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962, 16. A beszédaktusok ezen osztálya azért minősül sikerületlennek, mert nem képes eleget tenni (legalább egy) az alábbi, a performatívumok problémátlan működésének tekintetében alapvető követelménynek: „[A1] Létezni kell egy hagyományosan elfogadott, konvencionális hatású eljárásnak, melynek során bizonyos személyeknek adott körülmények között meghatározott szavakat kell kimondaniuk, továbbá: [A2] az adott esetben az érintett személyeknek és körülményeknek meg kell felelniük az adott helyzetekben megkívánt eljárás kívánalmainak. / [B1] Ezt az eljárást minden résztvevőnek helyesen és / [B2] maradéktalanul végre kell hajtania” Austin, *Tetten ért szavak*, 42.

mutatkozó története tudósít, csakis az olvasók megtévesztésének árán hozható létre. A paródiákkal mint paródiákkal való találkozás az olvasót tehát a parodisztikus művekként való közreadás [a mű alcíme: *Irodalmi karikatúrák*] aktusának szolgáltatja ki, az olvasó értelemalkotási lehetőségeit kiteve egy, a közölt műveket irodalmi karikatúrákká, paródiákká nyilvánító performatív eseménynek, vagyis a művek műfaji mibenlétét felfüggesztő és újradefiniáló eredendő hazugságnak. Azonban még ha a paródia mint műfaji kód felőli olvasás előírása ennek értelmében nem más is, mint a szövegek sikerületlen, elhibázott jellegét elmaszkoló aktusok effektusa, a kötetbe rendezett írások csakis akkor válhatnak paródiákként olvashatóvá, ha imitálják azokat a jegyeket, amelyek ilyenként teszik felismerhetővé őket. A Karinthy-féle paródia az *Így írtok ti* előszava felől nézve tehát olyan mű, amely színleli önnön paródia-voltát, és ezért – akárcsak a káplár lövései az azokat létre hívó akaratról – leválik az intencionalitás struktúráiról. Mint ilyen, amennyiben kritika, nem értelmezhető instrumentális kritikaként, vagyis olyan reflexív mozzanatok megnyilvánulásaként, amelyek egy, a szöveg műveleteit előrevető, meghatározó és ellenőrző [transzcendentális] tudat fennhatósága alatt állnak. A Karinthy-paródia sajátos műfaji üressége ekként a nyelv irányíthatatlan önmaga ellen való fordulásának, ha úgy tetszik, az eszközök lázadásának ad helyet [intenció – nyelv – tett – értelem]. A parodizálható diskurzusformációk elvi korlátlanúsága – Karinthy az évek folyamán egyaránt karikíroz irodalmi műveket, korpuszokat, műfajokat és kritikai beszédmódokat [ahogy más humoros műveiben a köznapi nyelvet is] – eszerint a nyelvvel rendelkezés, a kodifikált nyelvhasználati módok létének pusztá tényén alapszik.

A mellélövés-ként felfogott paródia ellenpontja a kilencedik, immár célt érő lövés, a tökéletes irodalom – vagyis az intenció és a médium egyfajta egylényegűségének<sup>14</sup> – megnyilvánulása lenne, azonban, mint erről a történet záradéka tudósít, ez a lövés csupán jövőbeli, tehát hangsúlyozottan fiktív mivoltában férhető hozzá [„A kilencedik lövés még késik. A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt.”]. Az ezzel a fiktív írással szemben álló szövegek, amelyek a kötetben olvashatók, mint látható volt, olyan művekként értelmezhetők, amelyek a nyelvek mechanikus működésbe jötte, a hagyomány önkényes előlépése eredményeképp létesültek. Paródiaként való közreadásuk a bennük rejlő fenyegetést, a nyelv – az eszközök – uralhatatlan előlépését igyekeznek semlegesíteni, méghozzá a szerzői kontroll látszólagos visszaállításával. A parodisztikusként felismerhető kódok tehát a különböző irodalmi és nem irodalmi megnyilatkozások feltörésére vezethetők vissza, melynek során például Ady, Babits, Móricz vagy Ibsen megszólalásmódja pusztán érvényt szerez magának Karinthy saját fiktív hangja – a kilencedik lövés – ellenében, a hagyomány azon autoritatív karakteréről tanúságot téve, amely nemcsak a szavába vághat bármely megszólalásnak, hanem már mindig is szervezi azok lehetséges formáit. Mint ilyen, szükségszerűen megelőzi az alkotás folyamatát, az alkotó szubjektumot. A karikatúrának, vagy tágabban: paródiának történő minősítés pontosan azért lehet alkalmas a nyelvi-irodalmi feltételezettség irányíthatatlan, és bizonyos szempontból romboló – mert az eredetiség és újítás modern programját kikezdő – erejének elmaszkolására, mert eredendően szövegközi műfajként a más

---

14 Vö. Bónus, *i. m.*, 855.

szövegekkel fenntartott inkluzív jellegű,<sup>15</sup> és így az irodalom történetiségét megnyilvánító<sup>16</sup> kapcsolat a lényegéhez tartozik.

Talán épp ez az oka annak, hogy a káplár a kilencedik, még be nem következett lövés előtt képes „egy árnyalattal [...] tisztábban” látni a célt: ez a cél ugyanis ekkor már nem azonos azzal, amit a tiszt eredetileg megcélzott, mivel láthatóvá vagy legalábbis láthatóbbá válása – mely mozzanat korábbi láthatatlanságát is implikálja: korábbi megcélzása tehát maga is fikatív, egy elképzelt célt szem előtt tartó aktus – immár elválaszthatatlan az elhibázott lövések tapasztalatától, és így a mellélövések konstitúcióját nagyban meghatározó önkényes nyelvi operativitástól. A kilencedik lövés ezért egy olyan jövőbeli mű megírásának, egy olyan irodalmi megszólalásmód életre hívásának a trópusa, amely, lemondva a szubjektivitás formális struktúráiban megalapozott eredetiség és újítás programjáról, számolni kész önnön közvetítettségének tapasztalatával. A káplár története által kínált értelmezői keretrendszer szerint csakis egy ilyen mű lehet képes arra, hogy kilépjen az erőszak körforgásából, melyet a mellélövések mint paródiák szabadítanak el.

A fentiek fényében meglehetősen különösnek tekinthető, hogy az *Így írtok* tíhez képest több mint húsz évvel később megjelent *Vallomás. A «Még mindig így írtok ti» alkalmából* című Karinthy-szöveg zárlataként az alábbiakat olvashatjuk: „De abban biztos vagyok, hogy legjobb karrikaturáimat azokról a szerzőkről írtam, akiket a legjobban szerettem.”<sup>17</sup> Jobban belegondolva persze a szeretet nagyon is magától értetődő módon tud parodisztikus megnyilatkozások alapjává válni [aki parodizálta már kedves barátját, esetleg egyéb szeretteit, ezt jól tudhatja].<sup>18</sup> Mivel a szövegköz-pontú irodalomértelmezésre az 1920-as évektől egyre érzékenyebb Karinthy-nál<sup>19</sup> a szerző iránt érzett érzelmek alatt a művek iránti érzelmeket kell érteni – a szerzőből számára leginkább az fontos, ami műveiből feltárható, mivel a szerző gyakorlatilag műveivel egyenlő: „Az író becsülete... / Ott keresd, a művében.”<sup>20</sup> –, ez a szeretet olyan viszonyként válik értelmezhetővé, mely Karinthy és bizonyos irodalmi művek között áll fenn, és amely a paródiák konstitúciójának is szerves részét képezi, megalapozva azok működőképességét, ám ilyenként el is különülve azok kritikai, poétikai, retorikai, politikai és etikai dimenzióitól. Az effajta szeretet – mint erre a *Korintusiaknak írt I. levél* is emlékeztethet (1Kor 13, 4–8) – dekonstruálhatatlan, tiszta viszony,<sup>21</sup> amely megelőzi a „performancia dialektikáját”,<sup>22</sup> itt tehát a paródia poétikáját meghatározó

15 Vö. Tamás Bényei, *Ironic Parody or Parodistic Irony?. Irony, Parody, Postmodernism and the Novel*, Hungarian Journal of English and American Studies, 1995/1 (1), 95–96.

16 Hutcheon, *i. m.*, 109–110.

17 Karinthy Frigyes, *Vallomás. A «Még mindig így írtok ti» alkalmából*, Nyugat 1933/21., 421.

18 Ezt a lehetőséget egyébként a paródia etimológiája sem zárja ki, mivel az ógörög paródia [*parodia*] szóban a *para* prefixum egyszerre jelenti azt, hogy a dal (*odos*) 'ellenében' és a dal 'mellett'. Hutcheon, *i. m.*, 32. Lásd még ehhez: Simon Dentith, *Parody*, Routledge, London – New York, 2000, 10–11.

19 Lásd ehhez: Karinthy Frigyes, *Madách = Uő., „Ki kérdezett...?”. Címszavak a Nagy Enciklopédiához*, Singer és Wolfner Irodalmi Intézet, Budapest, 1926, 59–82.

20 Karinthy Frigyes, *Az író becsülete = Uő., Címszavak a Nagy Enciklopédiához. Cikkek I.*, vál. és a szöveget gondozta Ungvári Tamás, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 314.

21 Lásd ehhez: Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace & Company, San Diego – New York – London, 1979, 301.

22 Werner Hamacher, *Afformatív, sztrájk = Uő., Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, vál. és ford. Szabó Csaba, Ráció, Budapest, 2019, 90.

tételező-pozicionáló aktusok tartományát. Olyan viszony, amely a paródiák szerzőjét azáltal vonja a parodisztikusság körébe, hogy létét a parodizáltakéhoz köti, egyszerre affirmálva egy parodisztikus és egy jól, magas színvonalon parodizálható – már mindig is értelmezettként hozzáférhetővé váló – hang lehetséges pozícióját, ezeket első ízben a létezés tartományába engedve. A szeretet viszonyában létre szert tevő paródia, melyről Karinthy beszél, ekként a filológia egy formája lesz: a szöveggel fenntartott nem racionális kapcsolat, a megismerést és tudást megelőző affektív viszony, a *philia* megnyilvánulása<sup>23</sup> [az, hogy a legsikerültebb paródiák a „legjobban” szeretett korpuszokhoz tartoznak, azt implikálja, hogy – még ha kisebb intenzitásfokkal is, de – minden mű a szeretet viszonyában nyer értelmet].<sup>24</sup> A paródia mint ilyen mindenekelőtt az irodalom, a hagyomány ápolásának egy módja, a nyelvről szóló és a nyelvvel együtt szóló nyelv,<sup>25</sup> melynek beszéde ugyanakkor a gyakorlat szintjén egyszerre jelenti a személyes hang, az autentikus irodalmi megszólalás eltörlésének fenyegetését, valamint lehetőségfeltételét:

Emlékszem, egyszer magam is megdöbbsentem, elolvastván egyik karrikaturámat – hogy a csudába, hiszen ezt *nem én írtam!* ezt ő írta, az illető író, az én kezemmel! nagyon is közel engedtem magamhoz, szállást adtam neki tulajdon lelkemben, neki és másoknak, sokaknak – a vége az lesz, hogy kitérjék szállásából azt az író, aki náluk régebben lakott benne, együtt született ezzel a lélekkel, ott szunnyadt, mielőtt bármelyiket ismertem volna...<sup>26</sup>

A paródiairás gyakorlata során a szerző eszerint szinte azonosul a parodizált másikkal, aki viszont – ellentétben azzal a némileg következtelen magyarázattal, amelyet Karinthy végül kínál<sup>27</sup> – nem egyszerűen csak helyet kap annak lelkében (a szeretet alapviszonya által létre segített létezőként), hanem lerohanja azt, átveszi felette az irányítást, ezáltal mintegy kivéve a szerző kezéből a tollat („hiszen ezt nem én írtam! ezt ő írta, az illető író, az én kezemmel!”). A lélek a parodisztikus hang eredetének tekintetében tehát egy, a saját és a másik különbségtételét kikezdő zónaként válik értelmezhetővé, mely annak következtében, hogy mind az írónak, mind pedig a lélekbe engedett hangoknak az otthonául szolgál, hasonlóan az *Így írtok ti* előszavához, eltörlti az írásaktus és a szubjektivitás között eredendőként tételezett – ezt a meghökkenés modalitása jelöli („hogy a csudába”) – klasszikus összetartozást. A paródia hangja egyfajta lélekbeszéd, ám a lélek maga ebben az esetben csupán a különböző regiszterek és irodalmi formációk véletlenszerű konfigurációit lehet

23 Vö. Werner Hamacher, *Ninety-Five Thesis on Philology*, ford. Catharine Diehl = Uő., *Minima Philologica*, Fordham UP, New York, 2015, II. [9.§] Továbbá: Uő., *For – Philology*, ford. Jason Groves = Uő., *Minima Philologica*, 110; 120–122.

24 Ezt erősíti meg az *Így írtok ti* második, bővített kiadásának előszava is: „Most már tudom, hogy alapjában véve szerettem azokat az írókat, akiknek torzképét itt találja az olvasó.” Karinthy, *Előszó*, 9.

25 Vö. Hamacher, *For – Philology*, 126–127; 139–140.

26 Karinthy, *Vallomás...*, 420.

27 „Ha már író lettem – ezek a torzképek talán ebből a kíváncsiságból születtek – milyen érzés lehet Szomorynak, Kosztolányinak, Babitsnak, Shawznak, Zolának, Pirandellónak lenni – s tudnék-e lenni, ha akarnék?” Karinthy, *Vallomás...*, 421.



képes közvetíteni, felfüggesztve a köztük való különbségtételnek azt a szintjét, mely a saját hangot megtisztíthatná a többlettől, és így azt mint egy identikus, önmagánál lévő tudat megszólalását juttathatná szóhoz. A szerzői tudat, mely a lélek által közvetített, és a test által lejegyzett formációkat érzékeli – tehát ezek utólagosságaként tesz szert létre [író/más hangok – lélek – test – írás – szerzői tudat] –, ezért nem ismer sajátjaként művére, a paródiára, mely innen nézve a saját hangon belüli idegenség irodalmi műfajának, és ezen túl egy, az írás önfelemesztő mozgását színre vivő nyelvnek tekinthető.

Ahogy sokasodnak az effajta események, az író, aki eredetileg a lelket lakja („aki náluk régebben lakott benne”), egyre inkább kiszorul e zónából, míg végül egészen el nem veszíti kapcsolatát otthonával – melyhez organikusán tartoznék („együtt született ezzel a lélekkel”) –, és így be nem szünteti a szerzői tudat legalapvetőbb műveletét, vagyis az idegennek a sajáttól való megkülönböztetését („nem én”), a sajátnak az idegenben való teljes feloldódását okozva ezzel. Ez a folyamat azonban nem korlátozható kizárólagosan az író alakjának eltűnésére és a szubjektivitás felbomlására, hiszen a lélekben helyet foglaló író – az alkotói kompetencia figurája – paradox módon épp a szubjektivitás önfelszámoló mozgásának köszönhetően ébred fel („ott szunnyadt, *mielőtt* bármelyiket ismertem volna” [Kiemelés – B. G.]). Karinthy szövegének tanúsága szerint a szerző a más megszólalásmódokkal való megismerkedés előtt nem író,<sup>28</sup> nem ismerhet íróként magára [a más hangoktól különböző hangként sajátjára], mivel az ezekkel kialakuló viszonyt – a szeretetet – megelőzően nem beszélhetünk az alkotói kompetencia aktivitásáról, sőt ezt az aktivitást nagyon is könnyen lehet, hogy épp az eltérő beszédmódokkal való találkozás hozza működésbe. A sajátként azonosított hang tehát már mindig is az idegenen, továbbá a sajátot attól elválasztó differencián alapszik. A paródia fenyegetése ennyiben az én afirmációja is, vagyis az innovatív irodalmi megszólalás lehetőségfeltétele. Az ilyen típusú megszólalás, tanúságot téve az írói szubjektivitás létéről, a „vallomás” perspektívájából – mely maga is az innovativitás és a parodisztikusság közötti térbe íródik („Minden megnyilatkozásnak, a legszubjektívebbnek is, megvan a maga szigorú műfaja, amit a tárgy követel, de ez a «vallomás» álműfaj s ha eddig nem írtam karrikatúrát róla, a jövőben nem szeretném ezt a torzképet a tükörből rajzolni meg.”)<sup>29</sup> –, tehát csakis úgy artikulálódhat, ha magát a parodisztikusság, vagyis az ismétlés strukturális elvétől, az idegen hangok gépszerű működésétől megkülönböztetve pozicionálja, ami egyúttal ennek az idegenségnek és mechanikusságnak az önkéntelen, ám szükségszerű inkorporációját is jelenti.

28 Ugyanez olvasható az *Allegória az íróról című szövegben*: „Az író bácsi fiatal korában eszik mindenféle levelet, de nem eperlevelet, hanem olyan levelet, amit mások írtak, írt levelet, meg könyvlevelet, – ez... hm, tudod, Pistike, hogy is mondjam csak?... ez aztán az író fejében átalakul tintává, tudod, szép kék tintává, az a sok levél. Na és egy napon, mikor aztán az írónak a feje tele van tintával, – hát akkor, Pistike, akkor az író abbahagyja az evést és kiengedi magából a tinta-szálat, hogy begubózza magát és majd lepke lesz belőle. Hogy hol engedi ki magából? Hát – az írónak a fejéből vezet egy cső, bele a kezébe, a karján keresztül, a kezének a végén van egy kis hegyes, amit tollnak neveznek és ezen keresztül kijön a tinta-szál. Az a furcsa, Pistike, hogy akármilyen levelet eszik az író, mindig tinta-szál lesz belőle, – például az a fajta, amelyiket költő-nek neveznek, az egész nap szerelmeslevelet eszik és abból csupa tinta lesz a fejében, ami a tinta-szálhoz kell.” Karinthy Frigyes, *Allegória az íróról = Uő., Így írtok ti. Gyűjteményes kiadás*, 371–372.

29 Karinthy, *Vallomás...*, 419.

A saját irodalmi hang ebben az összefüggésrendszerben nem megmutatkozás vagy reprezentáció, sokkal inkább egy történeti-kulturális folyamat eredménye, mely az irodalmi tér többszólomásának és történeti tagoltságának viszonyában strukturálódik. A paródia e folyamat kezdete és vége, az irodalmi beszéd hajtóereje és eltörlője.

A két szöveg nyilvánvalóan egymásnak ellentmondó következtetésekre vezethet a paródia mibenlétével és működésével kapcsolatban, azonban kulcsfontosságú pontokon hasonlóságok is felfedezhetők közöttük. Karinthy 1912-es és 1933-as írása egyaránt központi kérdéssé teszi a parodisztikusság és a sajtászerűség, az ismétlésalapú szövegszerveződés és az innovativitás viszonyát. A paródia mind a két esetben a nem saját, az idegen olyan formájaként válik elgondolhatóvá, mely amellet, hogy maga sem irányítható – hiszen működése épp a hagyomány uralhatatlan feltörésére vagy a másinak az én felett való, az előbbihez hasonló szerkezetű eluralkodására vezethető vissza –, destabilizálja, bizonytalanná teszi az autentikus, vagyis az én önkinyilatkoztatásaként felfogott irodalmi megszólalás lehetőségét. Az irodalmi paródia Karinthy-féle megközelítései rendre szétkapcsolják az intencionalitás és a műromantikus, kétirányú egymásra vonatkozását, a parodisztikusság kritikai funkcióját – a torzképet mint kritikai műfajt – az alkotás folyamatának csődjeként [egyfajta mellélövésenként] és az érveszítés egy speciális eseteként felmutatva. Ez azt is jelenti, hogy az önmagukat paródiaként, erőszakos aktusok láncolatán keresztül hozzáférhetővé tévő, saját konstitúciójukat egyidejűleg elmaszkoló és szimuláló szövegek, valamint a szeretet tiszta viszonyán alapuló, az én lehetőségfeltételeként azonosítható, ám azt fel is emésztő írások egyike sem a kritikából születik meg. A kritika, mely a paródiák szerves részét, mi több, vezérlőelvét képezi, effektus, amelyet a hagyomány közbeszólása által „elrontott”, vagy épp az ugyanezen okból nagyon is „sikerült” nyelvi konfigurációk önmaga ellen való fordulása/fordítása idéz elő.

Akár az erőszak, akár a szeretet formájaként válik értelmezhetővé, a paródia eszerint folytonosan túlnyúl a kritika nem irodalmi tartományán, hogy az irodalom szövetében alapozza meg létét és működőképességét. Az irodalmi hagyomány feltörése (mint nyelvi esemény) és az ehhez a hagyományhoz fűződő még eredendőbb, általános kapcsolat (mint tiszta viszony) Karinthy-nál tehát megelőzi az összes lehetséges kritikai műveletet. A paródia ekként a kritikait az irodalmiban megalapozva végső soron minden esetben a nyelv előzetességstruktúrájával és annak megkerülhetetlenségével szembesít: azzal, hogy nem képzelhető el olyan, az irodalom intézményére és az intézményesült nyelvhasználati módokra irányuló kritika, mely nyelvi megelőzöttségétől, továbbá az ezektől való érintettségétől függetlenül lenné. Fontos szem előtt tartani ugyanakkor, hogy a paródiák poétikai-retorikai működésének modellje és a torzképeket keretező írások alapján elgondolható nyelvmodellek nem egyeznek meg egymással, így, mint látható volt, többek között a paródiák által implicált kritikai pozíció és a parodisztikus nyelvben ható erőszak tekintetében – azt illetően, hogy a kritikát és a hozzá társuló erőszakot instrumentálisnak vagy épp uralhatatlannak tételezik – fundamentális eltéréseket mutatnak. Mégis, a parodisztikus alapviszonyt szervező szeretet perspektívájából nemcsak egymást kioltó, hanem egymást kiegészítő formációknak is tekinthetők. A Karinthy-paródia innen nézve egy, az erőszak és a kritika minden formáját megelőző, ám ezekre ugyanakkor rá is utalt filológiai gyakorlat megnyilvánulása, mely egyszerre nyit utat a nyelv öntanúsítása és árulása előtt.