

Doktori (PhD) értekezés

Műfaji hibriditás a kortárs magyar ifjúsági prózában

Lovas Anett Csilla

Debreceni Egyetem

Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola

2024

Műfaji hibriditás a kortárs magyar ifjúsági prózában
Értekezés a doktori (PhD.) fokozat megszerzése érdekében az irodalom- és
kultúratudományok tudományágban

Írta: Lovas Anett Csilla
okleveles magyar nyelv és irodalom szakos tanár, hittanár-nevelő

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája (Magyar
irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program) keretében

Témavezető:
Dr. Bodrogi Ferenc Máté

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja:

Én, Lovas Anett Csilla, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve öt éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Lovas Anett Csilla

Tartalom

Bevezetés: a kérdéskör általános bemutatása	5
Miben azonos, miben más?	6
Gyerek- és ifjúsági irodalomként olvasni	9
A definíció problémái	12
Történeti aspektusok	19
Kettősségek	22
Az ifjúsági regények „tipológiája”	24
Ifjúsági novellák	28
Problémafelvetés	28
Az ifjúsági novella mint az olvasást konstituáló aspektus	31
Narráció	33
Tematikus gócpontok	34
Miért „ifjúsági”?	36
Diskurzusok, nyelv, nyelvhasználat	38
Az ifjúsági novella mint határátlépés	40
Elbeszélhető-e egy szakítás? Dániel András: Off	42
Ifjúsági krimi és tabusértés	49
Problémafelvetés	49
Műfaj történet	52
Tabutémák a kortárs ifjúsági irodalomban	56
Ki a nyomozó? Wéber Anikó: Az osztály vesztese	58
Narratív eljárások	58
A rejtély megoldásához vezető út	62
A zaklatás tematizálása	64
Ifjúsági történelmi regény és sci-fi	68
Problémafelvetés	68
Műfaj történet	68
Az Abszolút töri sorozatról	74
Beavatkozhatunk-e a múltba? Zágoni Balázs: A Szamos-parti Hollywood	79
Disztópia, sci-fi és vallásos gyerekirodalom	87
Problémafelvetés	87
Sci-fi, utópia, disztópia	90
A „vallási szempontból releváns” gyerek- és ifjúsági művekről	95

„...végső soron ő az, aki választott minket...” Zágoni Balázs: A Gömb; Odaát (Fekete fény-duológia).....	99
Ponyva, kalandregény és „crossover”	109
Problémafelvetés.....	109
A kalandregényről.....	110
Ponyvairodalom és popkultúra	114
„Crossover”	117
Mit olvasunk egyáltalán? Fekete András – Granca Gergely: Kalasnyikov és Rózsafüzér.....	118
Összegzés, kitekintés	131
Bibliográfia.....	140

Bevezetés: a kérdéskör általános bemutatása

Gyerek-és ifjúsági irodalomról mint tapasztalatról beszélni könnyű. Mindannyian voltunk gyerekek, emlékszünk a régen hallott mesékre, az otthon vagy az óvodában tanult mondókák, versek ritmusára, sőt, akiket a „szöveg öröme” kamaszként is elkísért, azok akár a tinédzserkorban olvasott ifjúsági regények karaktereit, helyszíneit is fel tudják idézni. Az irodalommal történő első találkozásainkat meglehetősen egyértelműséggel soroljuk a gyerek- és ifjúsági irodalom kategóriájába, tehát emlékeink, vagy egy pszichológiai fogalmat kölcsönvéve: „sajátélményünk” egyszerűvé teszi, hogy erről a szövegtörzsről beszéljünk. Gyerek- és ifjúsági irodalomról mint kategóriáról beszélni ugyanakkor nem könnyű. Szorít a definíciós kényszer: pontosan milyen szövegekre érvényes ez a megnevezés? Jókai regényei ide tartoznak, ha kamaszok tömegei olvassák őket? Vagy Weöres Sándor gyerekversekben megjelent művei, amelyeket a költő nem gyerekeknek írt eredetileg? Milyen átjárásokat vagy határokat implicál ez a kettős fogalom: a gyerek és az ifjúsági jelzők életkori besorolásokat jelentenek csupán, vagy műnemi, műfaji, próza- és lírapoétikai eltéréseket is? Ezekhez a kérdésekhez szorosan kötődik a gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek esztétikai hatásmechanizmusa: milyen élményeket váltanak ki ezek a szövegek, és miben különbözik a felnőtt (fel)olvasó és a gyermeki befogadó élménye? Milyen hatással van a szövegek megformáltságára a közvetlen vagy rejtetten a szövegekbe kódolt „nevelési célzat”? A téma bőséges magyar és idegennyelvű szakirodalmában számos választ vagy válaszkísérletet találunk a feltett kérdésekre, éppen ezért gyerek-és ifjúsági irodalomról mint tudományos vizsgálódás alá vetett tárgyról beszélni nehéz: van-e még, amit nem mondtak el előttünk? Disszertációm bevezető fejezete arra tesz kísérletet, hogy az eddigi eredményeket összefoglalja, saját belátásokkal gazdagítsa, és röviden szóljon az irodalomtörténeti előzményekről is. Vizsgálódásom fókuszában az ifjúsági próza áll, de a részterület értelmezéséhez szükséges kezdetben a gyerek- és ifjúsági irodalom egészével foglalkozni. A munkát némiképp nehezítette, hogy bizonyos alap kutatások még nem indultak el e téren: egyelőre nem létezik átfogó, tudományos igényű készült magyar gyerekirodalom-történet, a már meglévő adatbázisok némiképp korlátozottak (bár a Könyvtári Intézet adatbázisában nemcsak korcsoport, hanem szerző, közreműködő, kiadó és műfaj szerint is lehet böngészni)¹, és szakirodalmi tételeket nem listáznak; a könyv formátumban is elérhető bibliográfiák 1975. decemberével lezárultak.² Utóbbiak nem teljeskörű, hanem ajánló bibliográfiák; a második kötet előszavában a válogatás szempontjai között ezt olvassuk: „Néhány kiadványt azért

¹ Gyerekirodalmi adatbázis, <http://ki2.oszk.hu/gyerekirodalom/> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

² SZÁSZ Eta – KEPES Ágnes, *Beszélő könyvtár*, Bp., Móra, 1958; KEPES Ágnes – SZÁSZ Eta, *Új beszélő könyvtár*, Bp., Móra, 1969; KEPES Ágnes – SZÁSZ Eta, *Beszélő könyvtár 1967-75*, Bp., Móra, 1980.

mellőztünk, mert mai szemmel már nem tartjuk alkalmasnak őket az ifjúság eszmei és művészi nevelésére.”³ Ezek a kötetek azonban hiányosságaikkal és ideológiai háttérükkel együtt is jó kiindulópontként szolgáltak a 20. századi ifjúsági irodalom tanulmányozásához.

Az általános bevezetőt öt kortárs magyar ifjúsági szöveg értelmezése követi. A válogatás egyik szempontja a *hibridizáció* volt, mely nemcsak a gyerek- és ifjúsági irodalommal, hanem általában a (kortárs) szépirodalommal foglalkozó szakirodalom egyik kulcsfogalma. Elemzéseimben arra világítok rá, hogy a hibridizáció több szinten is értelmezhető a kamaszoknak szóló könyvekben: számos szövegre jellemző a műfajok, tematikák, regiszterek keveredése. A fejezeteket a műfaji kérdések vizsgálatával indítom, ezt a kérdéses regények értelmezése követi. Az elemzések nyomán látni fogjuk, hogy a történelmi regény ötvöződik a sci-fi tematikával, a disztópia a „keresztény” ifjúsági regénnyel, a kalandregény a ponyvával és így tovább, s ez elvezet a dolgozat másik kulcsfogalmához, a *határátlépéshez*: az ifjúsági próza egyik meghatározó sajátossága a transzgresszív jelleg, a műfaji, nyelvi kódok sorozatos felforgatása – ebben a folyamatban pedig az ifjúsági irodalommal kapcsolatos előzetes elváráshorizont is megváltozhat.

Miben azonos, miben más?

Magyar nyelvterületen hozzávetőleg a 2000-es évektől kezdve (újra) élénk kritikai, szakmai figyelem kíséri a kérdéskört. A felmerülő viták nem előzmény nélküliek: Bálint Ágnes Júlia összefoglalójából megtudhatjuk, hogy más szakmai eszmecserék mellett a 60-as évek közepén a Jelenkor hasábjain, 1974-ben az *Élet és Irodalomban* zajlottak irodalmi disputák, 1987-ben pedig a *Miben azonos, miben más?* címmel szervezett szekszárdi kerekasztal-beszélgetésen merültek fel olyan kérdések, amelyek máig foglalkoztatják a téma kutatóit.⁴ A találkozó Lengyel Balázs bevezető előadásával indult. Bár azóta újabb és újabb esszék, tanulmányok születtek a kérdéskör apropóján, mégis úgy vélem, érdemes a lassan negyvenéves vitaindítót újraolvasni, mert számos olyan kérdést vet fel, amelyek ma is izgalmas irányokat kínálhatnak a témakör vizsgálatához.⁵

Bálint Ágnes Júlia „híressé vált” elméletként hivatkozik Lengyel Balázs „egy fa van” meglátására, melyet elsőként 1973-ban tett közzé: „Nem lehet ugyanis úgy képzelni a dolgot, hogy a kultúra kezdeteitől fogva létezik egy csodásan ágazó, levelező fa: ez az irodalom; majd a XIX. század végével nőtt mellette egy kicsi, egy fiókafa. A nagyot, a csodásan magasra nőttet körülállják, bámulva élvezik az okos felnőttek; a picit pedig az oktondi gyerekek rajzzák körül.

³ KEPES Ágnes – SZÁSZ Eta, *Új beszélő könyvtár*, Bp., Móra, 1969, 16.

⁴ BÁLINT Ágnes Júlia, *Viták kérdések a gyerek-és ifjúsági irodalomban*, Iskolakultúra, 1994/3, 87–89.

⁵ LENGYEL Balázs: *Miben azonos, miben más?*, Jelenkor, 1988/11, 1049-1054.

Egy fa van; annak külön-külön ágai, levelei. Elvontabban, egy esztétika van.”⁶ Ez a dilemma, miszerint lehet-e, érdemes-e a gyerek- és ifjúsági irodalmat leválasztani a(z elsősorban felnőtteknek szóló) szépirodalomról, azóta is meghatározza a témáról való gondolkodást, bár Lengyel egy későbbi, 1987-es szövegében árnyalja korábban született megállapításait:

„Egy axiómaként elfogadott feltételezésből indul ki, abból ugyanis, hogy egy esztétika van, az irodalomnak minden irodalmi műre érvényes alakulása-fejlődése, és elhanyagolja annak vizsgálatát, hogy melyek azok a mindenkor tekintetbe veendő korosztályi sajátosságok, melyek az ifjúsági irodalomnak mintegy a mozgásterét szabják meg. S nem fejti fel azt sem, hogy e korlátok megtartásából mi következik.”⁷

A szerző hosszan idézi a korábbi vitákban részt vevők nézeteit azzal kapcsolatban, mit jelent a gyerekirodalmi szövegek művészi igényű megformálása mellett a célzott olvasóközönség életkori sajátosságaira is tekintettel lenni, majd arra a meglátásra jut:

„ha egy irodalomnak ilyen mértékig kell foglalkoznia befogadó közegének sajátos tulajdonságaival, azzal, hogy ez a közeg a felnőtt társadalommal szemben, vagy annak elit olvasójával szemben, mit fogad be és mit nem; és ha az alkotások létrejöttékor az úgynevezett írói önkifejezésnek, mely minden mű létrejöttének alfája és ómegája, ezekkel a tulajdonságokkal okvetlenül számolnia kell, úgy is mint az önkifejezés kontrolljával, akkor ez az irodalom lényegében *alkalmazott irodalom*. Bármennyire érvényesül benne az általános esztétika, bármilyen magas fokot tud is esztétikailag elérni. Ezt az álláspontot sokan vallják: nem lebecsülő szándékkal, csupán a valóságra mintegy rátapintva.”⁸ (Kiemelés tőlem – L. A. Cs.)

A továbbiakból azonban kiderül, hogy az a „valóság”, miszerint a gyerek- és ifjúsági irodalom az életkori sajátosságokhoz igazított, eképpen alkalmazott irodalom, további kérdéseket hoz magával. Elsősorban a szerzői szándékot vizsgálva Lengyel rámutat arra, hogy például Weöres Sándor nem gyerekeknek írt (tehát nem vette figyelembe a „célzott olvasóközönség életkori sajátosságait”), T. Aszódi Éva fáradhatatlan munkája nyomán mégis gyerekirodalmi klasszikussá váltak művei; mások pedig, mint például Zelk Zoltán, Kormos István, Tamkó Sirtó Károly vagy Nemes Nagy Ágnes „alkalmazott költészetet” művelt, „a gyerek befogadási lehetőségeit már figyelembe vevő”.⁹ Lengyel „az önkifejezés kontrolljaként” hivatkozik arra, hogy a szerzőnek tekintettel kell lennie a célzott olvasóközönség „befogadási lehetőségeire”,

⁶ LENGYEL Balázs, *Egy fa van*, Digitális Irodalmi Akadémia. Web: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/LENGYEL/lengyel00166/lengyel00211/lengyel00211.html> [Letöltés dátuma: 2023. 11. 29.]

⁷ LENGYEL Balázs, *Miben azonos, miben más?*, Jelenkor, 1988/11, 1049.

⁸ LENGYEL, i. m., 1051.

⁹ Uo.

viszont a későbbiekben azt fejtegeti, hogy az esztétikai élményképzés mechanizmusa gyerekkorban „nem kitapintható. Nem szétszalazható, nem elemezhető”; „valami más varázslat” bilincseli a fiatal olvasó (hallgató) figyelmét a szöveghez, legyen az prózai vagy lírai alkotás. Ha nem tudjuk pontosan körülhatárolni, hogyan működik az irodalmi szövegek befogadása a gyerekek körében (miként arra később Bódis Zoltán több tanulmányában is rávilágít¹⁰), akkor mire vonatkozhat az „önkifejezés kontrollja”, mire kell figyelnie egy szerzőnek, ha gyerekeknek ír? Lengyel az absztraháló képesség szempontjából tartja rétegekre bonthatónak a gyerekolvasók széles halmazát, és ezzel kapcsolatban gondolkodik „a korosztályi átlagokhoz” történő alkalmazkodásról:

„Szemléletességre törekszünk, kerüljük az intellektuális, elvont kifejezéseket, s nyelvhasználatunkat is, amennyire lehetséges és szükséges, a beszélt nyelvhez idomítjuk. Ez a gyerekirodalom természetes sajátossága, amelyet ha az író jól valósít meg, észre sem veszi a felnőtt olvasó.”¹¹

Ez a fajta alkalmazkodás a következő műfaji-tematikai sajátosságokat hozza magával Lengyel szerint:

- a gyerek- és ifjúsági regény főhőse maga a gyermek (példaként az *Egri csillagok*at említi a szerző);
- az ifjúsági irodalom csak ritkán lehet tragikus („A katartikus olvasói szembefordulást, hogy a világ rossz, változtatásra érett, hagyjuk inkább – és nemcsak didaktikai okokból – az élet terheiből a gyerekeknél többet elviselő felnőttekre. Viselnek a gyerekek így is eleget.”¹²);
- a gyerekirodalom nem „kísérleti irodalom”, a regény építkezése legyen a korosztály érettségéhez igazodó;
- Fioláné Komáromi Gabriellát idézve pedig arra jut, hogy a regény szóljon a kamaszról, hozzá beszéljen.

Míg az esszé nagyobbik része inkább leíró jellegű, és a vitatott jelenségek továbbgondolását célozza, addig az utolsó néhány bekezdés előíró célzattal íródott: mire figyeljen a szerző, ha gyerekeknek és fiataloknak ír – regényt. Itt ugyanis versekről, mesékről már nincs szó, és a vitaindító zárlatában Lengyel „csupán” az ifjúsági irodalomnak mint „roppant olvasottságú, jövőt építő művészet”-nek vizionál komoly társadalmi elismertséget. (Elképzelhető azonban, hogy az ifjúsági irodalom itt mint ernyőfogalom használatos, beleértve

¹⁰ Lásd bővebben: BÓDIS Zoltán, *Gyermek – nyelv – költészet*, = *Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter – BÓDIS Zoltán, Debrecen, Didakt, 2006, 9–18.

¹¹ LENGYEL, *Miben azonos, miben más?*, Jelenkor, 1988/11, 1053.

¹² LENGYEL, i. m., 1054.

a gyerekeknek szóló műveket is – bár a szerző a korábbi gondolatmenetben precízebben elkülönítette az életkori kategóriákat.)

Lengyel Balázs átgondoltan építkező, rafináltan fogalmazott, a kérdéskört árnyaltan tárgyaló vitaindítójában számos olyan jelenség detektálható, amely a gyerek- és ifjúsági irodalomról történő gondolkodást azóta is meghatározza. A gyerek- és ifjúsági irodalom megnevezés a német és magyar munkákban egyaránt használatos, de a „gyerek” és ifjúsági” közötti határhúzás minduntalan problematikussá válik. Az „egy fa van” elméletet, miszerint a gyerek- és ifjúsági irodalom is a szépirodalom része, Lengyel szisztematikusan lebontja, majd az elmélet egyes elemeit visszaírja a szövegbe – ma sem teljesen egységes az álláspont a tekintetben, hogy a fogalom alá tartozó műveket alkalmazott irodalomként vagy szépirodalomként olvassuk-e. Alighanem szövege válogatja: vannak olyan művek, amelyek inkább egy-egy jelenség, valamely kortárs probléma (bántalmazás, kiközösítés, családi nehézségek) „körbevilágításában” érdekeltek, és akár kimondottan azzal a szándékkal íródtak, hogy segítsék a nehéz élethelyzetekben történő eligazodást. Vannak azonban olyan könyvek is, amelyek elsősorban nem azt célozzák, hogy a befogadó számára kínáljanak fogódzókat, hanem a kalandokra, izgalmakra, a fikcióban (és nem a saját valóságban, a kamaszkor lélektani mintázataiban) történő elmélyülést célozzák, olvasásuk során tehát nem valamely problémára, hanem a szépirodalmi igénnyel megalkotott szövegre kerül a hangsúly.

Lengyel a pedagógiai célzatosság dilemmájával, valamint a felnőtt olvasó szerepével, befogadói attitűdjével is foglalkozik, melyek napjainkban sem megkerülhető problémakörök. A *Miben azonos, miben más?* rendkívül izgalmas és tanulságos példája annak, hogyan lehetséges gyerek- és ifjúsági irodalomról beszélni: felvonultatva, sőt elfogadva a kérdéskör tárgyalása során jelentkező dilemmákat, akár paradoxonokat is, egyszerre figyelembe véve alkotás- és befogadáslélektani, esztétikai és pedagógiai aspektusokat, bonyolult jelentéskomplexumként olvasva ezt a sajátos szövegekörpuszt és annak egyes darabjait is.

Gyerek- és ifjúsági irodalomként olvasni

Nemcsak a Lengyel által felvetett kérdések, dilemmák vonulnak fel újra és újra a szakirodalomban, hanem jellemző maradt az a komplex látásmód is, mely figyelmet fordít a gyerek- és ifjúsági irodalom nyelvi, poétikai, befogadásesztétikai, pedagógiai, történeti aspektusaira is. Mészáros Márton *Young adultként olvasni* című tanulmánya¹³ mindegyik problémakörhöz igyekszik hozzászólni, szövegének tétje pedig az, hogy válaszkísérleteket

¹³ MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni. A Holtverseny példája = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 289–306.

mutasson fel a következő kérdésekre: „mit jelent valamit ifjúsági irodalomként vagy young adultként olvasni? Milyen előfeltevésekkel olvasunk valamit, ha tudjuk, hogy az »ifjúsági irodalom«? Milyen elvárásaink aktivizálódnak, és milyen olvasási stratégiákat implikál az adott műfajfogalom?”¹⁴ (Kiemelés az eredetiben.)

Mészáros kifejezetten a young adult szövegekhez kapcsolódóan három hipotézist állít fel: a művek a „hagyományos” irodalomhoz képest sokkal inkább építenek a pop- illetve trashkultúra elemeire; a young adult értelmezői kontextusát nem annyira intertextuális, mint inkább intermediális kapcsolódások szervezik; a young adult szembefordul azzal a kittleri elvárással, miszerint a magas irodalom egyetlen biztos ismerve a megfilmesíthetlenség¹⁵ – a harmadik hipotézishez hozzátehetjük, hogy számos ifjúsági vagy young adult regényhez kötődően a megfilmesítés igénye szinte elvárásként merül fel az olvasók (rajongók) részéről. Mészáros Totth Benedek *Holtversenyének* példáján igazolja (részben) a hipotéziseket. Gondolatmenete nyomán kitágíthatjuk a vizsgálódás körét: milyen előfeltevéseket, olvasói elvárásokat mozgósít a gyerek- és ifjúsági irodalom fogalma? Miként olvasunk valamit, ha az adott mű paratextuális jelzései (például borító, fülszöveg, a címlap illusztrációi, korosztályi ajánlás stb.) arra utalnak, hogy gyerek- és ifjúsági irodalmi művet tartunk a kezünkben?

A kérdésekre már csak azért sem adható általános érvényű válasz, mert, miként a recepcióesztétikai irányzat képviselői is nyomatékosítják, érdemes tekintettel lennünk az egyes művek koronkénti és személyenként változó olvasataira. Miként Jauß fogalmaz:

„Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja, nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. Inkább partitúrához hasonlítanám, amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki, amelyek kiszabadítják a szöveget a szavak anyagából, és aktuális léthez segítik; „olyan beszéd, amelynek elhangzása közben kell megteremtenie az őt megérteni képes beszélgetőtársat”.”¹⁶

Kimutatható azonban egy olyan tendencia, miszerint gyerek- és ifjúsági irodalmi művek partitúrájához gyakran eleve bíráló éllel közelítenek (felnőtt) olvasói. Ennek az is lehet az oka, hogy még a mai gyerekkönyvpiacra is jellemző a színvonal hullámlása, a nyelvileg és/vagy képileg kevésbé igényes kötetek megjelenése; nem teljesen alaptalan tehát, hogy az alábbi három idézetben (melyeket egymástól igen eltérő kontextusokból ragadtam ki) az „ifjúsági” jelző egyben csökkent esztétikai értéket is implikál.

¹⁴ Uo., 295.

¹⁵ Uo., 298.

¹⁶ JAUß, Hans-Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = H.-R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 49-50.

„A történelmi regény példázatszerű erkölcsi tanításként olvasása nagyon szívós örökség, végső soron a »Historia est magistra vitae« ókori eszményére vezethető vissza. Ennek a szemléletnek a képviselői alapvetően monologikusnak tekintik a történelmi regényeket, így végső soron nem állnak távol attól a felfogástól, amely e műfajváltozatot az ifjúsági irodalom körébe utalja.”¹⁷

„Az 1990-es években ugyanakkor, amikor a lektűrösödés és az ifjúsági irodalomma degradálódás évtizedei után a történelmi regény újra reneszánszát élte a magas irodalomban, pontosan a korfestés és a példázatalakotás kettősségén igyekeztek túllépni.”¹⁸

„[A]z első világháborútól a nyolcvanas évekig, lényegében kétféle írói (pontosabban: elbeszélői) viszony volt elképzelhető a hagyományhoz: egy alázatos és egy destruktív. Az alázatos szerzők - különböző színvonalon, különböző hangfekvésben és különböző hangerővel — nekiálltak gárdonyizni, a gárdonyizás pedig egykettőre az ifjúsági irodalom kellős közepén találta magát. (Ezért is van olyan kevés jó magyar gyerekkönyv.)”¹⁹

A gyerek- és ifjúsági irodalmi alkotásokhoz való kritikus hozzáállás mindhárom gondolatmenetre jellemző. Anélkül, hogy részletesebb diskurzusanalízist végeznék, szeretnék rámutatni arra, hogy a szerzők a „magas irodalom”, „szépirodalom” és az attól elválasztott „ifjúsági irodalom” kategóriában gondolkodnak, az utóbbi két részletben pedig az ifjúsági irodalom címke alacsonyabb nívót is jelent („degradálódás”, „kevés jó gyerekkönyv”). Ha a Gárdonyit (mintaként is) követő szerzők (például Szombathy Viktor, Hollós Korvin Lajos, Hegedűs Géza vagy Szántó György) műveire tekintünk, akkor ez a hozzáállás valamelyest igazolható: szépirodalmilag kevésbé összetett, az ún. történelmi hagyományokat (mely maga is problematikus kifejezés) nem felforgató művekről van szó. Úgy vélem, az idézetek szerzői által ismert ifjúsági művek megfeleltek annak a befogadói elváráshorizontnak, miszerint a kérdéses szövegek szépirodalmi mércével mérve nem állják meg a helyüket; azonban számos olyan ifjúsági mű született az elmúlt években, évtizedekben is, amelyek „kezdetként szándékosan felidézik a műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárási horizontot, majd azt a továbbiakban lépésről lépésre lerombolják”.²⁰

A következőkben azt vizsgálom, milyen definíciós kísérletek, irodalomtörténeti előzmények, pedagógiai, teológiai, pszichológiai aspektusok alapján rajzolódik ki az elváráshorizont, amely a gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek befogadását meghatározza; az egyes művekre fókuszáló fejezetekben pedig olyan regények interpretációs lehetőségeit vázolom fel, amelyek képesek lehetnek arra, hogy lerombolják ezt az elváráshorizontot.

¹⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Történelem és/vagy regény*, Korunk, 2015/8, 7.

¹⁸ HITES Sándor, *A történelmi regény*, Árkádia. Web: http://www.arkadiafolyoirat.hu/images/000_irodalom/IRO003_TAN_hites.pdf [Letöltés dátuma: 2022. 11. 17.]

¹⁹ MÁRTON László, *A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben*, Jelenkor, 1998/2, 154.

²⁰ JAUB, i. m., 53.

A definíció problémái

Többen rámutattak arra, hogy a rendszerváltás után elcsendesedtek a gyerek- és ifjúsági irodalom körüli viták, és ez nem azért történt, mert minden kérdésre, dilemmára válasz született. Bognár Tas 1994-es főiskolai jegyzetében arra hívja fel a figyelmet, hogy a gyerekkönyvek száma a 90-es években is növekedett, de szakmai értékelésük elmaradt: „az irodalomtudomány ... még ma is mostohagyermekként kezeli a gyermekeknek is való irodalmat.”²¹ Bő harminc évvel később az első 21. századi, magyar nyelven megjelent gyerek- és ifjúsági irodalmi kézikönyv, a Mesebeszéd előszavában Hermann Zoltán hasonlóan jellemzi a helyzetet:

„Hiányzik a rendszeres gyerekkönyv-kritika (...) 1990 után lényegében tíz-tizenöt évet elvesztegettünk: szinte csak az utóbbi tíz évben bukkantak fel innovatív kezdeményezések. (...) Szükség van azonban a gyerekkönyvekkel és a gyerekirodalommal foglalkozó kritikai, (irodalom/kultúra)elméleti és (irodalom/média/mentalitás) történeti gondolkodás modern (virtuális és valós) intézményeinek kialakítására.”²²

Valóban csak a 2000-es évek második felétől kezdve kapott (újra) figyelmet ez a kérdéskör, és azóta számos konferencia szerveződött, önálló tanulmánykötetek íródtak, valamint több folyóirat tematikus lapszámot jelentetett meg.²³ Jelenleg a „gyerekirodalom nagykorúsításának”²⁴ folyamata zajlik, melynek célja többek közt, hogy ezek a művek a „felnőtteknek szóló” szépirodalomhoz hasonló kritikai, irodalomtudományos figyelemben részesüljenek. Arra a kérdésre azonban, hogy „mi a gyerek- és ifjúsági irodalom”, nem született, és, mint látni fogjuk, nem is születhet pontos, egyértelműsítő definíció. Mint arra Lovász Andrea is rámutatott, „[a] tekintélyes mennyiségű szakirodalom, a témával foglalkozó tanulmány ellenére magyar nyelvterületen máig nem tisztázott a gyermekirodalom fogalmának sem intenziója, sem extenziója.”²⁵ Ez a megállapítás a nemzetközi szakirodalomra is érvényes lehet: az alábbiakban olyan „gyakran ismételt kérdések” összegzése következik, amelyek újra és újra felmerülnek a téma körüljárása során.

Peter Hunt a gyerekirodalom kifejezés mindkét tagját kritikai vizsgálat alá vonja.²⁶ Úgy véli, „felesleges problémákat” okozunk magunknak, ha a gyerek- és ifjúsági könyveket

²¹ BOGNÁR Tas, *Elemzések a gyermek- és ifjúsági irodalom köréből*, Bp., Tankönyvkiadó, 1984, 5.

²² HERMANN Zoltán, *Előszó = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiala Írók Szövetsége, 2017, 10.

²³ Itt említhetők többek közt a Tiszatáj Online Plüss Műhely rovata, a Bárka Online Papírhajó rovata, Az Alföld 2016/9-es Gyerek- és ifjúsági irodalom tematikus száma, a Híd folyóirat 2015/11-es, majd 2020/10-11-es gyerekirodalmi számai.

²⁴ A gyerekirodalom nagykorúsítása címet viselte a MISZJE 2018-as konferenciája, valamint a Prae folyóirat 2019/2., tematikus lapszáma is, mely a konferencián elhangzott előadásokból közölt válogatást.

²⁵ LOVÁSZ Andrea, *Gyermek – irodalom – diskurzusváltások*, Forrás, 2000/12, 90.

²⁶ Az angolszász szakirodalomban a „Children’s Literature” kifejezés egyaránt vonatkozhat gyerek- és ifjúsági irodalomra is; ha az ifjúsági irodalmat külön tárgyalják, akkor a „youth” a „young adult” vagy a „new adult”

ugyanazzal a mércével mérjük, mint a felnőtteknek szóló könyveket: az *irodalom* szót problematikusnak látja a teljes szövegtörzs jelölésére. A kifejezés használatát csak akkor tartja produktívnak, ha ezeket a műveket a kultúra egy sajátos formájába történő bevezetés céljából olvastatjuk a fiatalokkal; ha azonban más módokon „használjuk” ezeket a szövegeket, akkor a fogalom félrevezető lehet.²⁷ Ennek a dilemmának a feloldásában segíthet, ha szétválasztjuk a *gyerekkönyv* és *gyerekirodalom* fogalmakat, miként Hermann Zoltán javasolja:

„a gyerekkönyv és a gyerekirodalom fogalmait – a még mindig jelenvaló gyakorlattal szemben – nem lehet szinonimaként használni. (...) a gyerek- és ifjúsági *irodalom* – amely, mondjuk így: »részhalmaz« a gyerekkönyv fogalmának – elsősorban a 16-18 évesnél fiatalabb korosztályok irodalomesztétikai akkulturációját célozza, a nagyjából szintén a 19. század első évtizedeiben kialakuló *szépirodalom* összetett fogalmának megértéséhez segíti hozzá a befogadót, az irodalmi interpretáció gyakorlatába vezeti be a gyerekolvasót.” (Kiemelések az eredetiben.)²⁸

Gyerekirodalom és szépirodalom Huntnál és Hermann-nál külön kategóriákként tételeződnek, előbbi funkcionális értelmezése okán: a gyerekirodalmat arra *használjuk*, hogy megtanuljunk érteni és élvezni a szépirodalmat. A különbség azonban nem jelent hierarchiát, még kevésbé esztétikai értékítéletet. Hermann kiemeli, hogy „a gyerekirodalom vs. felnőttirodalom szembeállítás bizonyos értelemben hamis”²⁹, hiszen a gyerekkori olvasásban mindig benne van egy felnőtt produktív jelenléte (vagy a felolvasásban, vagy a felnőtté válás folyamatát imitáló narratívákban). Emellett az igazán jó gyerek- és ifjúsági irodalmi művek lehetőséget kínálnak „összetett, bonyolult, történetileg szituált, egymást sokszor kizáró értelmezési helyzetekkel”³⁰ való megküzdésre – akárcsak a jó „felnőtteknek szóló” szépirodalom.

Peter Hunt nyomán a gyerek- és ifjúsági irodalom kifejezés előtagjait is érdemes górcső alá venni. A gyerekkor egyfelől történetileg változó fogalom, másfelől a különféle társadalmak eltérően gondolkodnak a gyerekről (Hunt példaként említi, hogy a keleti és nyugati társadalmak másként látják gyerek és felnőtt viszonyát), mindebből következően „a” gyerek fogalma

kifejezések is használatosak (melyek nem szinonimái egymásnak). Az angol terminológia kérdéseire bővebben lásd MÉSZÁROS, *Young adultként olvasni...*, i. m. A magyar és a német nyelvű szakirodalomban a gyerek- és ifjúsági irodalom megnevezés vált elterjedtebbé (Kinder- und Jugendliteratur).

²⁷ *Understanding Children's Literature*, ed. HUNT, Peter, New York, Routledge, 2005, 3. Az angol és német forrásokat saját fordításomban közlöm – L. A. Cs.

²⁸ HERMANN Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 18-19.

²⁹ *Uo.*, 19.

³⁰ KUCSERKA Zsófia, *Gyerekirodalom: mi az, és kié? = Medialitás és gyerekirodalom*, szerk. HERMANN Zoltán – LOVÁSZ Andrea – MÉSZÁROS Márton – PATAKI Viktor – VINCZE Ferenc, Bp., KGRE – L'Harmattan, 2020, 186.

leegyszerűsítő általánosításként jelenik meg számos kritikai szövegben.³¹ David Rudd a gyermekség fogalmának kétféle megközelítését ismerteti: egyes elképzelések szerint létezik az „esszenciális/lényegi gyermek” (essential child), akinek ismerjük a természetét és szükségleteit; más elképzelések szerint a gyermek nem más, mint felnőtt diskurzusok terméke, társadalmi konstrukció. Rudd szerint egyik álláspont sem tartható önmagában, helyette bevezeti a „megalkotott” és az „önmagát alkotó” (constructed – constructive) gyerek fogalmait, a gyerekirodalom pedig megteremtheti a kettő közötti átjárást – ezt a szövegteret Rudd hibrid vagy határhelyzetnek nevezi. A szerző szerint a gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek „sikere” abban áll, milyen hatékonysággal képesek tárgyalni a gyermekkor (illetve kamaszkor) „hibrid”, „határzónaként jelentkező” tapasztalatát - erre jó példaként említi J. M. Barrie Peter Pan-könyveit, melyek az örök gyereket állítják középpontba, de közben elismerik e konstrukció problémáit is.³² Bódis Zoltán a gyermeket olyan tapasztalatként „olvassa”, mely „maga az idegenség, amely fel nem tárt, végig nem gondolt saját idegenségünkre emlékeztet bennünket”³³; Szabó Lőrinc *Lóci óriás lesz* című versének interpretációja alapján pedig megmutatja, mit jelent felnőttként „megragadni” a gyermekben rejlő idegenséget, annak felszámolása, megszüntetése nélkül.

A fentieket árnyalhatják a *childhood studies* (gyermekkor-tanulmányok) eredményei is, melynek kezdeteit a témakör egyik jelentős kutatója, John Wall az 1980-as évekre teszi. A kutatási irány elsősorban a szociológusok, antropológusok és történészek körében alakult ki, a gyerekek és fiatalok tanulmányozásának új paradigmájaként az (akkor még) uralkodó fejlődéslélektani szemléleten túl. A gyermekkor új modellje szerint a gyerekeket nem mint a felnőttek szocializációjának passzív befogadóit, hanem mint saját jogú, aktív és sokszínű társadalmi résztvevőket érdemes vizsgálni. John Wall kiemeli a mozgalom két alapítóját, Alison James és Alan Prout elvét: a gyerekeket olyannak kell tekinteni, mint akik aktívan részt vesznek saját társadalmi életük, a körülöttük élők és a szélesebb társadalom építésében. Azáltal, hogy a gyermekkor-tanulmányok a gyerekeket állították a kutatás középpontjába, nemcsak a gyerekek sajátos cselekvőképessége és tapasztalatai válnak hangsúlyosabbá, hanem a gyermek-felnőtt kapcsolatok és társadalmi gyakorlatok kritikus megértése is. Innen lép tovább Wall az úgynevezett *childism* irányába, amely a feminizmushoz hasonlóan különféle társadalmi gyakorlatok átalakítására összpontosít nem csupán a gyerekek közti, vagy a gyermek-felnőtt viszonyok területén, hanem a tudományosság és a társadalmak egészét megalapozó, mindenütt

³¹ *Understanding Children's Literature*, 4.

³² RUDD, David, *Theorising and theories: the conditions of possibility of children's literature* = *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. Peter HUNT, London – New York, Routledge, 2014, 34–37.

³³ BÓDIS Zoltán, *Az idegen gyermek*, Debreceni Disputa 2009/3, 4.

jelenlévő normatív feltételezések terén is. A feminizmus legújabb formáihoz hasonlóan azt sugallja, hogy a gyerekek és fiatalok számára nemcsak az az alapvető probléma, hogy miként értik meg a őket és hogyan viszonyulnak hozzájuk, hanem az a társadalmi és politikai alap is, melynek fényében a gyerekek életét és tapasztalatait már eleve elképzelték és előkonstruálták. A társadalmi gyakorlatokat történelmileg a felnőttek és a felnőttek nézőpontjai uralják, így az emberi társadalmak, kultúrák, nyelv, jogok, törvények, kapcsolatok, narratívák és normák egész építménye a felnőttek fundamentumaira, előfeltevéseire épült. Ez az a tágabb és rendszerszintű probléma, amelyre a childism megkísérel választ adni.³⁴

A childhood studies és a childism belátásai a gyerekirodalom-kutatásban is érvényesülni látszanak. A Deszcz-Tryhubczak–García-González szerzőpáros a gyermekirodalom-kutatás területén hangsúlyozva a generációk közötti megértést elősegítő módszerek fontosságát. A gyermekirodalom-tudomány ugyanis hagyományosan felnőttközpontú maradt, és a gyermekeket főként vizsgálati alanyként, nem pedig aktív közreműködőként kezeli. A részvételi szemlélet azonban elismeri a gyerekeket mint tudástermelőket, akiknek meglátásai értékesek. Deszcz-Tryhubczak és García-González azzal érvel, hogy a generációk közötti párbeszéd elősegítése nélkül a tudósok azt kockáztatják, hogy elszalasztják azokat a lehetőségeket, amelyek minden generáció javát szolgálják. Elismerik, hogy a részvételi kutatások a hagyományos akadémiai normák szerint nem tekinthetők szigorúnak, de azt sugallják, hogy az ilyen kutatások „rendezetlenségének” elfogadása megkérdőjelezheti a felnőttek feltételezéseit és alternatív nézőpontokkal gazdagíthatja a területet.³⁵ Vanessa Joosen Anne Fine *The Granny Project* című regényét a childhood studies, az age studies és a childism belátásainak tükrében elemezte, ezzel is igazolva, hogy a fentiek termékeny módon segíthetik egy irodalmi mű értelmezését például az életkori alapú előítéletek, a gyermeki, illetve a nagyszülői jogok érvényesítése tekintetében. A childism-központú kritika nagy hangsúlyt fektet „a hangtalanok meghallgatására”, Joosen elemzésében így az is fontossá válik, hogyan képes (vagy nem képes) artikulálni véleményét, igényeit a gyermek vagy a nagyszülő a regényben, ezáltal a felnőtt-gyermek hatalmi dinamika is az értelmezés fókuszába kerül.³⁶

Több irányból is érdemes tehát végiggondolnunk, milyen elméleti problémákat rejt a gyerek- és ifjúsági irodalom terminus a gyerekkép felől, de a problémák számba vétele újabb kérdésekhez vezethet. Mi a hatóköre a fogalomnak, ha a jó irodalom tulajdonképpen kortalan,

³⁴ WALL, John, *From childhood studies to childism: reconstructing the scholarly and social imaginations*, *Children's Geographies*, 20/3, 3–4.

³⁵ DESZCZ-TRYHUBCZAK, Justyna, GARCÍA-GONZÁLEZ, Macarena, *Thinking and doing with childism in children's literature studies*, *Children & Society* 37/4, 1042–1044.

³⁶ JOOSEN, Vanessa, *Connecting Childhood Studies, Age Studies, and Children's Literature Studies. John Wall's Concept of Childism and Anne Fine's The Granny Project*, *Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, Vol. 45 (2022), 3–9.

„all-age” irodalom? Érvényes-e az életkori szempontú elkülönítés, ha a „gyerek” vagy a „kamasz” jelzők vizsgálatakor is akadályokba ütközünk? Hogyan változtatja meg a gyerekirodalom terminust az, ha a gyerekekről a childhood studies és a childism tükrében a társadalom alakításának aktív közreműködőjeként gondolkodunk? A szakirodalom többé-kevésbé egységes abban a kérdésben, hogy gyerek- és ifjúsági irodalom esztétikai szempontból nem, gyakorlati (illetve többek közt Hermann vagy Hunt nyomán funkcionális) szempontból viszont elválasztható a „felnőtteknek szóló” szépirodalomtól. A kifejezés használatát a jelenkori könyvpiaci márkasztratégiák is indokolják, hiszen ezzel a címkével a fiatal olvasókat, illetve szüleiket (pedagógusaikat) hatékonyan szólíthatják meg a kiadók. Matthew Grenby kiemeli, hogy ez az egyetlen kategória az irodalomban, amely a „célzott” olvasóközönsége szerint van jelölve (és a célzott olvasóközönséggel kapcsolatban érdemes szem előtt tartanunk annak felnőttekhez képesti „idegenségét”). Grenby szellemesen érvel:

„A kanadai irodalom például nem az összes kanadai, vagy csak a kanadaiak által olvasott könyvből áll. A krimi pedig, hogy egy másik példát említsünk, nem csak a bűnözők által olvasott regényeket jelenti. De a gyerekirodalom nem azért gyerekirodalom, mert gyerekek *által* íródott, illetve nem is azért, mert gyerekekről szól, hanem pusztán azt jelöli, hogy látszólag kiknek íródott.”³⁷ (Kiemelések az eredetiben.)

Sajátos jellemzője még ennek az irodalomnak, hogy a szándékolt célközönség ritkán vesz részt annak tudományos tanulmányozásában: kísérletet tehetünk ugyan arra, hogy „gyerekszemmel” olvassuk ezeket a műveket, de tudatában kell lennünk annak, hogy ez „a legjobb esetben is egyfajta hasbeszélés”³⁸, és egyes elemzők szerint a gyerekkönyvek valójában sosem válnak igazán a gyerekek kulturális javaivá: ezeket a műveket felnőttek írják, felnőtt szándékok szerint, olyan gyerekkonstrukciókat létrehozva, amelyek e könyvek tökéletes olvasói.³⁹ Grenby árnyalt megfogalmazásai („látszólag” gyerekeknek írt könyvek; „szándékolt” olvasóközönség; „konstruált” gyerekolvasó) azt is sugallják, hogy a gyerek- és ifjúsági könyvek olvasója nem csupán, sokszor nem elsősorban vagy nem eredetileg a gyerek és a kamasz.

Hans-Heino Ewers hármas „definíciója” talán azért is válhatott nagy mértékben elterjedté a téma nemzetközi szakirodalmában, mert reflektál a gyerek- és ifjúsági irodalom „all-age” mivoltára is, illetve, miként Marja Rauch kiemeli, nem szövegjellemzők alapján különít el egyes kategóriákat, hanem gyakorlati szempontból, a gyerekek és felnőttek olvasási

³⁷ GRENBY, Matthew, *Children's Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, 199.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

stratégiáinak figyelembe vételével.⁴⁰ Ewers szerint a szövegtörzshárom nagyobb egységre bontható.

1. A „tényleges” (faktisch) gyerek- és ifjúsági irodalom az, amelyet a fiatal olvasó magának, szabadon választ. Ewers itt a személyes érdeklődésre helyezi a hangsúlyt, tehát az iskolai kötelező olvasmányok nem tartoznak ide, noha azokat is „ténylegesen” fogyasztják a fiatalok.⁴¹
2. A „célzott” (intendiert, máshol intentional⁴²) olvasmányok közé azok a művek tartoznak, amelyeket a (felnőtt) társadalom potenciálisan megfelelőnek tart a gyerekek és fiatalok számára. Itt nem a gyerek vagy kamasz érdeklődése, igénye válik lényegessé, hanem az, hogy a felnőttek mit tartanak alkalmasnak arra, hogy a gyerekek olvassák. Ilyen módon azok a művek is ide sorolhatóak, amelyek eredetileg nem gyerekeknek íródtak, hanem egy már meglévő irodalmi kínálat válik az utólagos, célcsoport-orientált használat részévé⁴³. Azt, hogy a gyermekkép változásai hogyan befolyásolják ezeket az olvasási javaslatokat, Ewers egyik példája világítja meg: Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-ját ma már kevés gyerek forgatja, a 18. század végén azonban számos fiatal olvasta a számukra készített Robinson-átiratokat német nyelven.
3. Eredeti, vagy inkább „autentikus” (originär, Ewers egy másik szövegében spezifisch⁴⁴) gyerek- és ifjúsági irodalom alatt értendőek azok a művek, amelyeket szerzőik kifejezetten a fiatal olvasóközönségnek szántak (tehát eredetileg nem felnőtteknek íródtak).⁴⁵ Ezeknek a könyveknek a megjelenése a gyermekkép 18. századi változásához köthető: a szerzők és a könyvpiac innentől kezdve fordít különös figyelmet a gyerekek és fiatalok számára alkalmas olvasmányokra. A mai gyerek- és ifjúsági könyvek legnagyobb része ide sorolható, s talán hozzátehetjük, hogy ez a harmadik kategória mintha az első két csoport közös halmaza lenne: ezek azok a könyvek, amelyeket a felnőttek (a tanár, a szülő, a könyvpiaci szereplők vagy a társadalom) a gyerekeknek szán, és amelyeket a célzott közönség többnyire saját, szabadidős olvasmányokként is forgathat.

⁴⁰ RAUCH, Marja, *Jugendliteratur der Gegenwart - Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*, Kallmeyer, 2012, 12.

⁴¹ EWERS, Hans-Heino, *Literatur für Kinder und Jugendliche*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2012, 15.

⁴² EWERS, Hans-Heino, *Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung = Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. Günter LANGE, Baltmannsweiler, Schneider-Verlag, 3.

⁴³ EWERS, *Literatur...*, i. m., 15.

⁴⁴ EWERS, *Was ist Kinder- und Jugendliteratur...*, i. m., 5.

⁴⁵ EWERS, *Literatur...*, i. m., 19.

A childism eredményei felől is felmerülhet az a dilemma, hogy a gyerek- és ifjúsági irodalom tekintélyes részét a felnőttek nézőpontjai konstruálják – ebben az esetben létezik-e „tényleges”, a gyerekek által szabadon és saját jogon választott irodalom? Mint Ewers felosztásából is láthatjuk, az olvasási ajánlatok koronként változhatnak, a jelen helyzetben pedig leginkább a piac (felnőtt) szempontjai is hatással vannak arra, mi válik sikeres olvasmánnyá. Emellett a különféle gyerek- és ifjúsági irodalmi kánonok megképződésére is érdemes figyelmet fordítani, mint amelyek befolyásolhatják az olvasók választásait. Hansági Ágnes szerint a „gyerekirodalmi kánon” *contradictio in adjectio*: a kánonba tartozó szövegek nyelvi és kulturális horizontja szükségszerűen távol esik a jelenkori befogadótól, tehát olvasásuk és megértésük komoly felkészültséget igényel; megjelenésük idején pedig ezek a művek éppen kísérletező jellegűek, a kor más szövegeihez képest újszerűek voltak, tehát elsősorban a „vált fülű kisebbség” olvasta őket. Ha azonban a gyerekirodalmi szövegekről azt feltételezzük, hogy feladatuk az olvasás iránti vágy felkeltése, akkor a kanonizált művek nem biztos, hogy alkalmasak lesznek arra, hogy „beavató olvasmányokként” funkcionáljanak.⁴⁶ Kusper Judit ezt a dilemmát a *szajbéli nyílt kánon*, *nyílt ellenkánon*, *lappangó kánon* és *negatív kánon* fogalmait használva közelíti meg. A nyílt kánont a tankönyvek, az oktatás és a mindenkori kultúrpolitika kommunikálja: ebben megjelenik a klasszikus repertoár, a kronologikus elven történő irodalomtanítás, a kultuszépítés vagy az életrajzi alapú olvasás. Ezek lehetnek az ewersi értelemben vett célzott olvasmányok. Emellett a lappangó kánon részeivé azok a művek válnak, amelyek a populáris regiszter alkotásaira és befogadói stratégiáira építenek – ide tartozhat minden, amit a gyerek vagy fiatal szívesen olvas, tehát a „tényleges” gyerek- és ifjúsági irodalmi művek. A lappangó kánonból nyílt ellenkánon válhat, ha képviselői magukat a nyílt kánon felváltójaként értelmezik, s e nyílt ellenkánon megformálódása ma is zajlik. Kusper Judit hangsúlyozza, hogy ez a kánon sem olvasható kihívás vagy nehézségek nélkül, az irodalmi mű alapvető ismérvei ezen alkotások esetében sem hiányozhatnak.⁴⁷ A nyílt ellenkánon formálódását piaci szempontok is befolyásolják, mint arra Hansági Ágnes is utal: „az új típusú piacterek önmagukat a szabadidő eltöltésének alternatív helyszínékként, tereként definiálják. A jövődöbéli, vagyis a potenciális olvasóval való személyes találkozásra és a könyv mint esztétikai tárgy, a hozzá kapcsolódó kulturális

⁴⁶ HANSÁGI Ágnes, *Kánonon innen és kánonon túl. Megjegyzések a „gyerekirodalmi kánon” és a „gyerekirodalmi klasszikusok” kérdéséhez* = *Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 35.

⁴⁷ KUSPER Judit, *Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban*, = *Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei* (Új sorozat 22.köt.: Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban), szerk. KUSPER Judit, Eger, Líceum Kiadó, 2019, 8–10.

dizájntermékek, tehát a kulturális tér „szexységére” építenek.”⁴⁸ A fentieket azért fontos figyelembe venni, mert mind a kanonizáció folyamata, mind a piaci szempontok befolyásolják a fiatalok választásait, s a könyvfogyasztási szokások és tradíciók azt is meghatározzák, hogyan gondolkodunk gyerek- és ifjúsági irodalomról.

Ezeket a szokásokat és hagyományokat Ewers a fent ismertetett háromosztatú definícióban kísérelte meg összehangolni, felosztása a nemzetközi kutatásban meghatározó hivatkozási ponttá vált. Léteznek olyan megközelítések is, amelyek tematikus alapon kísérlik meg elkülöníteni a szövegkorpuszt a „felnőtt” szépirodalomtól: ezekben a gondolatmenetekben az válik hangsúlyossá, hogy a gyerek- és ifjúsági irodalom főhőse, meghatározó karaktere a gyerek vagy a kamasz. Miként Matthew Grenby írja:

„Talán az igazi gyerekkönyvek azok, amelyek komolyan veszik a gyermek nézőpontját, és nagy beleéléssel reprezentálják azt. Vagy talán úgy tudjuk azonosítani az igazi gyerekirodalmat, miként Barbara Wall állítja: az írók »másképpen beszélnek, ha tudatában vannak annak, hogy a gyerekeket szólítják meg«. Wall érvelése szerint ez a sajátos narrátor-olvasó viszony »a gyerekkönyv megkülönböztető jellemzője«. Az ilyen általánosítások azonban további vitákat válthatnak ki, mivel a gyerekirodalom olyan sokrétűvé vált, hogy könnyű olyan példákat találni, amelyek túlmutatnak ezeken a meghatározásokon.”⁴⁹

Történeti aspektusok

Ez a sajátos szövegkorpusz többek közt azért is válhatott ennyire sokrétűvé, mert több évszázados múltja során számos változáson mentek keresztül az e kategóriába sorolható művek. Gyerek- és ifjúsági irodalom történetével számos kutató foglalkozott az elmúlt években, itt Hermann Zoltán a magyar gyerekirodalom történetéhez írott „vázlatát”,⁵⁰ valamint Kiss Juditnak a gyermekkel kapcsolatos elképzelések változásairól írt összegzését emelném ki,⁵¹ emellett arra világítanék rá, hogy a gyerekirodalom története nemcsak a neveléstörténettel, hanem a teológiatörténettel is szorosan összekapcsolódik, mint erről az egyik elemző fejezetben bővebben is lesz szó.

A történeti szempontú megközelítések mindegyike hangsúlyozza, hogy a gyerekirodalom változásairól a pedagógia kontextusában érdemes gondolkodni: az első „gyerekeknek szóló” könyvek tankönyvek voltak, de közülük számos kötet, például Comenius

⁴⁸ HANSÁGI, i. m., 36.

⁴⁹ GRENBY, Matthew, *The origins of children's literature = The Cambridge Companion to Children's Literature*, eds. GRENBY, M. O. – IMMEL, Andrea, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 6.

⁵⁰ HERMANN, *Vázlat...*, i. m.

⁵¹ KISS Judit, *Bevezetés a gyermekirodalomba*, Kolozsvár, Ábel Kiadó, 2008.

Orbis Sensualium Pictura, nagy népszerűségnek örvendett a fiatalok körében.⁵² Az egyik első képekkel illusztrált tankönyv koncepcióját a cseh pedagógus Sárospatakon dolgozta ki, az 1653-as, *Lucidarium* ('fáklya') címmel emlegetett kötetből csupán néhány lap maradt fent.⁵³ Az első teljes kiadvány 1658-ban jelent meg Nürnbergben. Comenius osztotta azokat a (puritán) protestáns nézeteket, melyek szerint a gyermekek Isten képmására teremtettek, de magukon viselik az eredendő bűnt, ezért szabadításra szorulnak. Az oktatás legfőbb feladata tehát felhívni a gyerekek figyelmét arra, mi történik, ha követik a bűnre csábító ösztöneiket, s biztatni őket, hogy keressék a kegyelem által elnyerhető üdvösséget, mely jó cselekedetekre sarkallja őket. Ennélfogva az *Orbis Sensualium Pictus* nemcsak olvasni tanította a gyerekeket, hanem arra is, hogy kegyes életet éljenek, keressék az üdvösséget, és kerüljék el a pokol kínjait.⁵⁴ Comenius műve csupán egyetlen példa a moralizáló/didaktus hagyományból, hiszen a 19. század végéig számos gyerekeknek szóló könyv célja volt az erkölcsi iránymutatás. Ennek teológiai okai voltak: az eredendő bűn koncepciójából az következik, hogy már a legfiatalabb kortól kezdve fontos hangsúlyozni, hogy az üdvösséget (és az ebből következő erényes életet) meg kell ragadni. Ez az emberkép azonban lassan változni kezdett, s a változás a gyerekeknek szóló irodalmat sem hagyta érintetlenül. John Locke, a 17. századi angol filozófus elutasította az eredendő bűnről szóló tanítást, véleménye szerint a gyerek üres lap (tabula rasa), melyet a társadalom ír tele. Ezért ahelyett, hogy félelmet keltenének bennük a kárhozatról szóló történetek, inkább arra kell biztatni őket, hogy megismerjék az őket körülvevő világot a maga valóságában, racionális módon. Jean-Jacques Rousseau egy évszázaddal később ennél is tovább megy: úgy látja, a gyerekek ártatlannak és jónak születnek, és a felnőtt társadalom rontja el őket. Úgy gondolta, a gyerekkort és annak minden megnyilvánulását (játékait, örömeit, ösztöneit) szeretni kell, és a nevelés során teret kell engedni a gyermek természetes kíváncsiságának.⁵⁵ Az erkölcsi, példázatszerű szövegek mellett egyre több olyan mű látott napvilágot, mely „szórakoztatva” nevel, és a fiatal olvasók esztétikai élményszerzését célozza.

⁵² Például Goethe is egyik gyermekkori olvasmányaként említi a *Költészet és valóság* első kötetében: „Azelőtt még nem szerveztek külön ifjúsági könyvtárat. Az öregek maguk is gyermekded lelkületűek voltak, és kényelmesnek találták, hogy tulajdon műveltségüket adják tovább utódaiknak. Amos Comenius *Orbis pictus*-án kívül efféle könyv nem is került kezünkbe...” GOETHE, Johann Wolfgang von, *Költészet és valóság*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Bp., Európa, 1982, 31. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵³ Bővebben lásd: BAKOS József, *A Vestibuli et Januae Lucidarium pataki kiadásának újabban felfedezett töredékeiről*, = *Az Egri Tanárképző Főiskola tudományos közleményei* (Új sorozat, 4. köt.), szerk. BENDE Sándor, Eger, Egri Tanárképző Főiskola, 1966, 523–528. Comenius sárospataki munkásságának kutatása egyelőre nem zárult le, egy néhány éve felbukkant új *Lucidarium*-töredék további kérdéseket vet fel.

⁵⁴ Bővebben lásd NAGY Károly Zsolt, *Orbis Sensualium Pictus - A' Látható Világ lefestve. Joh. Amos Comenius művének s különböző kiadásainak összehasonlításából nyert néhány tanulság*, Egyháztörténeti Szemle, 3. évf. 1. sz., 69–82.

⁵⁵ COATS, Karen, *The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature*, London – New York, Bloomsbury Academic, 2018, 21–24.

Valószínűleg nem független ez a folyamat attól, amit Todorov ír a „szép” fogalmának 18. századi változásairól:

„Az irodalom második nagy definíciója tulajdonképpen már a szép fogalma köré épül; a »tanítási« szándékot a »tetszeni« akarás felülírja. A szép fogalma a 18. század végén kristályosodik ki igazán a műalkotás tárgyra nem irányuló, nem eszközszerű jellegének hangsúlyozásával. A szép korábban összemosódott a hasznossal, de ettől kezdve meghatározása kifejezetten haszontalan természetén alapszik. Moritz ezt írja: »Az igazi szép abban rejlik, ha egy dolog csakis önmagát jelenti, csakis önmagát nevezi meg, csakis önmagát tartalmazza, önmagában kiteljesedett egész.«⁵⁶

A vallásos, erkölcsi célzattal írt könyvek helyét lassan átvette a „gyönyörködtetve nevelés” szándéka, később pedig a szövegek esztétikai megformáltságára helyeződött a hangsúly. Mára pedig a „didaktikus” nemcsak az irodalomkritika szitokszava, hanem a gyerek- és ifjúsági irodalommal kapcsolatban is erős éllel emlegetjük; azonban, mint arra Kucserka Zsófia rámutat, a kifejezés alatt „[t]öbbnyire a társas normarendszer tanítását értjük (...) és elfelejtjük, hogy az irodalmi szöveg akkor is állít valamit a világról (vagy másként: akkor is tanít, akkor is didaxissal átszótt), hogyha valami mást mond a világról, és nem azt, hogy a társadalmi normáknak érdemes megfelelni.”⁵⁷

Kusper Judit megfogalmazásában pedig a problémacentrikusság és az esztétikum igénye találkozik: „A gyermek- és ifjúsági irodalom működésének kulcsa talán éppen az, hogy az olvasó találjon választ az éppen aktuális, őt foglalkoztató kérdésekre a művekben, s lehetőleg az esztétikai és katartikus élmény megszerzése számára is befogadható és értelmezhető nyelvi-poétikai szinten történjen.”⁵⁸ Az ifjúsági próza jellemzően ma már nem olyan kérdésköröket vonultat fel, amelyekről a felnőtt (szerző és vagy/kiadó) úgy véli, hogy a fiatal *tanulni* fog belőlük, hanem amelyekről azt gondolja, hogy a fiataalt érdekli és személyesen érinti. A kettő – a tanítás, ismeretátadás és az érdeklődés kielégítése – össze is találkozhat (például, mint látni fogjuk, az *Abszolút tőri* regényekben), de a taburegények jelenkori térnyerése azt is mutatja, hogy jellegzetesen kamaszokat érintő témákat keresnek a szerzők és kiadók – amelyek azonban nyelvileg, poétikailag nemritkán kevésbé összetettek. Dolgozatomban azonban olyan regényeket vonultatok fel, amelyek egyszerre tarthatnak számot az olvasó érdeklődésére, élményszerűek és esztétikailag is színvonalas alkotások.

⁵⁶ TODOROV, Tzvetan, *Az irodalom fogalma*, ford. SCHNELLER Dóra, Helikon, 2018/1, 18. Az idézetben hivatkozott Karl Philipp Moritz, a Sturm und Drang irányzat meghatározó filozófusa készítette az egyik első német nyelvű ábécéskönyvet 1790-ben.

⁵⁷ KUCSERKA, i. m., 183.

⁵⁸ KUSPER Judit, i. m., 9.

A számos megközelítés nyomán ha nem is kapunk egyértelmű választ a „mi a gyerek- és ifjúsági irodalom?” kérdésre, de hozzávetőleg körülhatárolhatóvá válik, melyek azok a szövegek, amelyek képesek hatékonyan megszólítani a gyerek és tinédzser korosztályt, és emellett alkalmasak arra is, hogy a szépirodalomba történő bevezetesként is funkcionáljanak. A kettős célkitűzés azért lényeges, mert számos olyan kiadvány is szerepel a könyvpiacra, amelyek népszerűek ugyan a fiatalok körében, de kevésbé járulnak hozzá a szépirodalmi szövegek hatásmechanizmusainak felismeréséhez, sőt élvezetéhez. Nyelvi-poétikai megformáltság szempontjából az a hatékony szöveg, mely közel áll az olvasó saját nyelvi-kulturális horizontjához, de összetettsége okán kihívást is nyújt a befogadó számára. A karakterformálás szempontjából számot vet a gyerek- és kamaszolvasó másságával, idegenségével, határhelyzetével. Pedagógiai szempontból pedig távolságot tart attól a „nyílt” didaxistól, az erkölcsi szabályok vagy a társas normarendszer direkt ideologikusságától, amely története során e szövegek megformáltságát meghatározta, helyette a szépirodalom eszközeivel állít valamit az emberről, illetve az őt körülvevő világról.

Kettősségek

Hans-Heino Ewers „munkadefiníciója” így szól az ifjúsági irodalomról: „a fiatalokat tematizáló, az ő életvilágukat megidéző irodalom, amely a korosztály problémáit nemcsak mellékesen fejtegeti, hanem középpontba állítja.”⁵⁹ A tematikus alapú meghatározás kiindulásnak alkalmas lehet, de számos további kérdést is felvet. Mészáros Márton kiemeli, hogy az ifjúsági irodalom két irányból is „terhelt”: egyfelől a „felnőtt”, másfelől a „gyerek” irodalom felől.⁶⁰ A „felnőtt” irodalomtól már csak azért sem egyszerű leválasztani az ifjúsági irodalmat, mert míg az olvasni még nem tudó gyerek a szülő, rokon vagy pedagógus segítségével ismerkedik a szöveggel (így a felnőtt „implicit társolvasóként” [implizit Mitleser] funkcionál⁶¹), addig a kamaszok önálló olvasása már a felnőttek befogadói stratégiához hasonló. Számos alkotást ismerünk, amely a felnőttek körében is népszerűvé vált, ilyen például a *Harry Potter*-sorozat, vagy utalhatunk Philip Pullman *Az Úr sötét anyagai* trilógiájára is, mely eredetileg young adult korosztályi besorolással került a könyvpiacra, a regényeknek és a belőlük készült sorozatnak azonban számtalan felnőtt olvasója és nézője lett. Ezek a művek gyakran megkapják a „crossover”, „többszörös címzésű” (mehrfach adressierter Literatur), „all-age”, „duplafedelű”, „kettős kódolású” jelzőket, melyek arra utalnak, hogy felnőtt és tinédzser

⁵⁹ EWERS, Hans-Heino, *Vom „guten Jugendbuch” zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70er-Jahren - Eine Bestandsaufnahme*, Fundevogel, Juni 1997, 8.

⁶⁰ Lásd MÉSZÁROS, *Young adultként olvasni...*, i. m.

⁶¹ EWERS, *Literatur...*, i. m., 57.

egyaránt élvezheti az adott művet. A felsorolt terminusok azonban nem feltétlenül egymás szinonimái. A „többszörös címzés” vagy a „kettős kódolás” kifejezés elsősorban arra utal, amikor a szerző vagy kiadó szándékosan épít a felnőtt befogadóra is – például a nekik célzott elbeszélői, mesélői kiszólásokkal. A „crossover” jelző használata sem problémátlan, hiszen azt a jelenséget is jelöli, amikor különböző regények szereplői egy harmadik fikciós műben találkoznak egymással.

Hans-Heino Ewers rávilágít, hogy a 20. század végén, 21. század elején a gyerek- és ifjúsági könyvek piacán felerősödött a törekvés arra, hogy felnőttek körében is népszerűvé váljanak bizonyos címek: példaként Michael Ende *Momo* és *Végtelen történet* című regényeit említi mint amelyek felnőtteknek szóló kiadásban is megjelentek.⁶² Megemlíthető itt a Poket Zsebkönyvek néhány darabja is, melyek között például Otfried Preussler *Torzonborz, a rabló* vagy Kiss Ottó *Csillagszedő Márió* című könyvei is szerepelnek: az eredetileg illusztrált formában, gyerekkönyvként publikált kötetek a Poket-sorozatban képek nélkül jelentek meg a (fiatal) felnőtteket célozva. Arra is találunk példát, amikor eredetileg felnőtt közönségnek írott könyv válik ifjúsági olvasmánnyá: Magyarországon ennek alighanem legekleatásabb példája Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* című regénye, mely a szerzői szándék szerint történelmi allegóriaként íródott. A könyvpiaci törekvések vagy a koronként változó recepció okán elmosódhat a határ „felnőtt” és „ifjúsági” irodalom között, és gyakran az adott mű aktuális „piaci státusza” ad képet arról, hogy az alkotás elsősorban inkább a kamaszokat vagy a felnőtteket célozza-e meg.

Az ifjúsági irodalomnak a gyerekirodalomtól történő elkülönítéséhez Marja Rauch munkája kínál fogódzókat. Irodalomtörténeti szempontból nincs értelme különválasztani a két kategóriát; az „ifjúsági” jelző csak a 20. század második felében bukkan fel. Rauch azonban rávilágít bizonyos formai és tematikus különbségekre. A gyerekirodalomban a szövegépítés, az elbeszélői konstrukciók, a nyelvi eszközök egyszerűbbek, mint az ifjúsági irodalomban, melyre komplexebb cselekményépítkezés, változatosabb elbeszélői pozíciók, különféle perspektívák és bonyolultabb nyelv jellemző. A gyerekirodalom jellemzője a cselekményközpontúság az elbeszélői reflexiók mellőzésével, míg az ifjúsági irodalomban gyakrabban kap hangot a narrátori reflexió is. Rauch a Weinkauff–Glasenapp szerzőpárost idézve kiemeli, hogy a gyerekirodalom jelentős része a folklórból eredeztethető (mesék, mondák, mondókák), addig az ifjúsági irodalom inkább a „felnőtt” szépirodalomból nyer impulzusokat.⁶³ Ez részben összefügg Mészáros Márton felvetésével: „mintha a »gyerekirodalom« alatt a »gyerekmeséket« és »gyerekverseket« egyaránt értenénk, míg az ifjúsági irodalom fogalma főként a fiataloknak

⁶² Uo., 59.

⁶³ RAUCH, i. m., 18.

szánt prózai mű'-értelemben volna használatos (sosem hallani például »ifjúsági költészetről«).⁶⁴ Ezt a meglátást árnyalhatjuk azzal, hogy az elmúlt években több ifjúsági versantológia is megjelent. Miként Harmath Artemisz kiemeli, az óvodások és kisiskolások számára készített gyűjtemények mind irodalomesztétikai szempontból, mind az eladási adatok alapján kiemelkedően teljesítenek, a kamasz olvasóközönség számára azonban kevesebb kötet jelenik meg; ezt az is okozza, hogy a korosztályi besorolás a kisgyermekkor elmúltával megkérdőjelezhetővé válik. Harmath a Péczely Dóra által válogatott köteteket emeli ki, valamint felhívja a figyelmet az instaversek jelenségére és a slam poetry népszerűségére is.⁶⁵ Utóbbiak esetén érdemes figyelniük a mediális váltásra is: ezeket a szövegeket a kamaszok a közösségi médiumokban, illetve élőszóban fogyasztják és hozzák létre, megalkotásuk és befogadásuk tehát eltér a nekik szóló epikai művektől – talán az ifjúsági prózához képest ezért sem evidencia az ifjúsági költészet kifejezés használata. Rauch Perry Nodelman sémáit is felidézi összefoglalásában. Nodelman szerint az „otthon – kiszakadás az idegenbe – hazatérés” séma jellemzi a gyerekprózát, ami a családi identitás megerősítését is szolgálja, míg az ifjúsági prózában a hazatérés elmarad: ehelyett a kamasz lázad a felnőtt világ ellen, az identitását keresve pedig nem hazatér, hanem ideális esetben egy új, saját világba érkezik meg.⁶⁶

Az ifjúsági regények „tipológiája”

A konkrét szövegek értelmezése előtt érdemes figyelmet fordítani arra a kérdésre is, milyen szempontból csoportosíthatóak, egyáltalán csoportosíthatóak-e a különféle ifjúsági regények. Weinkauff és Glasenapp az ifjúsági irodalom két „modelljéről” beszél: a fejlődésregény és a kalandregény modelljéről. Előbbi a mindennapi élet eseményeiből indul ki, főhőse konfrontálódik saját társadalmával vagy annak rítusaival, és a cselekmény nyomán szükségképpen változik a személyisége. A szerzőpáros a modellt „klasszikus, modern és posztmodern” fejlődésregény altípusokra osztja, tehát történeti kategóriákkal dolgozik. Ezzel szemben a kalandregény modelljéhez tartozó regényeket műfaji szempontból csoportosítja: ide tartozik a pikareszk, a történelmi vagy a kalandregény, illetve a robinzonád. Ezekben a művekben a mindennapi élettől időben vagy térben távol eső körülményekkel találkozunk a főhős.⁶⁷ Marja Rauch rámutat arra, hogy ez a csoportosítás nem képes lefedni az ifjúsági regény

⁶⁴ MÉSZÁROS, i. m., 290.

⁶⁵ HARMATH Artemisz, *Versek kamaszoknak. A kortárs ifjúsági versantológiák nemzedékfilozófiájáról és elgondolt hasznáról*. Web: <https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/versek-kamaszoknak.html> [Letöltés dátuma: 2024. 07. 08.]

⁶⁶ RAUCH, i. m., 18-19.

⁶⁷ Bővebben lásd: WEINKAUFF, Gina – GLASENAPP, Gabriele von, *Kinder- und Jugendliteratur*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2010, 118-134.

megjelenésének összes formáját:⁶⁸ például a krimi vagy a sci-fi regényeket nehéz volna egyik vagy másik kategóriába beleilleszteni, és a két csoport között létezik átjárás is: az elmúlt évek magyar könyvterméséből utalhatunk például Szabó Tibor Benjámin *Epic*-sorozatára (mely egyelőre két könyvből áll), amelyben a kamaszok mindennapi tevékenységei (tanulás, találkozás a barátokkal, játék) ötvöződnek egy exkluzív, hi-tech oktatási intézmény elvárásával, és az ott tapasztalt rejtélyek megoldásával. Arra mégis hasznos lehet ez a két modell, hogy különbséget tegyünk „hétköznapi” és „fantasztikus” díszletekben játszódó regények között, és felfigyeljünk a központi karakter(ek) különféle attitűdjeire.

„Modellek” helyett a mai könyvpiacra inkább műfaji alapú csoportosítással találkozunk: a Pagony Kiadó Abszolút történelmi-sorozatára „történelmi regényekként” hivatkozik, illetve például Böszörményi Gyula több könyvét a „kalandregény polcon” találjuk meg off- és online könyvesboltokban. Ez a jelenség egybecseng azzal, amit Kucserka Zsófia ír a műfaji kérdésekről: „[a] gyerekirodalom mintha megismételné, megkettőzné a formai alapú műfaji regisztert, és létrehozna egy duplikált világot, a műfajok gyerekirodalmi párját.”⁶⁹ Nincsenek saját, „exkluzív” műfajok az ifjúsági irodalomban sem, de vannak jellemző, ebben a szövegtörzshez gyakran működtetett műfajok – dolgozatomban is elsősorban ezekre fókuszál. Az elemzett művek a napjainkban újra felértékelődő novella, a krimi, a disztópia, a történelmi regény és a kalandregény kódjait hozzák játékba, illetve ötvözik más műfajok jellegzetességeivel.

E ponton fontos szólni a disszertáció műfajelméleti alapállításáról röviden. Hansági Ágnes Hans Magnus Enzensberger kiélezett megállapítását idézi a műfajfogalommal kapcsolatos fejtegetései során: „[v]alamennyi műfajfogalom, amelyet az irodalomtudomány eddig kidolgozott, elmosódott, zavaros és ellentmondásos.”⁷⁰ Hansági rámutat: „a műfaj- vagy stíluskorszak-kategóriák univerzalizmusa a műalkotás szingularitásával kerül összeütközésbe, és a hozzá- vagy alárendelés művelete egyúttal önnön végrehajthatatlanságát is láthatóvá teszi.”⁷¹ A szerző áttekintéséből számomra az a derridai alapállítás tűnik a leginkább terményeknek az ifjúsági prózához köthetően, mely szerint egy szöveg egyetlen műfajhoz sem tartozhat; nincs szöveg műfaj nélkül, minden szöveg részesedik egy vagy több műfajból, de ez a részesülés nem jelent odatartozást (odatartozás nélküli részesülés). Amennyiben azonban a szöveg jelzi a saját műfaját, ezzel egy időben meg is szabadul ettől a jelöléstől: a műfajmegjelölés nem része a korpusznak. Úgy vélem, az ifjúsági szövegekkel kapcsolatban

⁶⁸ RAUCH, i. m., 20-21.

⁶⁹ KUCSERKA, i. m., 178.

⁷⁰ HANSÁGI Ágnes, *Műfajok a 19. században I. A novella*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány (Tempevölgy) - SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék, 2020, 6.

⁷¹ *Uo.*, 7.

azért lehet érvényes ez a hozzáállás, mert a művek nagy része többféle műfaj sajátosságaiban is részesül, ezzel egyidejűleg a legtöbb szöveg „be is jelenti” magáról, hogy milyen műfajú (fülszöveg, borító paratextuális jelzései); a célzott olvasóközönség számára viszont a műfajmegjelölés nem biztos, hogy jelentéssel teli, különösen ha az adott műfajhoz még nem kapcsolódnak előzetes tapasztalatai. Így a műfaji keretet a fiatal olvasó egyszerre töltheti fel tartalommal és helyezheti el a szöveget más műfajok összjátékában is; például a kalandregényekként jelölt műveket például a meséhez, a történelmi regényekként jelölt alkotásokat a mondákhoz kötheti.

Egy másik lehetséges értelmezői irány az a fajta „dinamikus műfajfelfogás”, melynek létrejöttéről Bengi László ír hosszabban: „[a] modernség irodalmi tapasztalata (...) a befogadást határozottan nem műfajok nélküli eseménynek látja, hanem olyan aktivitásként, amely a műfajt előálló és lebomló folyamatként, a műfajra vonatkozást magát is történészként teszi érzékelhetővé és értelmezhetővé.”⁷² Angyalosi Gergely Schaeffer nyomán szintén egyfajta dinamikus műfajmeghatározás mellett érvel. Eszerint a műfaji modell a szöveg működése szempontjából csupán az egyik anyag, amellyel a szöveg dolgozik; metatextuális algoritmus, amely főleg az olvasási stratégiákat szabályozza, de működhet a szöveg konstitutív algoritmusaként is, ha a szövegeképítés egy belsővé tett olvasási normán, azaz bizonyos szövegmodellek transzformáló átvételén alapul.⁷³ Úgy vélem, az ifjúsági regényekkel kapcsolatban a műfajok dinamikus felfogása is hatékony lehet, ugyanis számos regény olvasási stratégiáját meghatározza a (kiadó által) paratextusként megjelenített műfaji címke (például *Kalasnyikov és Rózsafüzér* – ponyvaregény, *A Szamos-parti Hollywood* – történelmi regény), de az igazán izgalmas szövegek „játéktérként” kezelik saját műfaji besorolásukat, ezáltal lebontva és újraépítve a megjelölt műfajt.

Egy műfaj létrejötte intézményesség kérdése is, miként arra Hites Sándor is felhívja a figyelmet. „Műfaj történeti látószöveget” érvényesítő tanulmányában rámutat arra, hogy az irodalmi műfajok nyelv és intézmény metszetében születnek; a műfajrendszerek nemcsak irodalmi szempontok szerint tárhatóak fel, hanem társadalmi, ideológiai kulturális és politikai erővonalak nyomait is hordozzák. Hites a műfajokat társadalmi hatóerőkként is értelmezi, hiszen megszabják, a kulturális intézmények, az iskolarendszer, a könyvkiadás, a kritika milyen műveket tart számon, a műfaji konvenciók pedig hatnak az oktatáspolitikára vagy a kiadók üzleti terveire is.⁷⁴ Az ifjúsági prózával kapcsolatban számomra a kiadói aspektus válik

⁷² BENGI László, *A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában = Műfaj és komparatiztika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. Varga Zoltán, Bp., Gondolat, 2016, 31.

⁷³ ANGYALOSI Gergely, *A sólyom szövegszerűsége. Egy klasszikus műfaji elnevezés hányattatásai a századvégen*, Alföld, 1998/2, 52-53.

⁷⁴ HITES Sándor, *A magyarországi irodalmak műfaj története a 19. században*, Irodalomtörténet, 2011/2.

érdekessé, hiszen az elmúlt években szinte robbanásszerű növekedést tapasztalhatunk az ifjúsági könyvkiadás terén. Két műfaj tűnik ebből a szempontból kiemelt jelentőségűnek: a novella és a történelmi regény, sőt a kettő közt átjárás is tapasztalható, Petőfi Sándor születésének 200. évfordulóján megszorodtak a „történelmi novellák”, melyek a reformkor, szűkebben pedig az 1848/49-es események időszakát járják körül. Az ifjúsági novella „reneszánszát” valószínűleg az olvasáskultúra változásai is motiválják (a fiatalok rövidebb szövegeket részesítenek előnyben), míg a történelmi regények a tanulás során válhatnak hasznossá (akár iskolai keretek között, akár azon kívül, fakultatív jelleggel). E műfajok térnyerése egyszerre reflektál különféle társadalmi vagy oktatáspolitikai jelenségekre, illetve kijelöli a kortárs ifjúsági próza fő irányait is.

A műfaj mint dinamikus keret működését egy képzőművészeti példával szeretném megvilágítani. Robert Motherwell, az absztrakt, erőteljes színekkel és formákkal dolgozó művész gyakran átfestette a képeit, így tett a *Face of the Night (for Octavio Paz)* című alkotásával is. A festmény keletkezési ideje 1977-1979/1981, leírásából pedig kiderül, hogy ez Motherwell egyik legdrámaibban módosított képe: 1977 márciusában az Altamira-barlang ihletésére egy szörnyszerű figurát festett a vászonra, majd egy Matisse-t megidéző kiállításra, elődje látványos színkezeléséből inspirálódva sárga, rózsaszín, zöld és piros csíkokkal egészítette ki a képet, mely első alkalommal ebben a formában lett kiállítva. Később, mikor visszakerült a műtermébe az alkotás, a harsány színekkel készült részeket feketével festette át, ez lett a végleges verzió. A kép tulajdonképpen műfaj-allegória: a vászon mérete, materialitása, arányai nem változtak a műveletek során, a „keret” tehát maradt, amilyen volt. A színek, formák, ecsetvonások azonban egymásra halmozódtak az évek során, így töltve fel a „keretet” új és új jelentésekkel, ismétlődően átrajzolva mindazt, ami addig látható volt. Robert Motherwell 1985-ben azt nyilatkozta, hogy ez a festmény bizonyos értelemben „irodalmi” volt abban a tekintetben, ahogyan egyesítette a különféle elnyomott (submerged) és indirekt utalásokat.⁷⁵ Talán a műfajról is érdemes hasonlóan gondolkodni: különféle utalások, hagyományok, narratívák íródnak egymásra, ezáltal újra- és újraalkotva azt a műfaji keretet, ami (névében legalábbis) nem változik. Úgy vélem, az elemzett szövegek a műfajok „előálló és lebomló” folyamatát⁷⁶ viszik színre úgy, hogy a műfajok efféle dinamikus létmódja az érdeklődő fiatal olvasóközönség számára is látható, befogadható és élvezhető legyen.

⁷⁵ MOTHERWELL, Robert, *Face of the Night (for Octavio Paz)*, Artsy.net. Web: <https://www.artsy.net/artwork/robert-motherwell-face-of-the-night-for-octavio-paz> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 11.]

⁷⁶ BENGI, i. m., 31.

Ifjúsági novellák

Problémafelvetés

Az ifjúsági novella Dávid Ádám 2018-as antológia-előszava szerint „évtizedek óta méltatlanul mellőzött műfaj”⁷⁷. Ez a megállapítás inkább a rendszerváltás utáni éveket jellemzi, addig ugyanis a huszadik század második felében sorra jelentek meg elbeszélés- vagy novellagyűjtemények, illetve olyan antológiák, amelyekben ifjúsági novellák is helyet kaptak. Terminológiai szempontból fontos megemlíteni, hogy az elbeszélés fogalma egyaránt használatos volt a hosszabb, már-már kisregény terjedelmű szövegekre és a rövidebb írásokra is; Bálint Tibor *Fekete Péter* című kötete például elbeszélések gyűjteményeként jelent meg 1967-ben, a benne szereplő művek mégis két-három oldal terjedelműek.⁷⁸ A korszak ifjúsági könyveit szemlélő bibliográfiák tükrében két tendencia látszik kirajzolódni. Léteztek dedikáltan a kamaszoknak írt magyar nyelvű és idegen nyelvekről fordított novellák, és olyan gyűjteményeket is közreadtak (jellemzően a Móra Kiadó), mely a magyar és világirodalom jelentős kortárs vagy klasszikus szövegeiből közöl válogatást kamaszok számára;⁷⁹ ezek a művek eredetileg nem a fiatal korosztály számára íródtak. Az évi rendszerességgel megjelenő *Fiúk évkönyve* és *Lányok évkönyve* is közölt novellákat, illetve arra is találunk példát, hogy fiatalok írtak fiataloknak: 1968-ban jelent meg a *Ne féltsétek őket!* című kötet, mely a Magyar Rádió irodalmi pályázatának húsz díjnyertes szövegét tartalmazza. Fiatal szerzők, többek közt Spiró György vagy Döbrentey Ildikó írásai olvashatóak a Kozmosz Könyvek antológiájában, melyet a Kepes-Szász szerzőpáros szerint „[ú]gy állították össze, hogy az elbeszélésekből a korosztály önjellemzése minél teljesebben bontakozzék ki.”⁸⁰

A rendszerváltás után, a gyerek- és ifjúsági irodalom „útkereső” évtizedeiben háttérbe szorult az ifjúsági novellák kiadása, majd 2016-ban, a *Jelen!* (Móra Kiadó) című gyűjteménnyel kapott új lendületet a műfaj. A kötet a Móra Kiadó és a József Attila Kör közös novellaíró-pályázatának legszínvonalasabb darabjait közli. A továbbiakban hasonló módon készültek újabb válogatások: a Móra a jelenkori (kamasz)problémák után a jövőt, majd a múltat tematizálta pályázataiban, ezek nyomán születtek meg a *2050* (2018) és *48 másképp* (2019) című kötetek. Más kiadók is tematikus alapú válogatásokat közöltek: a Menő Könyvek gyűjteményei olyan aktuális kamaszkori kérdéseket járnak körül, mint a(z első) párkapcsolat, a szakítások, csalódások (*Az első*, 2017; *Szakítás*, 2018; *Hazudós*, 2019); a Pagony Kiadó a Tilos

⁷⁷ DÁVID Ádám, *Előszó = 2050*, vál. SIROKAI Mátyás, Bp., Móra – JAK, 2018, 5.

⁷⁸ BÁLINT Tibor, *Fekete Péter*, Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1967.

⁷⁹ Például: *Ismeretlen ismerősök (Elbeszélések a világirodalomból)*, szerk. T. ASZÓDI Éva, Bp., Móra, 1969; KRÚDY Gyula, *A cirkuszkirály*, Bp., Móra, 1982.; KRÚDY Gyula, *Magyarország aranykertje*, Bp., Móra, 1985.; *Mai magyar elbeszélők*, szerk. VÉBER Károly, Bp., Szépirodalmi, 1967.

⁸⁰ KEPES – SZÁSZ, *Beszélő könyvtár, i. m.*, 116.

az Á könyvek sorában Budapest kerületeiről (*Budapest Off*, 2019), valamint a rendszerváltásról (*Ezentúl lesz banán!*, 2019) közölt novellákat; szintén e kiadó égisze alatt pedig legújabbán Péczely Dóra szerkesztésében jelentek meg a *Szívlapát* és a *Lehetnék bárki* című ifjúsági versantológiák „párdarabjai”, a Szevasz (2021) és a *Tízig aludni* (2022). Előbbi kötet 25 kortárs novellát tartalmaz, utóbbi pedig olyan műveket, amelyek a (kortárs és klasszikus) szerzők 35 éves kora előtt íródtak – mindkét válogatás jellemzője, hogy nem „célzott” ifjúsági novellákat tartalmaznak, témáik, stílusuk vagy nyelvük okán azonban „tényleges” ifjúsági szövegekké válhatnak. Ezek egy lehetséges előzménye az 1954-ben, az Ifjúsági Könyvkiadónál (nem a Móra jogelődjénél, hanem a Kolozsvárott és Bukarestben működő kiadónál) megjelent *Szeptemberi emlék* című antológia, mely tizenhárom magyar szerző (pl. Táncsics Mihály, Gárdonyi Géza, Kaffka Margit stb.) iskolai témájú szövegeit gyűjtötte egybe Dávid Gyula szerkesztésében.⁸¹ 2023-ban a Petőfi 200 évforduló alkalmából a Pagony – Tilos az Á kiadásában jelent meg a *Költővel nem járnék*, amely tizenöt kortárs novella által helyezi új perspektívába a költő alakját.

A Petőfi 200 évforduló számos, a 48/49-es forradalom és szabadságharcra kapcsolatos gyerek- és ifjúsági könyv megjelenését motiválta (többek közt az Abszolút töri sorozatnak az 1844-48-ig tartó időszakról szóló darabja is 2023-ban került piacra), a téma és a korszak azonban nem csupán a jubileumi évben ihletett új szövegeket. Mi indokolja, hogy ez a történelmi esemény ilyen kitüntetett figyelemben részesül? Az egyik ok bizonyára az iskolai oktatásban keresendő: mind a történelem-, mind a magyarórák talán leghangsúlyosabb időszaka a reformkor, ezen belül is az elbukott szabadságharc mégis felemelő története. Ebben a sztoriban olyan hősök szerepelnek, akikkel könnyű (lenne) azonosulni: fiatal, tettekre kész férfiak és nők, akik egy, a privát életükön túlmutató célért küzdöttek, akik szabadok akartak lenni. Az iskolai ünnepségek, tanórák azonban nemegyszer épp nem a szabadságot, hanem a „muzsájt” domborítják ki: a beszédeket végig kell hallgatni, a műsort meg kell nézni, rosszabb esetben még szerepelni is kell benne, a *Nemzeti dal*t meg kell tanulni. A forradalom és szabadságharc, illetve Petőfi szerepének kortárs újraértelmezései talán erre a kötelező jellegre születtek válaszként: leléptetik a fiatal hősöket a piedesztálról, távolabb lépnek a „tananyagtól” és valódi azonosulási lehetőségeket kínálnak a fiatal olvasók számára.

Nem túlzás azt állítani, hogy az ifjúsági novella mint sajátos műfaj a reneszánszát éli a 2010-es évek közepétől – felmerülhet tehát a kérdés, hogy honnan ered a műfaj iránti fokozott érdeklődés a kiadók részéről? Vélhetően olvasásszociológiai megfontolások is szerepet játszanak abban, hogy a gyerek- és ifjúsági könyvpiacra (újra) megjelentek a

⁸¹ *Szeptemberi emlék*, szerk. DÁVID Gyula, Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1954.

novellaantológiák. Számos kutató, például Gombos Péter és munkatársai,⁸² Ábrahám Mónika⁸³ vagy Tóth Máté⁸⁴ kutatásai is felhívják a figyelmet arra, hogy a „digitális bennszülöttek” olvasási szokásai lényegesen eltérnek a megelőző generációkétól. A szabadidős tevékenységek sorában az elmélyült olvasás egyre kevésbé népszerű: „Az 1960-as évek végén a 14 évesek kedvenc szabadidős tevékenysége még a szépirodalom olvasása volt. Csaknem húsz évvel később, 1977-ben a rangsor hatodik helyére került, 1997-ben már csak a 12. helyet foglalta el.”⁸⁵ Emellett a Tóth Máté által összeállított „olvasói napi menüből” kiderül, hogy papír alapú, nyomtatott könyvet a vizsgált 10-13 éves és 14-17 éves csoport megközelítőleg 25-25%-a olvas, míg mindkét korosztályra jellemző, hogy inkább rövid nyilvános szövegeket, e-maileket és rövid netes híreket, valamint rövid elektronikus szövegüzeneteket olvasnak (a csoportok több mint 50%-a, elektronikus üzenetek esetén a 14-17 évesek több mint 75%-a). A fiatalok tehát másként, másféle szövegeket olvasnak, mint akár a 60-as, 70-es évek tinédzserei, és az is fontos szempont, hogy az általuk fogyasztott tartalmak elsősorban dinamikus multimediális szövegek (verbális elem+kép/diagram)⁸⁶, melyek befogadása nagyban eltér a papír alapú, nyomtatott, adott esetben statikus multimediális vagy monomediális szövegektől. A piac valószínűleg erre a jelenségre is reagál a rövidebb szövegek publikálásával.

Ebben a szituációban léphet be a novella egyfajta „akkomodációs műfajként”. Akkomodációs abból a szempontból, hogy alkalmazkodik a korosztály megváltozott olvasói attitűdjéhez (rövidebb szövegek fogyasztása), és abból a szempontból is, hogy segíthet a korosztály nyelvi-retorikai szocializációjában.⁸⁷ Hansági Ágnes például Jókai Mór életművének jobb megértéséhez ajánlja az író rövidebb regényrészleteinek vagy novelláinak olvasását. Szerinte „le kellene mondani a Jókai-regények hagyományos módszerrel történő olvastatásáról középiskolában, hiszen a komplex szövegeket csak a rutinos olvasók tudják elolvasni. (Ahogyan a kortárs klasszikusokat is!) Ehelyett inkább rövidebb szövegrészleteket, novellákat kéne bevinni az osztályba.”⁸⁸ 2016-ban „...az én gyöngye oldalam” Jókai Mór novellisztikája – a poétikai, retorikai, narratológiai eljárások és az irodalmi kommunikáció, valamint az irodalmi nyilvánosság terének konfigurációi tükrében című konferencia egyik célja

⁸² GOMBOS Péter – HEVÉRNÉ KANYÓ Andrea – KISS Gábor, *A netgeneráció olvasási attitűdje*, Új Pedagógiai Szemle 2015/1–2, 52–72.

⁸³ ÁBRAHÁM Mónika, *12–14 éves gyerekek olvasási, könyv- és könyvtárhasználati szokásai*, Új Pedagógiai Szemle. Web: <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/12-14-eves-gyerekek-olvasasi-konyv-es-konyvtarhasznalati-szokasai> [Letöltés dátuma: 2023. 03. 14.]

⁸⁴ TÓTH Máté, *A 3-17 éves korosztály olvasási szokásai. Egy országos reprezentatív felmérés eredményei*. Web: http://www.azenkonyvtaram.hu/documents/11543/34323/toth_mate_-_kozvelemenykutatas_-_3-17_evesek.pdf/ [Letöltés dátuma: 2023. 03. 14.]

⁸⁵ ÁBRAHÁM, i. m.

⁸⁶ Lásd PETŐFI S. János – BENKES Zsuzsa, *A multimediális szövegek megközelítései*, Pécs, Iskolakultúra, 2002.

⁸⁷ EWERS, *Literatur...*, i. m., 167.

⁸⁸ GALLÓ Gergely, *Jókai revival*, Litera, 2016. február 15. Web: <https://litera.hu/magazin/tudositas/jokai-revival.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 08.]

is hasonló volt: „a tanácskozás olyan szövegekre hívja fel az egyetemi hallgatók, a középiskolai magyartanár kollégák és diákjaik figyelmét, amelyek alkalmasak lehetnek arra is, hogy a fiatalabb olvasók számára megnyissák az élményszerű Jókai-olvasás előtt az utat.”⁸⁹ Az „ifjúsági” prózaműfajok vizsgálatát tehát azért indítom a novellával, mert úgy vélem, ez a szövegtípus lehet a kamaszok olvasóvá nevelésének első lépcsőfoka. A műfaj körüljárása során elsősorban azokra a művekre hivatkozom, amelyek specifikusan fiataloknak szólnak, tehát az ewersi hármas felosztás harmadik kategóriáját, az „autentikus” (originär/spezifisch) ifjúsági szövegek csoportját veszem górcső alá.

Az ifjúsági novella mint az olvasást konstituáló aspektus

Gérard Genette az architextualitásról azt írja, hogy az egy teljesen néma kapcsolat, amely legfeljebb egy rendszerbéli hovatarozásra vonatkozó paratextuális jelzést ad (például Elbeszélés vagy Versek megjelölést a cím alatt). Genette meglátása szerint a szöveg ezt nem ismeri, így nem is jelentheti be a saját műfaji minőségét, például a regény nem tudja magáról, hogy regény – a szöveg műfaji definiálása az olvasó, a kritikus dolga, más befogadók pedig akár el is utasíthatják a paratextuálisan követelt státuszt.⁹⁰ Ez a megállapítás Wolfgang Iser felől vitatható, amennyiben a fikcióképzésről szólva ő úgy látja, az önbejelentő aktusok (mint amilyenek a műfaji kategóriák a szövegek felett) elhatárolják magukat a referenciális valóságoktól, a „mintha” révén előálló világot lehetőségekké változtatják, ezáltal a szöveg új világok létrehozásához szolgálhat modellként.⁹¹ Iser elmélete nyomán az sejthető, hogy a szöveg, de legalábbis implicit szerzője ismeri saját műfajiságát, hiszen többek közt ezzel határolja el magát a referenciális valóságoktól. A tárgyalt szövegek esetében (de tulajdonképp a többi elemzett mű esetében is) fontos ez a különbségtétel: nem mindegy, hogy az olvasó rendeli-e hozzá az adott műfajiságot a szöveghez, vagy a szöveg eleve úgy szerveződik, mint egy „ifjúsági” novella.

A paratextuális jeleket tekintve azt láthatjuk, hogy nem az olvasó határozza meg a szöveg műfajiságát, hiszen a tárgyalt kötetek esetében a szerkesztők adtak meghatározásokat: *Az első* című könyv kivételével az összes könyv borítóján szerepel a novella vagy az ifjúsági novella kifejezés – ezzel ki is jelölték az olvasás irányait a befogadók számára. Ha azonban a bevezető fejezetben már említett dinamikus műfajfelfogásból indulunk ki, akkor olvashatjuk úgy az antológiákat, mint amelyekben a novellaműfaj csak az egyik anyag, amellyel az

⁸⁹ *Utószó helyett* = JÓKAI Mór: *A Balaton völgyénei* (Tempevölgy-könyvek 22.), Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2016.

⁹⁰ Lásd GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1–2, 85.

⁹¹ ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 285.

alkotások dolgoznak, így nem lepődünk meg azon, hogy az írások rendre kicsúsznak bármiféle kategorizálási kísérlet alól, és szabályszerűségeket nem, legfeljebb általános tendenciákat tudunk kimutatni. Ha tudatában vagyunk annak, hogy a műfaji modell metatextuális algoritmusként az olvasási stratégiáinkat befolyásolja, akkor tisztábban láthatjuk saját előfeltevéseinket is, amelyekre hatással van a novellával mint műfaji hagyománnyal kapcsolatos előzetes tudásunk is. Ha pedig arra figyelünk, hogyan működik a műfaj konstitutív algoritmusként, akkor a szoros olvasás nyomán feltárulhat, miként íródik bele az adott mű a több évszázados műfaji hagyományba. A továbbiakban mindhárom aspektust szem előtt tartom a kötetek és szövegek vizsgálatakor.

A célközönség műfaji előismeretei jellemzően az általános vagy középiskolai irodalomórákról származhatnak. A novella műfajmeghatározása a hatodik évfolyamos, NAT 2020 szerinti irodalom tankönyvben így szól: „A novella cselekménye általában egy eseménysorra épül. Középpontjában valamilyen konfliktus (összecsapás, összeütközés) áll. A cselekmény egyenletesen halad a tetőpontig, és legtöbbször meglepő, csattanószerű fordulattal zárul. Általában kevés szereplője van, a cselekménye rövid idő alatt játszódik.”⁹² Hasonló definíciót olvashatunk a NAT 2020 szerinti, kilencedikes irodalom tankönyvben is: „kisepeikai műfaj; kevés szereplő és helyszín, általában egyetlen cselekményszál jellemzi; gyakran csattanóval zárul.”⁹³ A középiskolás fiatalok jellemzően Bocaccio *Dekameronjának* tárgyalásakor találkoznak a novellaműfaj jegyeivel. A középkori szerző írásaiban a hétköznapi emberekkel történő váratlan eseményekre, majd azok csattanószerű lezárására kerül a hangsúly. Ezek a sajátosságok számos kortárs ifjúsági novellára is jellemzőek: szereplőik nagyrészt átlagos kamaszok, akik valami rendkívüli történés szemtanúi vagy résztvevői. Hogyan lépnek párbeszédbe a mai szövegek a tankönyvek (és irodalomórák) által közvetített műfaji hagyományokkal? Vannak olyan művek, amelyek szoros intertextuális kapcsolatban állnak egy korábbi alkotással (például Kalapos Éva Veronika *Kóbor bárányokja*, amely paratextuálisan be is jelenti, hogy Móricz Zsigmond *Isten báránykái* című novellája alapján íródott [*Budapest Off*]), vannak, amelyekre jellemző a drámai feszültség, sűrítettség (jellemzően ilyenek Totth Benedek szövegei, például az *Albi* [*Budapest Off*] vagy az *Átkelés* [2050]), és vannak olyanok is, amelyek igen hangsúlyos csattanóval végződnek (Molnár T. Eszter: *Az elefánt* [*Az első*]). A legizgalmasabb írásokra azonban a műfaji sajátosságok és az olvasási alakzatok szétírása, újraértelmezése jellemző (itt csak néhány példát említve: Garaczi László: *Hasítás*, Háy János: *Hazánk és a nagyvilág* [*Szakítás*] – ez a szöveg a szerző *A bogósgyümölcskertész fia* című művének zárófejezete; Molnár T. Eszter: *Tájkép lövés előtt* [*Budapest Off*]; Falussy Móric:

⁹² *Irodalom 6. tankönyv*, tananyagfejl. RADÓCNÉ BÁLINT Ildikó, Bp., Oktatási Hivatal, 2020, 70.

⁹³ *Irodalom 9. tankönyv*, tananyagfejl. ANGYALNÉ VOLANT Vivien, Bp., Oktatási Hivatal, 2020, 9.

Állatmese [Jelen!]; Bégányi Dániel: *Vudu [2050]*). Mivel a tárgyalt szöveg univerzum igen széttartó, ezért vizsgálódásom fókuszában az a kérdés áll: milyen alapon lépnek architextuális kapcsolatba egymással az „ifjúsági novellaként” olvasott, akként szerveződő, annak címkézett szövegtestek?

Narráció

Az antológiák több mint száz novelláját természetesen nem lehet merev kategóriák szerint csoportosítani, mégis helyénvaló lehet néhány általános észrevétel a narráció vizsgálatakor. Az egyes szám első személyű elbeszélők többnyire retrospektív módon (például Háy János: *Hazánk és a nagyvilág – Szakítás*, Molnár T. Eszter: *Az elefánt – Az első*), ritkábban jelen időben narrálják a velük történeteket (például Gévai Csilla: *Buddha-fok – Budapest Off*, Molnár T. Eszter: *Present, perfect – Jelen!*), de előfordul az is, hogy napló- vagy emlékiratszerűen számolnak be élményeikről (Mészöly Ágnes: *Mi a vátesz?*, Benedek Szabolcs: *Ha egyszer mégis megírom az emlékirataimat – 48 másképp*; Laboda Kornél: *Amerika – Ezentúl lesz banán!*). Többek között a belső fokalizáció, a szlenghasználat, a környező világ fragmentált módon történő láttatása által törekednek arra az elbeszélők, hogy pertinens kamaszhangok és -nézőpontok képződjenek meg. Különösen jól cseng ez a hang például Gáspár-Singer Anna *Strandjában (Jelen!)*⁹⁴. A kamaszlány elbeszélő elvált szülők gyereke, a cselekmény kezdetén az édesanyjával ebédel otthon, majd az édesapjával és annak barátnőjével indulnak a nudista strandra. A jelen idejű narráció a legapróbb részletekre is figyel („Anya homloka csak úgy gyöngyözik, a vízcseppek egymás után gördülnek le az orrán, egyenesen bele a tányérjába...” 136), a kényelmetlen eseményeket, jelenségeket azonban eltávolítja magától, például a fürdőtelep bizarr látványát életlenül láttatja, mintha a képre egy homályos szűrő kerülne („A tűző napfényben csak kettejüket láttam, körülöttük minden elmosódott, a zajok tompává váltak. Az ujjamból négyszöget formázva lefényképeztem őket, aztán a képzeletbeli képről utólag, a biztonság kedvéért, mégis levágtam Enikőt.” 138–139); illetve az apja és a barátnője kilesett szexuális aktusáról így számol be: „a kockás pléden ketten feküdtek. Egy alacsony, szőke nő és egy magas, barna férfi, olyan magas, mint Apa, két meztelen test összefonódva” (141) – tehát az elbeszélő nem apaként, hanem „olyan, mint Apa”-ként hivatkozik édesapjára, ezáltal is távolítva magától a rokoni kapcsolatot a kínos helyzetben. A tinédzserlány nem találja a helyét a világban, zavarban érzi magát, szégyenkezik is, és ezekről a belső folyamatokról egyszerre részletezően és töredékesen ad számot az egyes szám első személyű, homodiegetikus narráció.

⁹⁴ GÁSPÁR-SINGER Anna, *Strand = Jelen! Kortárs ifjúsági novellák*, vál. GABORJÁK Ádám – DÁVID Ádám, Bp., Móra – JAK, 2017, 136–142. A novella oldalszámait a továbbiakban a szövegben belül hivatkozom.

A novellák kisebbik részében egyes szám harmadik, sőt Potozky László szövege esetében (*Próbababa – Jelen!*) egyes szám második személyű elbeszélést olvashatunk. Az elbeszélés itt is főként a tinédzserek vagy fiatal felnőttek nézőpontjához áll közel: például Dragomán György *Madarakjában* (*Az első*) a körülbelül tizenöt éves Attila gondolataiba nyerünk betekintést, amint azon töpreng, hogy megcsókolja-e a mellette sétáló Esztert vagy sem. A belső fokalizáció ezekre az elbeszélésekre is jellemző, a monológok életszerűek.

Az említett novellák esetében az „ifjúsági” jelző azt jelenthetné: tinédzser nézőpontot és/vagy hangot imitáló, ahhoz közel álló elbeszélésmódot működtető novellák. De mi a helyzet azokkal a szövegekkel, amelyek „felnőtt” hangon szólalnak meg, „felnőtt” emlékeket vagy jövőképet közvetítenek? Különösen a *48 másképp* és a *2050* antológiákra érvényes, hogy elbeszélői (fiatal) felnőttek, illetve ha nem egyes szám első személyű a narráció, akkor egy harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor meséli el a történetet. Mi indokolja ezen szövegek vonatkozásában az „ifjúsági” megjelölést, ha nem a narráció megformáltsága?

Tematikus gócpontok

A tárgyalt szövegekörpusz tematikailag rendkívül sokszínű, egyvalami talán mégis közös bennük: a kamaszkor vagy a fiatal felnőttkor legkomolyabb kérdéseit tárják fel, hol a múltba (*48 másképp*, *Ezentúl lesz banán!*), hol a jövőbe (*2050*) vetítve, a többi kötet esetében pedig a 20. és 21. század díszletei között maradva. Az ifjúsági regények vizsgálatakor többen problematikusnak találják azt, ha az adott könyvek tipikus kamaszkori krízishelyzeteket járnak körül (pontosabban leginkább esztétikai szempontból éri bírálat az ún. „tabukönyveket”, lásd Lovász Andrea vagy Kucserka Zsófia tanulmányait),⁹⁵ de az, hogy az ifjúsági novella ennyire problémaközpontú, talán a műfaj történet nyomán is indokolható. A szövegek nagy részébe mintha a 19. századból megörökölt műfaji jellemzők íródának vissza: Theodor Storm német író 1881-ben azt írta, a novella a dráma húga, s a drámához hasonlóan az emberi élet legmélyebb problémáival foglalkozik.⁹⁶ Ezek a problémák lehetnek az első csókot vagy az első szexuális élményt, a kortárs közösségekbe történő beilleszkedést, a szülő–gyerek viszonyt vagy az iskolai előmenetelt érintő kérdések; sok történetet olvasunk szerelmi csalódásokról, árulásról, bántalmazásról, felnőttek és tinédzserek közti kommunikációs nehézségekről, baráti kapcsolatokban szerzett sebekről, így a novellák többségének hangulata inkább komor, olykor kilátástalanságot idéző.

⁹⁵ Lásd LOVÁSZ Andrea, *Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell: Avagy képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom = Mesebeszéd: A gyerek-és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 251-262; KUCSERKA, i. m.

⁹⁶ STORM, Theodor, „Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881“ = Theodor STORM, *Sämtliche Werke*, Band 8, Leipzig, Albert Köstner, 1920, 122–123.

Mi lehet az oka, hogy ennyi fájdalommal találkozunk ezekben a szövegekben? Elképzelhető, hogy ez korosztályos sajátosság is: számos fiatal olvasó megérintődhet a súlyos témákat feldolgozó művek által, hiszen maguk is nagy kérdésekkel küzdenek. Ebben az időszakban jellemző a tekintélyelv megrendülése, a szülő-gyerek kapcsolat elbizonytalanodása vagy új alapokra helyezése, illetve a kortársak közti éles konfliktusok; az életkori dilemmákhoz, krízisekhez kapaszkodókat nyújthatnak ezek a könyvek. Karen Coats nemcsak a novellákkal, hanem általánosságban az ifjúsági irodalommal kapcsolatban fejt ki:

„a legrosszabb döntésekből születnek a legjobb sztorik; a gond, az erőszak, a halál *érdekesek*; és a dolgok, amelyek jót tesznek nekünk, nem annyira vonzóak, mint azok, amik nem. [...] Az evolúcióval foglalkozó teoretikusok úgy gondolják, hogy a történetmesélésnek ez a sötétebb módja valószínűleg adaptív viselkedés, amely kulcsfontosságú a túléléshez és a problémamegoldás új módjainak kidolgozásához. Vagyis történeteket mesélünk, amikor a dolgok elromlanak, azért, hogy figyelmeztessük a közösségünk tagjait azokra a veszélyekre, amelyekkel tisztában kell lenniük, és olyan problémákról, amelyeket együttesen kell megoldani. És az ismerős dolgoknál jobban érdekelnek minket a rendellenes vagy új dolgok, mert fel kell mérnünk, hogy egy ismeretlen dolog veszélyes vagy hasznos-e.”⁹⁷

Egyes történetek tehát azért válhatnak érdekessé (és adott esetben hasznossá), mert az ismeretlenről és a hozzá potenciálisan kapcsolódó veszélyekről szólnak. Coats gondolatmenete alapján nem kell csodálkoznunk azon, hogy az ifjúsági próza, ezen belül a novellisztika szomorú, nehéz vagy fájdalmas történeteket beszél el: ezek a sztorik a közösségi problémamegoldást is szolgálhatják. Különösen igaz lehet ez akkor, ha a szövegeket együtt vitatják meg a fiatal olvasók (például a *48 másképp* vagy a *Költővel nem járnék* írásait történelem- vagy irodalomórákon), de akkor is lehet egy-egy történetnek a közösségen belül kifejtett hatása, ha az olvasó egyedül dolgozza fel, s aztán a szöveg által formálódó érzelmek, új belátások a kortárscsoporthoz is befolyással vannak. A történetek segítő funkciója azonban a családi nehézségek megoldásában kevésbé érvényesülhet. A legtöbb írásban diszfunkcionális családokkal találkozunk, amelyekben a szülő-gyerek kapcsolat vagy nem létezik (mert az egyik szülő hiányzik), vagy elégtelen (például Véssey Miklós: *Nyakkendő – Jelen!*; Gimesi Dóra: *A lány és a kéményseprő – Budapest Off*; Kiss Noémi: *Papucsok – Ezentúl lesz banán!*). Bár egy-egy novella elolvasása valószínűleg nem fog segíteni a szülőkkel való kapcsolat helyrehozásában, de a szövegekhez való viszony kialakítása nyomán dialóguslehetőségeket kínálhatnak a terhelt családi háttérrel rendelkező kamaszok számára, illetve megélhetik, hogy problémáikkal nincsenek egyedül. Számos szöveg rávilágít a felnőtt-kamasz hatalmi játszmákra, ezáltal érvényesítve a kamaszkor határhelyzetének tapasztalatát, a gyerekkorhoz és

⁹⁷ COATS, *The Bloomsbury Introduction...*, i. m., 181. Kiemelés az eredetiben.

a felnőttkorhoz viszonyított másságát, idegenségét; ilyen például Tóth Krisztina *Vaktérkép* című műve (Szevasz).

Tehát az „ifjúsági” jelző egyenlő lenne a problémák „körbevilágításával”, s a velük összefüggő borús, esetleg depresszív hangulattal? Ha ez nem is igaz minden szövegre, a vizsgált művek alapján úgy gondolom: az „ifjúsági” jelző főként a téma jelölője. Elsősorban kamaszok vagy fiatal felnőttek sajátos élethelyzeteiről, dilemmáiról, kérdéseiről fogunk olvasni, és esetenként a nehéz témákhoz csüggeteg hangulat is társul. (Az antológiák pedig maguk is tematikus alapon szerveződnek: többek közt 48-ról, a jövőről, első szerelmekről, szakításokról olvashatunk bennük, és úgy tűnik, e „kettős tématerhelést” néhány szöveg már nem is bírta el.) Korántsem szeretnék azonban olyan képet mutatni ezekről a szövegekről, mintha csak arra volnának jók, hogy a személyiségfejlődési szakaszból adódóan egyébként is időnként letargikus kamaszoknak még inkább elrontsa a kedvét. Bizonyos alkotások kifejezetten szellemesek, számos szöveg él a nyelvi humor lehetőségeivel, Garaczi László *Hasítás* című novellájának például a szavakkal, szótöredékekkel való játék az egyik humorforrása („Éncikli? Tecikli? Őcikli? Micikli!”, *Szakítás*, 112), illetve *Az első* kötetet bevezető szövege tele van idézhető aforizmákkal („A keletnémet csajok állítólag mindenkivel lefekszenek. Lehet, hogy mindenkivel lefekszenek a keletnémet csajok, de velem nem.” *Mit üzen a szél? [pesti Werther]*, *Az első*, 38). A nyelvi mellett a szituatív humor is felbukkan a lapokon: a *48 másképp* antológia szerzői például azon töprengtek el, milyen lett volna 1848. március 15. akkor, ha a szabadságharc költője helyett egy „Petőfi-gépezet” állt volna a Nemzeti Múzeum lépcsőjén (László Zoltán: *Forradalmi gépezet*), vagy ha Petőfi költői szabadságát megnyirbálva a *Nemzeti dal* szövegét Jókai, Vasvári és Irinyi alaposan átírták volna (Ecsédi Orsolya: *Nem leszünk*). A *Költővel nem járnék* alternatív Petőfi-történeteit is átszövi a humor: Balássy Fanni *Igazából százhetvenkettőjében* a költő szobra életre kel, és vitába száll az életművét kritizáló járókelőkkel; Cserna-Szabó András gasztronovellaként is olvasható novellájában (*Júlia*) Petőfi egy kolozsvári vendéglőben jelenetet rendez amiatt, mert a cseléd lány csak húsmentes ételt tudna neki készíteni. A kivételektől eltekintve azonban nem a komikum az uralkodó esztétikai minőség a novellagyűjteményekben; s talán a *48 másképp* és a *Költővel nem járnék* című kötetekben azért válhat hangsúlyosabbá, mert abban ab ovo van valami szórakoztató, ha a történelemkönyvek lapjairól ismert sztorikat újragondoljuk.

Miért „ifjúsági”?

Míg az antológiák nagy részére igaz az, hogy szövegeik tipikusan a célzott közönség életkorához kapcsolódó témákat állítanak középpontba, addig a *Költővel nem járnék*, a *48 másképp* és a *2050* című gyűjteményekben nem érvényesül annyira erősen a

problémacentrikusság. Különösen a 48-as forradalom és szabadságharc eseményeihez kötődő, a kanonikus történeteket parafrázáló (olykor parodizáló) novellák esetében nem találkozunk jellemző kamaszkori helyzetekkel. Mitől válhatnak azok a művek „ifjúsági” novellává, amelyekben a narráció távol áll egy kamasz hangjától/nézőpontjától, és nem valamilyen tinédzserkori kérdéskörrel foglalkozik? Az egyszerű válasz az lehetne: attól, hogy a borítóra az „ifjúsági novella” műfajmegjelölés van írva – azonban befogadóként megkérdőjelezhető ez a paratextuálisan kijelölt státusz. Többek közt Jassó Judit *Sors bona* (2050), Rádai Márk *A haramia fizetsége*, Benedek Szabolcs *Ha egyszer mégis megírom az emlékirataimat (48 másképp)* című írásai mintha ledobnák magukról ezt a címkét, de a többi kötetben is találunk olyan alkotásokat, amelyeknek „felnőtteknek szóló” antológiákban is helyük lenne (Garaczi László *Hasítás* és *Mit üzen a szél? [pesti Werther]* című novelláinak nyomai a szerző ötödik lemúr-kötetében, a *Hasításban* fellelhetők: az „eredeti” szövegek erősen transzformálódtak a Garaczi-kötetben). Emellett például a *Jelen!* vagy a 2050 szerkesztői olyan műveket is beválogattak, amelyek alapvetően nem ifjúsági szöveggént kanonizálódtak, például a Mán-Várhegyi Réka *Boldogtalanság az Auróra-telepen* című kötetében szereplő novellát (*Jelen!*). A *Tízig aludni* és a *Szevasz* szerkesztője, Péczely Dóra pedig kifejezetten azzal kísérletezett, hogy kortárs és klasszikus, de nem szándékoltan kamaszoknak szóló novellákat gyűjtött egybe, az egyes szövegeket olyan témák köré rendezve, amelyek a kamaszok számára érdekesek lehetnek (párkapcsolat, szülő-gyerek viszony, felnőtté válás). Érdekes lehet elgondolkodni rajta, mi lehet a szerepe azoknak a műveknek, amelyek szerzői a „magas irodalom” felől érkeznek. Szekeres Nikoletta a *Jelen!*-ről írott tanulmányában azt írja: a „nagyszerzős” szövegek legitimálhatják a fiatal, ismeretlen szerzők műveit, illetve talán ezek az alkotások juttathatják el az antológiákat az olvasók felé, esetleg a középiskolai oktatás keretei közé.⁹⁸ Mégsem érezzük azt, hogy ezek a szövegek „kilógnának” a többi közül pusztán azért, mert intencionáltan nem feltétlenül a kamasz korosztálynak íródtak, eredendően nem „ifjúsági” szöveggént szerveződtek. Úgy gondolom, az efféle alkotásokban az intertextuális kapcsolódások révén válik működőképpé az „ifjúsági novella” műfaji modell. Ezek a kapcsolatok az ún. tipológiai intertextualitás fogalmával írhatóak körül, mely szerint a konkrét szöveg valamely szövegfajta releváns jegyeit mutatja.⁹⁹ Eben az esetben az eredetileg nem kamaszoknak szóló szövegek azáltal kapcsolódnak a szándékoltan ifjúsági művekhez, hogy témájuk, narrátori pozíciójuk, nyelvhasználatuk az „ifjúsági” szövegfajta sajátosságaival mutatnak rokonságot. A kötetek

⁹⁸ SZEKERES Nikoletta, *A jelenidejűség, a pillanatnyiség és a műfajok hálójában. A Jelen! című ifjúsági novellaantológia elemzése* = „...kézifékes fordulást is tud”. *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2018, 174.

⁹⁹ GYURICZA Katalin, *Az intertextualitás vizsgálata nyelvészeti szempontból*, Magyar Nyelvőr, 2016/1, 73.

olvasása során olyan értelemhálózatok jönnek létre, amelyekben azok a művek is megtalálják a helyüket, amelyek szembemennek a műfajmegjelölés által körvonalazódó olvasói előfeltevésekkel. A *48 másképp* például Benedek Szabolcs *Ha egyszer mégis megírom az emlékirataimat* című novellája zárja, mely az idős Kossuth fiktív visszaemlékezése. Az államférfi arról mesél, hogy megvalósult az évszázados álom a függetlenségről – igaz, a Magyar–Osztrák Respublika keretein belül, melynek ő áll az élén. Az államszervezet születését Petőfi (aki Benedek Szabolcs verziójában nagyon is életben maradt) élesen kritizálta, a létrejöttében tevékenykedőket (így Kossuthot is) árulónak bélyegezte. Amellett, hogy a szöveg görbe tükröt tart a nemzeti autonómiatörekvések elé, erősen karikatúrisztikus is: Kossuthot becsvágyónak és hataloméhesnek ábrázolja, ellenpontként pedig a szabadság ügyéhez kérlelhetetlenül ragaszkodó Petőfit állítja. A gyűjtemény korábbi szövegeiben is olvashattunk már Petőfi elvhűségéről, a számára fontos értékek melletti kiállásáról – a kötetzáró novella pedig azt erősíti meg, hogy ami a függetlenséget vagy az elvhűséget illeti, a szabadságharc költője a mai fiatal olvasó számára is szerepmóddal lehet. Rendkívül izgalmas, hogy a *48 másképp* novellái olyan figurákat szerepeltetnek és beszélgetnek, akik a fiatalok számára a történelem- és irodalomkönyvek lapjairól már ismerősek lehetnek – ebben az antológiában (főként a leginkább átgondolt szövegekben, mint amilyen Benedek Szabolcsé vagy Garaczi Zoltáné) mégsem „papírizújuk” ezek a karakterek. Az ifjúsági próza így válhat a kísérletezés terepévé: nemcsak a műfaji hagyományokkal, a középpontba állított témákkal, hangokkal és nézőpontokkal játszanak el ezek a művek, hanem történelmi-irodalomtörténeti tradíciókkal is, ezáltal az előzetes ismereteket új fénytörésben láttatva vagy teljesen átírva.

Diskurzusok, nyelv, nyelvhasználat

Mindezek mellett az „ifjúsági novellaként olvasni” problémakört érdemes lehet átfogóbb perspektívából szemlélni. Van-e ezeknek a szövegeknek valamiféle sajátos nyelve, ami beszél a novellákon keresztül, s mennyiben tér el ez a nyelv a „felnőtteknek szóló” szépirodalom nyelvétől? Igen szerteágazó módon lehet erre a kérdésre válaszolni; itt és most a diskurzus, illetve a nyelvhasználat aspektusait emelem ki.

Elöljáróban talán célszerű még egyszer röviden utalni arra, hogy esztétikailag inhomogén a tárgyalt szövegkorpusz: néhány olyan írás is szerepel a könyvekben, amelyek véleményem szerint nem ütnek meg az irodalmi igényesség mércéjét. Különösen látványos mindez akkor, amikor egy nyelvi-poétikai szinten kevésbé kidolgozott szöveget egy Garaczi- vagy Házy-novella követ: a legsikerültebb novellák sűrűek, sokat bíznak a befogadó fantáziájára, gazdagok intertextuális és/vagy intermediális utalásokban. Mészáros Márton szerint a young adult a „hagyományos” irodalomhoz képest inkább a popkultúra vagy a trashkultúra elemeire

építkeznek, értelmezői kontextusát nem annyira intertextuális, hanem inkább intermediális kapcsolódások szervezik, és ha a magas irodalom biztos ismérve a kittleri „megfilmesíthetetlenség”, akkor a young adult szembemegy ezzel az elvárással.¹⁰⁰ Azok a novellák, amelyek magas színvonalon visznek színre valamilyen sajátos kamasz tapasztalatot, általában a Mészáros által leírt diskurzusokhoz is kapcsolódnak – persze ez nem jelenti azt, hogy csak azok a novellák színvonalasak, amelyek pop- vagy trashkulturális referenciákra építenek. Brandon Hackett *Életjátékában* vagy Farkas Balázs *Lánchídvárosában* (2050) virtuális terekben játszódik a cselekmény, így a szövegek virtuális valóságokkal lépnek intermediális párbeszédbe. Zelei Bori *Hangyafarm* című novellájában (2050) a trashkultúra elemei bukkannak fel (kábitószer, alkohol, féktelen lerészegedés), a fiú elbeszélő nyelvhasználatában pedig gyakori a trágárság. A „megfilmesíthetetlenség” kritériuma azonban a legjobb szövegeket is jellemzi: nehéz lenne mozgóképen visszaadni például Laboda Kornél elbeszélőjének töprengő visszaemlékezéseit (*Amerika, Ezentúl lesz banán!*), vagy Béres Tamás impressziókra, kósza emlékekre és asszociációkra építő elbeszélését (*Apám illata, Jelen!*).

Az összetettebb ifjúsági novellák ugyan sajátos diskurzusokat működtetnek, ám valójában nem beszélnek nagyon eltérő nyelvet a „felnőtteknek szóló” szépirodalomhoz képest. Jellemző rájuk a sűrítettség, a metaforikusság, a rétegzettség. Dragomán György *Madarakja* (*Az első*) jó példa a metaforikus szövegépítkezésre: a fiú arról mesél a lánynak, hogy álmában sirály volt, akinek „ott a testében a mohóság, a tudat, hogy mindjárt enni fog” (20). Attila ennek a mohóságnak próbál teret adni akkor, amikor arra készül, hogy végre megcsókolja a lányt, de vágyait nem verbalizálja: „Nem, ezt már nem fogja tudni elmondani, ezt már nem lehet elmondani, erről már nem lehet beszélni, túl van a szavakon, túl a vijjogáson” (220). A lány azt mondja, ő is szokott repülni álmában, ezzel mintegy megadja az engedélyt a fiúnak arra, hogy megcsókolja. A madármetafora segítségével tudnak igent mondani egymásra, konkrét testi vágyakozásaik tehát egy nyelvi alakzat által teljesülhetnek be.

Ha a nyelvi regisztereket vizsgáljuk, azt vehetjük észre, hogy számos szöveg kreatívan alkalmazza a szleng elemeit, méghozzá a techno-house szubkultúra nyelvhasználatából merít. Falussy Móric *Állatmeséjének* (*Jelen!*) jellemző stilisztikai alakzata a szleng kifejezések halmozása („mellé állt kisterpeszben, és nyomta, nyomatta, verte, verette”, 82.; „Rudi azt kérdezi, volt-e dürrögés, nyesés, valami, bármi”, 82), s ez a nyelvi kavalkád egy kristályherbáros hallucinációba torkollik – mintha a karnevalisztikus szlenghasználat készítette volna elő a terepet az elkerülhetetlenül bekövetkező összeomláshoz. Szekeres Nikoletta rávilágít arra, hogy ez a szöveg egyszerre imitálja az elképzelt kamasz szlenget és parodizálja azt, ebből a

¹⁰⁰ MÉSZÁROS, i. m., 298.

kevert nyelvből erős hangot kovácsolva.¹⁰¹ De többek közt a már emlegetett *Hangyafarmban*, Bégányi Dániel *Vudujában* (2050), Mán-Várhegyi Réka *Viszlát, kamaszkor!-ában* (*Jelen!*), Makai Máté *Koptatott pólójában* (*Szakítás*) is fontos szerepet játszik a szleng, illetve a rontott, élőbeszédszerű nyelvhasználat.

Az ifjúsági novella mint határátlépés

Az eddigiekből látható, hogy bizonyos szövegek megerősítik, mások pedig aláássák előzetes tudásunkat nemcsak arról, hogy mi az 'ifjúsági', de arról is, hogy mi a 'novella'. Mint Hansági Ágnes érvelése rámutat, a novella és a regény műfaji kódjai kölcsönösen feltételezik egymást, mindkettő viszonyfogalom, amelyek az egymástól való elkülönítés folyamatában nyernek értelmet. Ez az elkülönülés nem pusztán kvantitatív, hanem elsősorban poétikai kérdés is.¹⁰² Ehhez képest az ifjúsági novella kétszeresen is viszonyfogalom: egyfelől a(z ifjúsági) regénytől, másfelől a felnőtteknek (és gyerekeknek, lásd például Lázár Ervin: *Százpettyes katica*) szóló novelláktól határolódik el. A kettős viszonyfogalom-jellegből egyfajta nyitottság is adódik: az „ifjúsági” jelző sikeresen képes integrálni olyan novellákat is, amelyek eredetileg felnőtteknek íródtak (az ewersi kategóriák szerint tehát a „célzott” irodalom csoportjához tartoznak ezek a művek, hiszen a szerkesztő szándéka szerint rendeződnek ifjúsági kötetbe); de arra is látunk példát, amikor egy eredetileg ifjúságiként közölt novella egy „felnőtt” könyvben találja meg a helyét. Ez a nyitottság azonban némiképp elbizonytalanítja azt is, hogy szükség van-e az „ifjúsági” jelzőre. Több antológia, például a *Költővel nem járnék*, a *Szevasz és a Tízig aludni* is „csupán” a novella műfajmegjelölést használja (utóbbi kettő esetében ez kiegészül a „kortárs”, illetve a „kortárs és kortalan” jelzőkkel), noha a könyvek mint tárgyak az ifjúsági könyvek vizuális jellegzetességeit hordozzák (látványos borítógrafika, kötetbeli illusztrációk). Más kötetek azonban, mint például a *Jelen!* vagy a *48 másképp*, az ifjúsági jelzőt is alkalmazzák. Csupán a megcélzott közönségre való tekintettel szerepel a jelző, vagy egyéb szignifikáns különbségek is vannak „ifjúsági” és „felnőtt” novellák között?

A fenti kérdést Szirák Péternek a „többirányú olvasás összjátékáról” írott gondolatai árnyalják. A szerző a novelláról (és egyáltalán a műfajról) a következőket írja:

„A novella, akár a többi műfaj, határeset, másképp fogalmazva nem – az olvasást gúzsba kötő – homogén és időtlen modell, hanem más műfaji és egyéb kódokkal társuló dinamikus olvasási alakzat. Intertextuális aspektus. Határeset, éppen hogy csak önmaga és sohasem önmaga. Az olvasás egyik transzg[r]esszív mozzanata. A magyar irodalomtörténet-írásban a műfaj történeti diskurzus sohasem csak novelláról,

¹⁰¹ SZEKERES, i. m., 178.

¹⁰² HANSÁGI, *Műfajok a 19. században...*, i. m., 18.

hanem a legjelesebb tipológiákban anekdotikus, drámai, balladisztikus, lélektani, tárgyias lélekrajzi, elmélkedő-reflexiós, lírizált-metaforikus-fantasztikus és tárcanovelláról, máshol leíró, kétdimenziós realista, metaforikus és »esszénovelláról« stb. beszél. Az ez idő szerinti magyarországi olvasási retorikákban is megkonstruálódnak a műfaji kódok — már korábban is jelzett — intertextuális »szövetkezésének« alakzatai.”¹⁰³

Az érvelésből az olvasható ki, hogy nem csupán a novella, hanem a műfaj *mint olyan* határeset, intertextuális aspektus, és a novella „szövetkezhet” más műfajokkal is; ennek nyomán alakulhatnak ki további alcsoportjai. E csoportok között szerepelhet az „ifjúsági novella” is, melynek véleményem szerint hangsúlyos jellemzője a Szirák által is említett transzgresszivitás. Számos alkalommal találkozunk határátlépéssel tematikus szinten: ennek legizgalmasabb példái a „holt” Petőfi-karakter életre keltésének változatai a *Költővel nem járnék* vagy a *48 másképp* szövegeiben. Petőfi alakja (és a reformkor problémái) által az olvasó saját korának határait is átlépheti, amennyiben belehelyezkedik a 19. századi szereplő és/vagy elbeszélő szituációjába. Szirák a különféle diskurzusok és regiszterek keverésével kapcsolatban Garaczi László szövegeit emeli ki: „a medializálódó-globalizálódó, a »humanista« elitdiskurzustól mindinkább távolodó kulturális minták”¹⁰⁴ megjelenése az ifjúsági novellák mintegy „kötelező” kelléke. A megcélzott olvasóközönség ugyanis ebben él: nagyon leegyszerűsítve az iskolában az „elitdiskurzussal” találkozik, magánéletét viszont át- meg átszövik a popkulturális vonatkozások, a közösségi média mechanizmusai, és a novellák nagy része leképezi ezeket a sajátos posztmodern viszonyokat. Számos szöveg tinédzser narrátor hangján szólal meg, elbeszélőik a kamaszkorra mint határhelyzetre reflektálnak. E szövegek befogadása során olyan felforgató perspektívákba kell bele- vagy azokkal szembehelyezkednünk, amelyek az olvasó számára egyszerre lehetnek ismerősek és idegenek: például a *Budapest Off* narrátorainak egy része különféle kamaszpozíciókból láttatja az ismert várost, amely így egyszerre válik még inkább belakhatóvá, és tűnik fel új színben (a fülszöveg szerint „hol eltévedünk benne, hol otthonosnak látjuk”¹⁰⁵).

Az ifjúsági novellák olvasása tehát több szinten, több értelemben is transzgresszió: előzetes műfaji ismeretek átlépése, sajátos nyelvi-poétikai világokkal történő találkozás. A jó ifjúsági novella ezért elsősorban: játék. Játék a hangulatokkal, a szavakkal, a formával, a műfajjal, komikummal és tragikummal. Játék, hiszen az ifjúsági novella azzal játszik el, hogy a(z kamasz)élet nagy kérdéseit hogyan tudja egy rövid szövegben tömöríteni. S ha játék, akkor komolyan vett játék: a szövegek többségében ott van az a „regénynyi titok” (ahogy Dragomán

¹⁰³ SZIRÁK Péter, *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában*, Alföld, 1998/2, 97.

¹⁰⁴ *Uo.*, 98.

¹⁰⁵ A *Budapest Off* fülszövege: *Budapest Off*, szerk. PÉCZELY Dóra, ill. KÁRPÁTI Tibor, Bp., Tilos az Á Könyvek, 2018.

György jellemzi a jó novellát), sokat bíznak az olvasó fantáziájára, és a felvetett problémákra sem kínálják tálcán a megoldásokat, hanem továbbgondolásra sarkallnak. A továbbiakban egy olyan novella értelmezésére vállalkozom, amely a kamaszkor egyik központi problémája, a szerelmi csalódás köré épül, s képes arra, hogy a kliséket elkerülve, egyszerre közelítsen játékos és komoly módon e sajátos tinédzserkori traumához.

Elbeszélhető-e egy szakítás? Dániel András: Off

Dániel András *Off* című novellája a Tilos az Á Kiadó *Budapest Off* gyűjteményében jelent meg 2018-ban. Különleges narratori beszédmódja, asszociatív építkezése, összetett téridő-szerveződése miatt az antológia többi szövegétől is elkülönül: a kötet egyéb műveire a cselekményközpontúság, a lineáris felépítettség jellemző. A *Budapest Off* írásaiban a főváros egyes kerületei vagy városrészei elevenednek meg, s míg nagy részük az adott tér totalizáló leírására törekszik, addig Dániel a Városliget fragmentumait mutatja fel. A szerző életművében sajátos helyen szerepel ez a novella, hiszen elsősorban gyerekeknek ír: legismertebb meséi a *Kuflik*-sorozat, *A nyúlformájú kutya* vagy a *Mit keresett Jakab az ágy alatt*, ezek elsősorban óvodás vagy alsó tagozatos gyerekek számára íródtak, és a műveket jellemzően saját illusztrációi kísérik. Mesei világát a felnőtt befogadókra is kikacsintó humor, az irónia, a váratlan képzettársítások, a nyelvi játékok, a különleges, meghatározhatatlan lények szerepeltetése jellemzi.

Mindezekhez képest az *Off* című írásával a kamaszokat szólítja meg, a komikum eszközeivel korlátozottan él (a narrátor itt-ott fanyar iróniával kommentálja a történeteket), és a szöveg mellett nincs saját illusztráció. Az ifjúsági novella műfajmegjelölés adekvátan használható a szöveg esetében, hiszen témája egy szakítás feldolgozása, narrációja szorosan követi a főszereplő tinédzserlány nézőpontját, nyelvhasználata pedig merít a kamasz szlengből. Az ewersi kategóriák alapján a novella autentikus ifjúsági olvasmány, hiszen a kiadó a 14+ korosztály számára ajánlja a könyvet, mint az a borítón is látható; emellett tényleges olvasmánnyá is válhat, hiszen arra a kérdéskörre fókuszál, amely a korosztály egyik központi tapasztalata. A Weinkauff–Glasenapp-féle irány azonban nem alkalmazható e szöveg esetében, hiszen sem a kalandregény, sem a fejlődésregény modelljéhez nem sorolható. A szöveg értelmezői kontextusát inkább intermediális, mint intertextuális kapcsolódások szervezik (főként filmcímekkel találkozunk), sűrű, szerteágazó utalásrendszerében történelmi alakok (például Olof Palme), aktuálpolitikai események (a Liget-projekttel kapcsolatban megfogalmazott burkolt kritika) vagy zenei idézetek is felbukkannak. Mesei elemek, motívumok is előfordulnak a műben, például Banya néni, aki a főszereplő fejében boszorkányként él, illetve olvashatunk egy olyan gyerekkori fantáziáról is, amelyben a

kamaszlány hercegnőként képzei el magát, a volt Olof Palme-ház pedig az ő mesebeli kastélya. A novella a mese architextualitása nyomán olyan szövegemlékeket is előhív a kamasz olvasóban, amelyek viszonylag „frissek” még, és felidézik a mese sajátos befogadói mechanizmusait. A novella olvasása során a „hercegnő” hívószóval beindulhat a főszereplővel való azonosulás folyamata, ám míg gyermekkorban a pozitív mesehőssel való azonosulás bátoríthatja, erősítheti az olvasót/hallgatót, addig ez a szöveg mást válthat ki: megkérdőjelezi a mesei boldog befejezést azáltal, hogy felmutatja, a hercegnők sem élnek mindig boldogan, míg meg nem halnak.

A novella egyfajta posztmodern kollázssá válik, hiszen a főszereplő meglepő képzettársításai számtalan kontextust mozgósítanak. A narrátor az elbeszél monológ technikájával közvetíti a szereplő tudattartalmait,¹⁰⁶ a novella a nyílt kánon szerzői közül talán leginkább a mészölyi hagyományhoz kapcsolható a reflektáltan filmszerű narráció okán: „Mondjuk ott, a Damjanich utca melletti zebrán menne át. A végtelen úttest és mögötte a kocsikkal zsúfolt senkiföldje veszélyes terep. Képzeletében komplett roncsivatag, tiszta *Mad Max*, túl kell élni, hogy eljuthasson a szemközti fákig.” (26) A filmes utalások nyomán (*Mad Max*, Disney-kastély, a *Drakulát* játszó Lugosi Béla) érvényesül a novella transzgresszív jellege: az írott szöveg minduntalan gesztusokat tesz a mozgóképes médiumok irányába, ezáltal az „elitdiskurzustól” távolabbi mintákat is játékba hoz.

A novella felütésében az elbeszélő mintegy ráközelít a főszereplőre, aki a Városligethez közeli Damjanich utca egyik zebrájánál áll, majd a következő mondatban kiszélesedik a látószög, és a narrátor leírja, milyen látvány tárul elé. A következő mondat konkrét mozgóképes utalása is erősíti azt a benyomásunkat, hogy filmszerű elbeszélést olvasunk – azonban a narratori szólam ettől a mondatától kezdve nem a külvilág eseményeit, hanem a főszereplő belső világát, gondolatait tárja elénk. Elindul egy feltételes módú elbeszél monológ, amelyben a főszereplő képzeletbeli városligeti sétáját követjük végig: „Ha most elindulna a Napozórét felé...” (28); „megállna lecsukott szemmel odaát” (34); „A túloldali járdán menne tovább...” (37). Egy hosszabb idézet alapján szeretném megvilágítani, hogyan történik a fiktív séta elbeszélése, avagy miként működik ez a novella:

„Amikor átértne – mindig átért – először a trolimegálló mögötti fákhoz menne kifújni magát. A fákon túl a lerobbant sétány, a kanyarban rendezett, földhöz betonozott asztalokkal, ahol régen a sakkozó bácsikat figyelték apáékkal. Betonasztal. Azóta is minden társasjátékról ez jut eszébe, ez a szó. Pével tervezték, hogy leülnek unózni a bácsik közé, mintha ők is öregek lennének. Sakkozni egyikük sem tudott. Pé talán

¹⁰⁶ Ld. COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 1996, 81–193.

mégis, csak titkolta. Pedig kiskorában sokszor elvitette magát ahhoz a hatalmas sakktáblához, már nem is emlékszik, hol volt, talán Budán, egy játszótéren. (...) Biztos az sincs már meg, az a tábla, ahogy innen is eltűnnek sorban a régi dolgok. Lyukak keletkeznek a térben, mint a harisnyán a felfutó szemek nyomában. De onnan, a megállóból, ez még nem látszana.” (27)

Az elbeszélés végig feltételes módú marad, végül a névtelen, arctalan főszereplő nem kel át a Városliget felé, hanem az ellenkező irányba indul el. Ezáltal legalább két történet fragmentumai íródnak bele a szövegbe: a párkapcsolat és a szakítás részleteiről, valamint az átkelés aktusáról, illetve az azt megelőző döntés pillanatáról is értesülünk. A szereplő „a másik zebrát” választja, ami a történetek maga mögött hagyását, egy új irányba indulás első lépését is jelképezi. A fenti idézet is példázza, hogy a narrációban megképződő tér darabjai roncsoltak, elhasználtak; az elbeszélő egy olyan elképzelt Városligetet láttat, amelyre a pusztulás esztétikája jellemző. Mintha a szakítás tapasztalata íródna rá a térre: a gyerekkorban még felszabadult játékok helyszínéként funkcionáló park a véget ért kapcsolat után elvesztette régi fényét, kopottassá és megtépázottá vált. A szakítás eseményéről csupán annyit tudunk meg, hogy egy Messenger-üzenet által történt, melynek szövegére a lány „[m]ár nem emlékszik pontosan. Csak nézte a mobilját, mint aki elfelejtett olvasni. Bocsi. Anyád. Elszivárgott a fény, mint lyukas gumimatracból a levegő. Sötét lett, a birodalom utolsó éjszakája.” (41) Berta Erzsébet Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald *Austerlitz* című regényének térpoétikai párhuzamairól írva a következőket fogalmazta meg a traumáról:

„a trauma performativitása egy sajátos, az értelem kulturálisan hagyományozott kódjai által értelmezhetetlen jeltermelésként is megnyilatkozik, ami a világot a kísérteties terepévé, pontosabban »otthontalan otthonná« (Unheimliche Heimat) változtatja. A trauma, mely egyszerre felidézhetetlen és felejthetetlen – sőt: épp felidézhetetlenségében felejthetetlen – esemény, ugyanakkor az idő »kizökkenésének« tapasztalata is, vagyis az emlékezés és felejtés dialektikájában teremtődő időfolyamat felszakadása, s ez abban a semmihez sem hasonlítható érzetben ölt testet, mintha a múlt helyén üresség tátongna, mely – mivel a megértés nyelvi munkájával hozzáférhetetlen, s így integrálhatatlan – teljes megszállás alatt tartja a szubjektumot.”¹⁰⁷

Az elbeszélt monológban a Messenger-üzenet elolvasása egyfajta kizökkent, apokaliptikus időben („a birodalom utolsó éjszakája”) történik, a múlt helyén üresség tátong (vö. „Lyukak keletkeznek a térben” és „Elszivárgott a fény, mint lyukas gumimatracból a levegő”), az üzenet konkrét szövege felidézhetetlen. A szakítást ez alapján olvashatjuk traumaként is, mely a világot, jelen esetben a korábban otthonosan belakott Városligetet

¹⁰⁷ BERTA Erzsébet, *Architektúra és trauma. Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, Studia Litteraria 2011/3–4, 151.

otthonalanná, kísértetiessé tette. „[C]sak az időbeli elbeszélhető, a traumának mint extratemporális időnek csak a tér, az architektúra lehet a médiuma. A trauma tehát nem a nyelvbe, még csak nem is a testbe, hanem a térbe írt emlékezet”¹⁰⁸ – az, hogy a Városligetet az elbeszélő kopottként, roncsoltként láttatja, a trauma lenyomataként értelmezhető, az elbeszélhetetlen emlékek a térbe íródtak.

Nemcsak a helyszíneket írja körül az elbeszélő részletező alaposággal, hanem a főszereplő fantáziavilágát is: a narrátori pozíciót talán az „elmejátékfilmek” kamerájához lehetne hasonlítani. A fogalmat Thomas Elsaesser vezette be, azokat a filmeket jelölve, amelyek két szinten „játszanak”. Vannak filmek, melyekben vagy az egyik karakterrel, vagy a nézővel játszanak anélkül, hogy tudna erről, illetve azáltal, hogy bizonyos lényeges információkat visszatartanak vagy kétértelműen mutatnak be. Másfelől ezek a filmek az elmére helyezik a hangsúlyt: olyan központi karaktereket mutatnak be, akiknek mentális állapota instabil, szélsőséges vagy patológiás, ezáltal a film a tudat és az emlékezet természetéről tesz fel kérdéseket, így a mentális működés dramaturgiaiilag is hangsúlyossá válik.¹⁰⁹ Az *Off* narrációja azért is rokonítható az „elmejátékfilmek” működésével, mert egy instabil identitás elméjébe vezet be, tudati folyamatairól gondos részletességgel ad számot, gondolataiban összeecsúszik a fantázia és a valóság. Mindez az olvasót is kihívás elé állítja, hiszen az elbeszélés különféle idősíkokat jár be, így nehéz biztos pontokat találni arra vonatkozóan, hogy egy bizonyos emlék a szakítás előtti vagy utáni időszakra vonatkozik-e. Asszociációs láncok megképződését követhetjük végig: a képzeletben bejárt terekről a lánynak eszébe jut a gyerekkor, arról Pé, vagy fordítva, és végül valahogy lezáródik ez a lánc, mint azt a korábban idézett szövegrészletből is láthatjuk: az elbeszélt monológban összemosódik a lány hangja és a narrátori hang, talán a „De onnan, a megállóból, ez még nem látszana” mondat a narrátor közbevetése, a perspektíva tágításával.

Az emlékezés térbeli és időbeli ugrásait is nyomon követhetjük: a trolimegállóból a sétányra, a sétányról Budára, onnan újra a megállóba vezetnek az emlékek. A térszerkezethez hasonlóan a novella időszerkezete is rétegzett: az egyik az a pillanat, amelyben a főszereplő áll a Damjanich utcai zebránál, a következő idősíki az exbaráttal töltött időszak, a harmadik pedig a gyerekkor. Minden felidézett emlék a szakítást megelőző időszakból származik, azóta mintha a főszereplő kizökkent volna az időből, mintha örök idők óta állna és fantáziálna a Damjanich utcai zebránál. A novella egyik kulcsszava az „örökké”: mintha a trauma egy örök jelenbe rögzítette volna a lány időérzékelését. A különféle emlékterek egymásba íródnak az elbeszélés

¹⁰⁸ Uo., 154.

¹⁰⁹ Ld. ELSAESSER, Thomas, *Az elmejátékfilm*, Metropolis 2012/2, 8–29.; BERTA Zsóka, *Elmejátékok a kortárs filmben*, Metropolis 2012/2, 30–42.

során, de eközben az emlékek is elmosódnak, elbizonytalanodnak: „Lyukak keletkeznek a térben, mint a harisnyán a felfutó szemek nyomában”. A novella több szöveghelye is reflektál a felejtés problematikusságára. Jan Assmann Maurice Halbwachs emlékezetkoncepcióját vizsgálva arra a megfigyelésre jut:

„Az emlékezet kommunikációban él és marad fenn: ha ez utóbbi megszakad, illetve ha a kommunikációban közvetített valóság vonatkoztatási keretei változást szenvednek vagy akár elenyésznek, a következmény: felejtés. Az ember kizárólag arra emlékszik, amit kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkoztatási keretei közé elhelyezni képes.”¹¹⁰

Itt a szakítás révén a korábbi vonatkoztatási keretek megváltoztak, ez eredményezi, hogy az emlékezet sűrűnek tűnő hálóján lyukak keletkeznek, és a különböző idősíkok egymásba csúsznak: nincs egy stabil időbeli „horgony”, ahonnan az emlékezés folyamata elindulna, vagy ahová a lány gondolatban visszatérhetne a fantáziálás után.

Ennek megfelelően a lány identitása is instabil konstrukcióként tétéleződik. A novellából sem a neve, sem az életkora nem derül ki, külső és belső tulajdonságairól keveset mond az elbeszélő, annyit tudunk meg róla, hogy igen élénk a fantáziája, és talán kissé kényszeres, egy zebrán való átkelésről így gondolkodik: „Huszonnyolc lépés, a cipő orra pontosan a festett csíkok közepén. Gyerekkora óta gyakorolja, így lenne *hibátlan* az átkelés, akármit is jelentsen ez.” (26, kiemelés az eredetiben.) A karakter leginkább a másokkal, különösen a Pével való viszony által rajzolódik ki, avagy inkább homályosodik el. A szöveg egyik sajátossága, hogy a lány (ön)jellemezését minduntalan megszakítják a Pével kapcsolatos emlékek, ahogy az alábbiakban is láthatjuk:

„Régen azt játszotta, hogy egy eltűnt labirintus maradványai állnak a fák alatt. Mepróbált eltévedni köztük, miközben rettegett, hogy Apáék nem találják meg többé. Pé itt csókolta meg legelőször. Váratlan volt, és valahogy túl *szögletes*. Na jó, határozott. Inkább ügyetlen, így utólag. Nem érzett semmit. Illetve azt érezte, hogy nem érez semmit.” (31, kiemelés az eredetiben)

Itt ismét Assmannra utalhatunk vissza, aki szerint „[a]z emlékezetnek helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésekre hajlik”.¹¹¹ A lány saját magáról egy-egy térrészlet segítségével tud gondolkodni, identitása ezekből az emlékekből konstruálódik, de az identitásépítést megszakítja Pé, illetve a vele történt szakítás újra és újra felidézett tapasztalata. Mindez pedig a személyes és kollektív identitás feszültségére irányítja a figyelmet. Assmann szerint az Én

¹¹⁰ ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004, 37.

¹¹¹ *Uo.*, 40.

„kintről befelé” növekszik, a csoport kommunikációs mintáiban való részvétele által. A csoport Mi-azonossága elsőbbséget élvez az egyén Én-azonosságával szemben, vagyis az identitás társadalmi jelenség.¹¹² Ebben az esetben a Mi-azonosság megváltozik, hiszen egy jelentős vonatkoztatási pont, a párkapcsolat megszűnik, ezáltal az Én-azonosság is bizonytalanná válik. A korábban az Én-azonosságot biztosító, a család mint társadalmi egység kontextusában létrejövő tapasztalatokat felülírják egy másik társas kapcsolat megszűnésének emlékei, a novella pedig azt a pillanatot rögzíti, amikor a korábbi identitás elhalványul, és még nem alakultak ki a Mi-azonosság újabb keretei.

A szakítás nyomán így nemcsak a tértapasztalat és az időérzékelés, hanem a lány integritása is problematikussá válhat. A Pével kapcsolatos emlékfoszlányok közt felbukkan egy titokzatos sír, melyre

„[e]gyetlen latin szó van rávésve: *Fuit*. Magyarul ezt jelenti: *volt* – Pé persze ezt is tudta valahonnan. Míg továbbmentek, elmesélte neki a *fiatot*. Hogy nagycsoportos korában, amikor már felismert és le tudott írni néhány betűt, egyszer egy eltemetett autót rajzolt otthon a füzetébe. Fölé pedig egy sírkövet, amire nagybetűkkel azt írta, hogy FIAT.” (38)

Nem véletlen, hogy éppen egy sírkő képe idéződik fel a narrációban; ez a kapcsolat végét is szimbolizálja, de a lány által ráírt *fiat* szó egyfajta hidat is képez múlt és jelen között. A novella a szót az autómárkához társítja, de a kifejezés további konnotációi árnyalják a novella végkicsengését. A latin kifejezés jelentése 'legyen', mely a teremtéstörténet elbeszélését idézheti fel az olvasóban: a *Vulgatában* mindegyik teremtető aktust a *fiat* szó vezeti fel. Az ószövetségi referencia szerint a „legyen”-t a „lőn” követi: a szó kimondása egyben a megvalósulás, az életre hívás aktusa is. Ebben a novellában a *fiat* egy új identitás születését is megelőlegezheti: az előzőt, ami egy jelentős kapcsolatban épült, el kell temetni, s a szakítás tapasztalata nyomán lehetőség nyílik egy új, stabilabbá váló személyiség születésére.

A *fuit-fiat* mint elitkulturális referencia és a márkanév egymásba olvasása figyelemre méltó lelemény, azonban az „átlagos” kamasz olvasó számára az utalás valószínűleg nehezen elérhető. Felmerülhet a kérdés, hogy miért áll egy latin szó egy sírkövön? Pontosan miért is temet el Pé egy Fiatot a rajzán? Az elbeszélő részben tisztázza ugyan a szó jelentését, de úgy vélem, a szöveghely nyelvi játékosága a fiatal olvasó számára inkább rejtett marad. A *volt* és a *legyen* szavak az identitás eltűnésének tapasztalatát, és újraszerveződésének lehetőségét is magukban hordozhatják. A gyerekkori emlékek nyomán azt látjuk, hogy stabil identitással rendelkező kislány volt a főszereplő, a szakítás óta viszont az egész világa megkérdőjeleződött,

¹¹² Uo., 129.

otthonalanná vált. Azonban az asszociatív módon építkező, személyes narratíva alapján, amelyhez olvasóként a narrátor közvetítésével férhettünk hozzá, a személyiség újjáépülhet. Ennek első, szimbolikus lépése a novella utolsó mondata: „Örökre offolja a Városligetet.” (42) A lezárás által a főszereplő a *voltból* a *legyenbe* indulhat el.

Ifjúsági krimi és tabusértés

Problémafelvetés

A szépirodalomban a 19. századtól kezdve egyre hangsúlyosabb szerepet kapott a rejtély a cselekmény szervezőelveként. A titok(zatosság) megjelenhet különféle műformákban, a cselekmény feszültségének fokozása érdekében,¹¹³ de jellemzően a krimi aknázza ki a rejtély és annak felgöngyölítése nyomán megképződő feszültséget. Bár a nyomozás-narratíva végigkíséri az irodalom történetét (utalhatunk itt az egyik első példára, az Oidipusz királyra), a krimi „majdnem mindenki vagy agresszíven, vagy szégyenkezve olvassa”.¹¹⁴ A populáris irodalom egyik legnépszerűbb (és Magyarországon egyik legalaposabban kutatott¹¹⁵) műfaja gyakran tételeződik a „magas” irodalomhoz képest kevésbé összetettként és színvonalasként, amit egyfajta „guilty pleasure” („bűnös élvezet”) jelleggel olvasunk. A krimi népszerűségének oka lehet az is, hogy a megbomlott igazság helyreállítására számítunk a bűncselekmény felderítése nyomán. Az ifjúsági irodalom is gyakran részesül hasonló értékelésben: a „felnőtt” szépirodalomhoz képest az ifjúsági könyvek alacsonyabb rendűnek minősülnek, és itt is tapasztalható az a jelenség, hogy az ifjúsági könyveket a felnőtt némi szégyenkezéssel olvassa. Az irodalmi térben való elhelyezésük is hasonló: az ifjúsági szövegek jellemzően nem a „magas”, hanem inkább a populáris vagy szórakoztató irodalmi mezőben értelmeződnek, amit számos ifjúsági regénynek a popkultúrával való szoros kapcsolata is indokol. „Magas” és „populáris” irodalom viszonyának körüljárására e helyütt nincs mód,¹¹⁶ a vita pedagógiai vetületei miatt mégis érdemes itt utalni erre a problémakörre.

Hansági Ágnes Kemény Zsigmond szerkesztői munkásságáról írva hangsúlyozza:

Az olvasás a kultúra egészét meghatározó tevékenység: az irodalom populáris regiszterének a keményi koncepcióban elsődlegesen nem az irodalomhoz mint művészethez, hanem az olvasási rutin megszerzéséhez van köze. A szórakoztató irodalom vagy populáris regiszter szövegei (elsősorban regényszövegei) gyakorlati célú, használati szövegek, amelyekre a nemzeti művelődésnek éppen azért van szüksége, hogy kialakuljon a gyakorlott olvasók rétege.¹¹⁷

¹¹³ DECZKI Sarolta, *Rejtélyes irodalom*, Új Forrás, 2010/7, 40.

¹¹⁴ Marty Roth, idézi BÉNYEI Tamás, *Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága*, Alföld 2009/5, 46.

¹¹⁵ Uo.

¹¹⁶ A kérdéskörrel bővebben ld. az Alföld 2009/5. számának irodalmi napok rovatát, mely *Népszerű irodalom* címmel a Debreceni Irodalmi Napok tanácskozásának szerkesztett szövegeit tartalmazza; továbbá H. NAGY Péter, *Félreértések a bestseller körül*, Új Szó, 2012. 08. 19. Web: <https://ujsoz.com/kozelet/felreertesek-a-bestseller-korul> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 17.]; BÁRÁNY Tibor, *Szépirodalom vs. lektűr. Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről*, Holmi, 2011. február, 249–270.

¹¹⁷ HANSÁGI Ágnes, *Láthatatlan limesek. Határjelenségek az irodalomban* (Tempevölgy könyvek 30.), Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2018, 160.

Az olvasási gyakorlat megszerzésére ma elsősorban az irodalomórákon van lehetőség, de a „kötelezők” inkább az irodalomhoz mint művészethez vezetik el a diákokat, és nem képesek „beavató olvasmányokként” funkcionálni, a diákot az olvasási rutin megszerzésében segíteni. Számos szerző, így Kiss Dávid és Szűts Zoltán,¹¹⁸ Fenyő D. György¹¹⁹, Arató László,¹²⁰ Manxhuka Afrodita¹²¹ vagy Baranyai Norbert¹²² is amellett érvelnek, hogy a klasszikus szövegek mellett a populáris irodalomnak is helye lehet(ne) a magyartanításban, hiszen a diákok általában könnyebben tudnak kapcsolatot teremteni a (kortárs) populáris irodalom hőseivel, és bizonyos narratív sémák ezen szövegek nyomán is megtaníthatóak, ez a tudás pedig alkalmazható a klasszikus irodalom olvasása során is.

A rutin elsajátításában a(z ifjúsági) krimi olvasása is segíthet, hiszen a (klasszikus) krimi jól felismerhető sémákat működtet, fordulatos cselekményvezetése okán fenntartja a fiatal olvasó figyelmét, és számos mentális tevékenységet fokozottan igénybe vesz. A kognitív irodalomtudományos megközelítés szerint a krimiolvasás során többek közt az elmeolvasás („mások viselkedését gondolataik, érzéseik, hiedelmeik és vágyaik alapján magyarázzuk”¹²³), a kognitív térképezés („összegyűjtjük, rendezzük, tároljuk, felidézzük, valamint manipuláljuk a körülöttünk levő térre vonatkozó információkat”¹²⁴) vagy a foregrounding („a szövegből nyert információkat a megértés során mindig egy dinamikus előtér–háttér-viszonyrendszerben értelmezzük”¹²⁵) folyamatai más szövegek befogadásához képest erőteljesebben működnek, ezen tevékenységek fokozott működésére pedig az irodalomtanítás során is lehet támaszkodni.¹²⁶

Arról azonban megoszlanak a vélemények, hogy a (kortárs) magyar ifjúsági prózában kiemelt vagy marginális helyet foglal-e el a krimi műfaja. Körömi Gabriella szerint a magyar nyelvű ifjúsági krimi még gyerekcipőben jár: úgy látja, csekély számú könyv tesz kísérletet a műfaj kódjainak működtetésére vagy dekonstrukciójára, s ezt azzal is indokolja, hogy hazánkban nincsenek olyan erős műfaji hagyományok vagy intézményi háló, mint

¹¹⁸ KISS Dávid – SZÜTS Zoltán, *A populáris irodalom helye és szerepe az olvasás- és élményközpontú irodalomtanításban*, Hungarológiai Közlemények, 2021/3, 70.

¹¹⁹ FENYŐ D. György, *A kötelező olvasmányok problémaköre = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 73-98.

¹²⁰ ARATÓ László, *Védőbeszéd a ponyvairodalom mellett*, Könyv és Nevelés, 2016/2, 23–34.

¹²¹ MANXHUKA Afrodita, *Aktualizált klasszikusok, avagy a legújabb populáris regényekben rejlő pedagógiai lehetőségek*, Iskolakultúra, 2016/6, 67-75.

¹²² BARANYAI Norbert, *A populáris kultúra és irodalom tanításának lehetőségei = Az irodalomtanítás aktuális kihívásai*, szerk. BODROGI Ferenc Máté, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2022, 90–103.

¹²³ HORVÁTH Márta – SZABÓ Erzsébet, *Hogyan olvasunk krimit? = Hogyan olvasunk krimit? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, szerk. HORVÁTH Márta – SZABÓ Erzsébet, Bp., Ráció Kiadó, 2019, 11.

¹²⁴ Uo., 19.

¹²⁵ Uo., 15.

¹²⁶ Lásd például KOKKOLA, Lydia – RYDSTRÖM, Ulla, *Creativity and cognition in fiction by teenage learners of English*, Language and Literature 2022/1, 99–118.

Franciaországban vagy Angliában.¹²⁷ Szilvássy Orsolya ezzel szemben úgy látja, hogy a krimi az egyik legkedveltebb „zsáner” a fiatal olvasók körében,¹²⁸ emellett Katona Alexandra is „temérdek, a nyomozás narratívájára épülő szöveget” talál a könyvesboltok polcain.¹²⁹

Mintha ugyanaz a bizonytalanság merülne fel a (magyar nyelven írt) ifjúsági krimivel kapcsolatban, ami a magyar krimiről szóló diskurzust is jellemzi: van-e vagy nincs magyar krimi? Török Lajos tanulmányában Varga Bálint, Grób László és Benyovszky Krisztián meglátásait állítja szembe egymással: míg Varga Bálint 2005-ös könyve „a magyar krimi hiányáról” is közöl egy fejezetet (bár Török utal rá, hogy 2008-ban, mintha Varga eszményeit teljesítette volna be, megjelent Kondor Vilmos első kötete, melyet több másik követett), addig Grób László szerint létezik magyar detektívregény (fénykorát az 1930-1948 közötti időszakra teszi), Benyovszky Krisztián pedig a magyar krimi történetének megíratlanságára utal.¹³⁰ A krimi kanonikus pozíciója körülíratlanságának egyik oka az „1950-es és ’80-as évek közötti hazai bűnügyi irodalom műfajtörténeti státuszára vonatkozó negatív értékítéletek”¹³¹ sorozata. Anélkül, hogy ezeket az ítéleteket számba vennénk, pusztán utalnék a Török Lajos által is hivatkozott *Pro és kontra a krimiről* című összeállításra,¹³² pontosabban annak illusztrációira: a műfajról kapcsolatos vélemények közé figyelemfelkeltő, de kommersz fotókat és rajzokat illesztett a szerkesztő, ami azt is sugallja, hogy a krimi tömegtermék, inkább a népszerűsége, mint a művészi megformáltságra irányul.

A szakirodalom azonban összetettebb képet mutat a műfajról, melyet hol krimiként, hol detektívregényként vagy -történetként nevez meg. Érdekes azonban tudatosítani, hogy a két fogalom rész-egész viszonyban áll egymással: minden detektívregény krimi, de nem minden krimi detektívregény. Benyovszky Krisztián *Bevezetés a krimi olvasásába* című kötete alapján az európai krimik sorát Poe nyitja meg három novellával: *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, a *Marie Roget titokzatos eltűnése*, valamint *Az ellopott levél* váltak műfajteremtő alkotássá. Már ezekben a szövegekben is fellelhetőek a klasszikus detektívtörténet jellemzői: a titokzatossá tett bűntény, az elbeszélői és szereplői elhallgatás, az elhagyás, sejtetés, a burkolt előrevetítés, az egymástól függetlennek látszó szálak váratlan összekapcsolása, a megoldás késleltetése és a meglepő befejezés, amely a „Hát persze, ha jobban figyeltem volna, erre magam is rájöhettem

¹²⁷ KÖRÖMI Gabriella, *A kortárs magyar ifjúsági krimi nyomában. Hibriditás és narráció* Böszörményi Gyula Leánnyráblás Budapest, *Varga Bálint Váltásdíj nélkül és Mészáros Dorka Én vagy senki című regényében = Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei* (Új sorozat 22.köt.: Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban), szerk. KUSPER Judit, Eger, Líceum Kiadó, 2019, 59.

¹²⁸ SZILVÁSSY Orsolya, *Budapesti bűnügyek kamaszoknak. Kortárs ifjúsági regények a krimi noir vonzásában*, Partitúra, 2022/1, 67.

¹²⁹ KATONA Alexandra, *A nyomozás vége(?) A kriminarratíva dekonstrukciója a kortárs magyar ifjúsági irodalomban*, Kortárs, 2021/9, 82.

¹³⁰ TÖRÖK Lajos, *A felejtés kánonja. A szocialista detektívtörténet nyomában*, Magyar Művészet, 2018/3, 68.

¹³¹ Uo., 70.

¹³² *Pro és kontra a krimiről*, vál. VÖRÖS T. Károly, Kritika, 1981/5, 14–16.

volna!” gondolatát is előidézi az olvasóban.¹³³ A szerző utal Karel Čapek meglátására is, miszerint a krimikben a rejtvényfejtés és az igazságszolgáltatás motívuma egyaránt meghatározó szerepet játszik,¹³⁴ illetve idézi Jan Zábrana a műfajról írott esszéjének egy részletét is:

„Szerinte a detektívtörténetek szerzői a hegyi vezetőkre emlékeztetnek, »akik rendre ugyanazokat a turistákat kísérik fel a hegyre: a cél mindkét fél számára előre ismert, mindig ugyanarról a hegyről, ugyanarról a dombról van szó, csak minden alkalommal egy kicsit más útvonalon közelítik meg azt, más időjárás és némileg megváltozott körülmények között.«”¹³⁵

Benyovszky Krisztián, illetve az anti-detektívtörténet műfajának magyar nyelven legalaposabb értelmezését elvégző Bényei Tamás is fontosnak tartja kiemelni, hogy a Nagy Detektív a legtöbb klasszikus detektívregény „kötelező” szereplője: a cselekmény „egy központi rejtélyen alapszik, valamint a rejtélyt (általában gyilkosságot) feltáró nyomozó racionális, logikus okoskodásán alapul – vagyis az izgalmak, a kalandok (nemcsak a befogadó számára) elsősorban intellektuális természetűek.”¹³⁶

Műfaj történet

Ha az ifjúsági krimi nyomába eredünk, akkor jelentős mérföldkőként Erich Kästner *Emil és a detektívek* című, 1929-es regényét emelhetjük ki. A csavaros, fordultatos történet főhőse egy kamaszfiú, akit a Berlinbe tartó vonaton meglopnak. Emil nem bízik abban, hogy a rendőrök (akik felnőttek) hinnének neki, ezért egyedül keresi meg a tettest, a nyomozásban szintén gyerekek segítenek neki. Kästner regénye felvonultatja azokat a sajátosságokat, amelyek a későbbi ifjúsági krimiket is jellemzik: gyerekek veszik át a felnőttektől a bűnüldözés feladatát; a gyerekek és a felnőttek világa között távolság, sőt kölcsönös bizalmatlanság érzékelhető; a regény egyfajta műfaji ötvözet, hiszen a vakációs regény, a bandaregény és a kalandregény jegyeit is játékba hozza. Marja Rauch az *Emil* apropóján fogalmazza meg a (korai) ifjúsági krimi sajátosságait, melyek a következők: a nyomozók gyerekek vagy fiatalok, akik csoportba szerveződnek; a gyerekek vagy fiatalok felnőttek segítsége nélkül oldják meg a bűntényt; az elkövető felnőtt; a bűntény motivációjára nem derül fény; a nyomozás izgalmas fordulatokat

¹³³ BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2017, 45–47.

¹³⁴ *Uo.*, 18.

¹³⁵ *Uo.*, 80.

¹³⁶ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2000, 15. (A teljes képhez hozzátartozik, hogy Bényei Tamás a klasszikus detektívtörténet és az anti-detektívtörténet kapcsolatára kérdez rá, s a kapcsolat kulcsát egy „köztes jelenségben”, a metafizikus detektívtörténetben látja. Elemzésünkhöz azonban nem tartozik hozzá az anti-detektívtörténet vagy a metafizikus krimi vizsgálata, ezért ezen átmeneti műfajok ismertetését mellőzzük.)

tartogat, melynek során a fiatal olvasó nem találkozik olyan súlyos bűnökkel, mint például a gyilkosság; a bűntény sikeres felderítése után újra helyreáll a társadalmi rend.¹³⁷ Rauch szerint a fenti jellemzők nagy része fellelhető a későbbi ifjúsági krimikben is, Isa Schikorskit idézve pedig kiemeli, hogy e típusú fikcióban teljesül a gyerekek vágyálma a felnőtté válásról, illetve saját felelősségteljes cselekedeteik által a valóság megváltoztatásáról. A gyerekek a nekik/róluk szóló krimiben gyakran ügyesebbek, körültekintőbbek és okosabbak, mint a felnőttek.¹³⁸ Benyovszky Krisztián a fentiek mellett hangsúlyozza még, hogy a gyermekek nyomozási módszerei másak, mint a felnőtteké, és olyan szellemes trükkökhöz folyamodnak, amik a műveket olykor a komikum és a paródia felé tolják el. A gyerekkrimikben a játékosság és az interaktivitás fokozottan érvényesül, nemegyszer az olvasót is bevonják a történet alakításába. A képi összetevők (látványos tipográfiai megoldások, illusztrációk, vizuális paratextusok) hangsúlyosabbak ezekben a művekben, mint a felnőtteknek szóló krimikben.¹³⁹

E meglátások nagy része Csukás István *Keménykalap és krumpliorr* című regényére is jellemző, mely az *Emil* közvetlen utódjának is tekinthető, miként azt Mórocz Gábor is kiemeli.¹⁴⁰ A szöveg krimiként is olvasható, hiszen a Vadliba örs tagjai nemcsak azt a célt tűzik ki maguk elé, hogy megszervezzenek egy cirkuszi előadást betegeskedő barátjuk, Péterke szórakoztatására, hanem azt is, hogy megtalálják, ki lopta el az állatkertből a görög teknősöket. Ma talán már el sem tudnánk képzelni, hogy egy csapat 11-12 éves fiú egyedül sétálgasson Budapest utcáin és különféle (akár veszélyes) kalandba is keveredjen, a Csukás-regényekre (és más, a szocializmusban íródott könyvekre is, például Szabó Magda lányregényeire) is jellemző, hogy a gyerekek autonóm módon mozognak a világban, rendkívül leleményesek, és a felnőttek sokszor csak akadályozzák őket a kitűzött célok elérésében. Csukás egy másik műve, a *Vakáció a Halott utcában* (1976) még a *Keménykalap*...-nál is erőteljesebben érvényesíti a krimi műfaji kódjait: ebben a regényben a gyermeki szerepjáték nyomozásba torkollik egy kihalt, rejtélyes utca titkai után. A művet Körömi Gabriella is kiemeli, de a szerző szerint a műfaj nem gazdagodott kiemelkedő alkotásokkal azóta sem: ennek okait a szocialista kultúrpolitika morális elvárásaiban látja, mely azt vallotta, hogy az irodalomnak meg kell védenie az ifjúságot a lehetséges veszélyektől, így a súlyosabb témák, mint az erőszak, a bűncselekmények, a gyilkosságok tabunak számítottak.¹⁴¹ Papp Ágnes Klára *Kojak Budapesten* című

¹³⁷ RAUCH, i. m., 121.

¹³⁸ Uo.

¹³⁹ BENYOVSZKY, *Ifkrimik...*, i. m., 200-205.

¹⁴⁰ MÓRO CZ Gábor, *Csukás István: Keménykalap és krumpliorr*, MMA-MMKI Lexikon. Web: <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/kemenykalap-es-krumpliorr> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

¹⁴¹ KÖRÖMI, i. m., 60.

konferenciaelőadásában¹⁴² arra világított rá, hogy a szocialista krimiben kizárólag „banális bűnök” jelenhettek meg, úgy mint kisebb értékű tárgyak lopása vagy csekély téttel bíró csalások, átverések – a rendszer ezzel is azt kívánta üzeni, hogy komoly bűnök nem léteztek a Kádár-korszakban, ehhez hasonlóan a *Keménykalap*... tétje is egy csekély súlyú bűntény felderítése. Kálai Sándor krimi és politika viszonyáról gondolkodva kiemeli, hogy a műfaj története folyamatosan megszakadt, hiszen mindig újabb társadalmi-gazdasági környezetben kellett újraindítványosulnia, s ha „megírásra kerül az ún. szocialista magyar krimi története, akkor ennek a történetnek számot kell vetnie azzal, hogy egy-egy szakaszában milyen mértékű volt (vagy volt-e egyáltalán) ideológiai nyomás, amely előírt vagy támogatott különféle témákat.”¹⁴³ Vannak ugyanis olyan életművek, amelyek Kálai szerint azt mutatják, hogyan támaszkodott a kádári rezsim a populáris műfajra önmaga legitimálása érdekében (ilyenek például Berkesi András kémregényei); más szövegek (például Kristóf Attila vagy Gyürk Sarolta művei) esetén viszont gyengébbnek tűnik az ideológiai nyomás.¹⁴⁴

Ilyen kultúrtörténeti előzmények után nem meglepő, hogy a kortárs ifjúsági prózában is a helyét keresi a krimi műfaja, bár többek közt Katona Alexandra *Nyom-olvasás* című blogja is képet ad arról, hogy egyre több szöveg jelenik meg, amely a műfaj jegyeiben részesedik. A krimi iránti növekvő (olvasói, kiadói) érdeklődést a Katona által megfogalmazott párhuzamok is indokolhatják:

„A krimi, valamint a gyermek- és ifjúsági irodalom változásai egymásra olvashatók, mindkét esetben egy sematikus, mesei struktúrától a valóság(hű)bb) ábrázolás felé való eltolódásról beszélhetünk. Minél idősebb az adott szöveg(csoport) célközönsége, a szövegek annál inkább levetik magukról a mese sematikus elemeit, eltolódnak a problémák realiztikusabb igényű ábrázolása felé. A gyerekirodalomból az ifjúsági, majd a young adult és new adult irodalomba vezető út tehát egy lineáris skálaként képzelhető el, amelynek kezdőpontja a mese, végpontja pedig a »felnőtt irodalom«, a valóságot életkori cenzúra nélkül ábrázoló, a direkt didaktikuságtól mentes szövegek összessége. Ha magunk elé képzeljük ezt a skálát, a különböző életkori kategóriákat szaggatott vonallal jelölt szakaszokként rajzolhatjuk meg. Ezek a szakaszok nem zártak – ezt jelzi a képzeletbeli szaggatott vonal is –, azonban hozzávetőlegesen mégis kijelölhetőek olyan életkori sajátosságok mentén, mint a megszólított korosztály kognitív és olvasási készsége, tárgyi tudása és az őket általában foglalkoztató problémák (megfelelés az iskolában, beilleszkedés, kamaszkodás, első szerelem, felnőtté válás, identitáskeresés stb.).”¹⁴⁵

¹⁴² PAPP Ágnes Klára, *Kojak Budapesten*. Körkörös nyomok. Konferencia a krimiről, Bp., KGRE, 2022. november 25.

¹⁴³ KÁLAI Sándor, *Politikusok célkeresztben. Megjegyzések krimi és politika viszonyáról*, Szépirodalmi Figyelő, 2016/1, 45.

¹⁴⁴ Uo.

¹⁴⁵ KATONA, *A nyomozás vége(?)...*, i. m., 83.

A szerző tanulmányában Berg Judit *Az őrzők* (2019), Mészöly Ágnes *Darwin-játssza* (2014) és Totth Benedek *Holtverseny* (2014) című regényeit vizsgálja, ezek alapján kíván reprezentatív képet nyújtani arról, hogy a kortárs magyar ifjúsági próza hogyan használja fel és módosítja a kriminarratívát. Körömi Gabriella Böszörményi Gyula *Leányrablás Budapest* (2014), Varga Bálint *Váltságdíj nélkül* (2015) és Mészáros Dorka *Én vagy senki* (2016) című regényeit értelmezi, melyek egyike sem tekinthető klasszikus detektívtörténetnek, viszont a műfaji hibriditás mindegyikre jellemző.¹⁴⁶ A jó krimivel kapcsolatban Török Lajos is hangsúlyozza:

A detektívtörténet irodalmilag is értékelhető két változata megőrzi a ponyva hatáselemeinek dominanciáját, de mindezt úgy teszi, hogy közben átlépi a zsáner kliséire épülő poétika demarkációs vonalát. Molynál és Rejtőnél a műfaj- és stíluskeverő manőverek válnak a minőség és a siker zálogává. Kolozs értelmezéséből még az a következtetés is levonható, hogy az az igazán jó detektívregény, amely nem tisztán detektívregény, hanem valami más is.¹⁴⁷

Az említett művek elsősorban a kamaszokat vagy fiatal felnőtteket célozzák, azonban a kisebbek is találkozhatnak a krimiséma elemeivel: Ruff Orsolya *Volt egy ház* (2021) című regényének tizenkétéves főhőse a nagymamája emlékei után kutat, a nyomozás során pedig a második világháború, valamint a holokauszt által okozott családi traumákra derül fény. (Ez a kötet abból a szempontból is különleges, mert a magyar gyerek- és ifjúsági irodalomban egyelőre igen kevés kísérlet született a holokauszt tematizálására.) Kertész Erzszi *Éjszakai kertjét* (2021) Pataki Mónika Lilla „nonszensz meseként”¹⁴⁸ jellemzi: itt egy eltűnt kerti tó után indul a nyomozás, melyben a könyv nemcsak szöveggént, hanem tárgyként is segít, hiszen borítója világít az éjszakai sötétben – abban a napszakban tehát, amely a mese fiatal olvasói (vagy inkább hallgatói) számára félelmet keltő. Kertész Erzszi *Hat sértett kísértet* című regényében is kísérletezik a krimiséma elemeivel, és kevésbé szokványos módon az elbeszélés egyes szám második személyben íródott. A megszólító gesztus által az elbeszélő meghívja az olvasót a nyomozásban való részvételre, a cselekménybe történő erőteljesebb bevonódásra készítetve.

A felsorolt kötetekben két aspektus közös. Az egyik a „valami más is” vonatkozása: ezek a művek nem kizárólag a krimi, hanem más prózai műfajok, például a mese, a

¹⁴⁶ KÖRÖMI, i. m.

¹⁴⁷ TÖRÖK, i. m., 73. Érdemesnek tartom itt megjegyezni, hogy a *műfaj* és *zsáner* kifejezések a szakirodalomban gyakran válnak egymás szinonimáivá, holott utóbbi eredetileg a hétköznapi, szokványos témákat középpontba állító műfajokat jelölte. Bővebben lásd: JENEY Éva, *Műfajtan-e az elmélet?*, Helikon, 2016/3, 355.

¹⁴⁸ PATAKI Mónika Lilla, *Fény és sötétség*, Mesecentrum, 2021. 01. 16. Web: <https://igyic.hu/mesecentrum-kritikak/feny-es-sotetseg.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

kalandregény, a thriller vagy a horror műfaji kódjaiban is részesednek. A következő fejezetben pedig amellet érvelek, hogy számos ifjúsági történelmi regény a krimi kellékeit mozgósítja: a regények fiatal szereplői a múltba indulnak, hogy ott derítsenek ki valamit családjuk, tágabb közösségük jelenéről; a két műfaj az ún. történelmi krimikben is izgalmasan ötvöződik például Baráth Katalin, Kondor Vilmos vagy Csabai László műveiben (bár nyomozóik nem utaznak az időben, mint a később bemutatott regények hősei, hanem egy adott történelmi kort idéznek fel a szövegek).

Egy másik közös jellemző a tabutémák hangsúlyossá válása: a kortárs ifjúsági irodalom többek közt a detektívregények keretében visz színre olyan problémákat, mint a bullying, a szülő-gyerek problémák, az ismeretlentől való félelem, a családi titkok és így tovább. A továbbiakban azt vizsgálom, milyen kortárs problémák jelennek meg a jelenkor ifjúsági irodalmában, majd Wéber Anikó *Az osztály vesztese* című alkotását értelmezem két megközelítésből: krimiként és tabukönyvként.

Tabutémák a kortárs ifjúsági irodalomban

A 2010-es években egyre nagyobb teret kapnak az ún. tabukönyvek, amelyek valamilyen elhallgatott, kellemetlen, fájdalmas, esetleg tragikus témára, krízishelyzetre fókuszálnak, és/vagy megtörténik bennük adott esetben „az értékszféra különbözőségének nem csupán megtűrése, de pozitív jelű elfogadása, a másság, különbözőség személyes és szociális integrálása”.¹⁴⁹ Ezek a művek programszerűen vállalják fel a társadalmi tabuk alóli felszabadítást, és törekszenek a gyerek- és ifjúsági irodalmat tradicionálisan jellemző eufemizálás, tematikai „óvatosság” eltörlésére.¹⁵⁰ A tabuirodalom, illetve a kifejezés közhasználatává válása a 2011-es évhez köthető: ekkor indította el a Móra Kiadó a Tabu Könyvek sorozatot. Nem ez volt az első alkalom, amikor a kamaszok nehéz témákkal találkozhattak, hiszen a kiadó Piknik Könyvek sorozata már a nyolcvanas években tematizált különféle, a megszokottól eltérő élethelyzeteket (börtönviselt szülő, patchwork-család).¹⁵¹

A kétezres években magyar nyelven megjelent tabukönyvek összegző, rendszerező áttekintését Gáspár-Singer Anna végezte el, aki rögzíti azt is, hogy „a viszonylag bő kínálat ellenére a nyugat-európai, hogy ne menjünk messzire, az osztrák, a német vagy esetenként az olasz gyerekönyvpiac problémakönyveihez vagy úgynevezett témakönyveihez hasonló

¹⁴⁹ LOVÁSZ Andrea, *A téma agressziója: szocio-gyerekönyvek*, Fordulópont, 2010/3, 67.

¹⁵⁰ PETRES Csizmadia Gabriella, *Detabuizálás a kortárs meseregényben = Tabu a gyermekirodalomban*, szerk. PUSZTAI Virág – TURCSÁNYI Enikő, Bp., Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021, 86.

¹⁵¹ WITTMANN Ildikó, *Szex, tabu, rock'n'roll – vagyis mi számít tabunak a hazai gyerek- és ifjúsági könyvekben? = Tabu a gyermekirodalomban*, szerk. PUSZTAI Virág – TURCSÁNYI Enikő, Bp., Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021, 102.

kiadványok [...] tömeges piaci jelenléte ma még kevésbé jellemző hazánkban.”¹⁵² A tanulmány alapján a következő tabutémák feldolgozása, „kibeszélése” kezdődött el a magyar ifjúsági könyvkiadásban:

- családi krízishelyzetek (pl. Nádori Lídia: *Sárkány a lépcsőházban*);
- családon belüli erőszak, pedofília (pl. Beate Teresa Hanika: *Soha senkinek*; Szabó Borbála: *Nincsenapám seanyám*);
- szenvedélybetegségek (Elekes Dóra: *A muter meg a dzsinnek*);
- betegség és halál (Pernilla Stalfelt: *Halálkönyv*, Tóth Krisztina: *Anyát megoperálták*);
- homoszexualitás (James Lecesne: *Trevor*, vagy Molnár T. Eszter *Stand Up!*-jének egyik szereplője);
- kisebbségek (Bódis Kriszta: *Carlo Párizsban*);
- zsidóság, zsidóüldözés (John Boyne: *A csíkos pizsamás fiú*; Monica Hesse: *A kék kabátos lány*);
- (cyber)bullying (Kalapos Éva Veronika: *Massza*).

Lovász Andrea a tabukönyvek korpuszával kapcsolatban felteszi a kérdést: „a tabutémák marginalizálásának vagy éppen ignorálásának megszűnése kötelező módon túldimenzionálást is jelent?”¹⁵³ A szerző ugyanis úgy látja, hogy egy adott téma „körbevilágítása” együtt járhat a szépirodalmiság romlásával:

„a tabukönyveknek tagadhatatlanul van egy ehhez kapcsolódó, esztétikai jellegű problémája – és ez megint a képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom kérdésre adandó igen válasz mellett szól: tudniillik a társadalmi igényekkel motivált tematikai nyitás szükségszerűen a szélesebb olvasóközönség elérésének szándékával történik, ez pedig (bármennyire elitistának hangzik) a megformálás módját is negatívan befolyásolja. Nemcsak annyiban, hogy az adott mű sokak számára érthető kell legyen, tehát ez önmagában már jelentős redukciót követel a szerzőtől, hanem abban is, hogy a megformálás milyensége, maga az elméletileg üzenethordozóvá avanzsált mű sokkal kevésbé lesz látható”.¹⁵⁴

A tabukönyvek nagy részében valóban látványos a didaktikai szándék, az erős problémafelvetéshez ugyanakkor nem mindig társul hasonlóan erős nyelvi-poétikai megformáltság. A kritika Elekes Dóra *A muter meg a dzsinnek* című kötetét emeli ki, mint amely képes nyelvet találni az alkoholista szülővel való együttélés fájdalmas tapasztalatának elbeszéléséhez. A továbbiakban értelmezni kívánt regénnyel kapcsolatban bár felmerülhetnek

¹⁵² GÁSPÁR-SINGER Anna, *Címkék a borítón. Tabutémák a kortárs magyar gyerek- és ifjúsági könyvekben = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 307.

¹⁵³ LOVÁSZ, *Amiről nem lehet...*, i. m., 252.

¹⁵⁴ Uo., 255.

esztétikai aggályok, elemzését azért tartom mégis fontosnak, mert a krimihagyománnyal termékeny párbeszédbe lépő alkotásról van szó. Wéber Anikó *Az osztály vesztese* című, 2016-os kötetének ugyanis nemcsak abban rejlenek az erényei, hogy egy osztályközösség problémáit, egyes tagjainak beilleszkedési nehézségeit megejtő érzékenységgel ábrázolja, hanem a sokféle szemszög közvetítésében, és az ennek megfelelő különleges narrációban is. Mind formai, mind tematikai szempontból alkalmasnak találom tehát arra, hogy felső tagozatban „közös” vagy „kölcsonös”¹⁵⁵, illetve tényleges ifjúsági olvasmány váljék belőle.

Ki a nyomozó? Wéber Anikó: Az osztály vesztese

Narratív eljárások

Wéber Anikó 2016-ban, a Pozsonyi Pagony kiadónál publikált kötete látszólag egy a (cyber)bullyingról szóló könyvek közül, a taburegény vagy problémakönyv címke mégis keveset mondana el a szövegről. Az árnyalt karakterábrázolás, a szereplők közti csoportdinamika megalkotása, a gördülékeny, olvasmányos stílus, az előbeszédszerűség mind-mind olyan jellemzői a kötetnek, amelyek lehetőséget adnak a szöveg elmélyültebb vizsgálatára. *Az osztály vesztese* első fejezetében „valós időben” szerzünk tudomást arról, hogy egy diák megkötözi egyik osztálytársát, minionmaszkba bújtatja, majd lefotózza, és a feje fölé firkálja a címben is szereplő feliratot. A fotót az elkövető az osztályfőnök által létrehozott Kukorica Jancsi-profilon osztja meg, amelyet egy irodalmi projektmunka keretében szinte naponta újabb posztokkal frissítenek az 5. a osztály diákjai. Így az sem derül ki, ki készítette és töltötte fel a képet, és a maszk miatt az sem, ki szerepel a fotón – tettes és áldozat személye így a szöveg végéig homályban marad.

Itt is jellemző a műfajok keveredése: a művet krimiként, illetve novellák egymásutánjaként is lehet értelmezni. Egy 2017-es, a regénnyel kapcsolatos szakmai beszélgetésből kiderült: valójában a krimi és a bullying szál csak később került be a könyvbe, a szöveg egyetlen novellából fejlődött tovább.¹⁵⁶ Az egyes fejezetek azonban nem a poe-i értelemben vett kriminovellák: a szövegekben nem derül fény a tettes kilétére. A különféle, narratori és szereplői nézőpontokból íródott rövid elbeszélések által megismerjük az osztály néhány tagját, a bűntény megvalósulásában játszott (vagy nem játszott) szerepüket, „privát” bűneiket és problémáikat is, tehát erősen karakterközpontú, többnyire valamilyen csattanóval

¹⁵⁵ Lásd GORDON GYŐRI János, *Kötelező, közös, kölcsonös olvasmány (Hagyomány és megújulás az iskolai olvasmányok kánonjában)*, Elektronikus Könyv és Nevelés, 2009/2. Web: http://epa.oszk.hu/01200/01245/00042/ggyj_0902.htm [Letöltés dátuma: 2018. április 26.]

¹⁵⁶ GÁSPÁR-SINGER Anna, *Bárkiből lehet vesztes. Y-generáció: beszélgetés Wéber Anikó Az osztály vesztese című könyvéről*. Web: <https://www.prae.hu/article/9606-barkibol-lehet-vesztes/> [letöltés dátuma: 2024. 07. 10.]

végződő novellákat olvashatunk. Több ifjúsági műben is láthatunk példát hasonló eljárásra: például Eve Ainsworth *7 nap* című regénye egy sorozatosan ismétlődő bántalmazás (bullying) elkövetőjének és áldozatának is hangot ad, fejezetenként váltakoztatva az elbeszélőket; illetve Szabó Borbála *A János vitéz-kódja* a valós és fiktív világok szereplői nézőpontjait ütközteti. Ezekben a szövegekben, miként *Az osztály vesztesében* is, a fejezetek mintegy puzzledarabokként kapcsolódnak össze, hogy általuk kirajzolódjon a (bűn)cselekmény teljes íve. Míg azonban az említett alkotások csupán kis mértékben adnak lehetőséget az egyes fejezetek önálló szövegekként történő olvasására, addig az elemzendő mű fejezetei önmagukban is megállják a helyüket karakterrajzként, egy-egy kortárs probléma vagy tabutéma körüljárásaként.

A különféle nézőpontokból írt rövid elbeszélésekből kirajzolódik egy egységes narratíva, de az ifjúsági regények nagy többségével ellentétben nem feltétlenül igényli a lineáris olvasást, az első és utolsó fejezetek közötti szövegeket akár tetszőleges sorrendben is lehet olvasni. A cselekmény egy napjainkban jelentős problémát, a (cyber)bullyingot állítja középpontba. A novellák legtöbb szövege egy-egy osztálytárs nézőpontját szóltatja meg, akik mindannyian részt vesznek a nyomozásban, eközben konfrontálódniuk kell egymással, a szűkebb közösség írott és íratlan szabályaival, s ebben a folyamatban egyénként és csoportként is fejlődnek. A klasszikus detektívtörténetből ismert „Nagy Detektív” karaktere látszólag kimarad ebből az alkotásból, helyét az olvasó veszi át; de a krimi más műfaji kellékei, például az elhallgatás, a félrevezetés vagy a megoldás késleltetése feszültségfokozó hatással bírnak.

A bűncselekmény „szokványos” nyomozásként is felderíthető lenne, ám Wéber Anikó más megoldást választott: a 2-9. fejezetben egy-egy diák nézőpontjából látjuk a poszt megjelenését követő nap történéseit. Fenyő D. György szerint a szövegek befogadása manapság másként zajlik, mint az internet vagy az okostelefon előtt: „[a]z olvasás iránya is megváltozott: nem lineárisnak, hanem ugrásszerűnek nevezhetjük [...] nem kell teljes szövegeket végigolvasni az elejétől a végéig, hanem gyakran elég bele-beleolvasni különböző szövegekbe, és válogatni belőlük”;¹⁵⁷ ezzel szemben a „hagyományos”, a magyarórákon elsajátítandó olvasási stratégiák az olvasott szöveg globális, teljes megértését célozzák.¹⁵⁸ Fenyő D. szerint érdemes újra és újra elgondolkodnunk azon, hogy az olvasásmódok radikális megváltozásából milyen feladatok következnek az oktatási vagy kulturális intézményekre. Egy lehetséges irány az lenne (ideális esetben), ha olyan szövegekkel is megismerkednének a fiatalok, amelyek egyszerre adnak lehetőséget a nemlineáris olvasásra és a szöveg globális megértésére. *Az osztály vesztese* befogadása erre lehetne példa, hiszen a második fejezettől kezdve a tizedik fejezetig a szövegek

¹⁵⁷ FENYŐ D. György, *Hogyan olvasnak a fiatalok?* Gyermeknevelés, 2015/1, 62.

¹⁵⁸ Uo., 61.

csak lazán kapcsolódnak egymáshoz: tulajdonképpen ugyanazt a cselekményt követhetjük végig a diákok szemszögéből. Mindegyik szöveg feltár azonban valami apró részletet a bántalmazás körülményeiből, a nyomok, utalások segítségével a 10. fejezetre már kialakíthatjuk a véleményünket arról, ki követhette el a bántalmazást. A 10. fejezet a fotó készítésének harmadnapja, itt szintén az egyik osztálytárs, Balázs nézőpontja dominál, de a 11–13. fejezetekben a gyerekperspektívák helyét egy globális, felülnézeti aspektus veszi át; így derül ki az olvasó számára (de nem az osztályközösség számára!), ki volt a fotó készítője, és kinek a fején volt a maszk. A bűntény megvalósulásáról az áldozat szemszögéből tudósít az elbeszélő.

„Már kezdett hozzászokni a szeme a homályhoz. Láta, hogy az ellenfele sem öltözött át a próba után. Az ablak halvány fényénél állt, és a zsebéből ráncigált ki valamit. Egy minionmaszkot, amelyiken elől két lyuk volt vágva a szemnek. Most azzal közelített felé. Lehajolt hozzá, hátrahúzta a haját, és megfordítva a fejébe nyomta a maszkot. [...] Hallotta, hogy valami kattan, talán lefénképezték? Távolról, aztán egészen közlelről. A fülébe pedig belesúgta a másik:

– Vesztes! Az ilyenek miatt szar a világ, amilyen te vagy. Bárcsak leszakadna rád a tábla! Vagy ütne el az autó hazafele! Vagy a busz! Vagy bármi!

Nem értette, miért nem válaszol semmit. A maszktól nem látott, de beszélni tudott volna. Elkezdhetett volna kiabálni, hívhatott volna segítséget. Annyi mindent mondhatott volna!” (8)

A maszknak nemcsak abban van szerepe, hogy lehetőség nyíljon az olvasó számára nem csupán a tettes, hanem az áldozat utáni nyomozásra is. Az álca elrejtí a gyerek arcát, ezáltal identitása is felfüggesztődik, ezzel összefüggésben a hangját sem találja, ami tipikus áldozati reakció is. Ezzel szemben a maszk nélküli elkövető erőteljes szavakkal, a saját hangján becsmérli az áldozatot, ezzel is a másik feletti hatalmát érvényesítve. Ezzel az áldozat előtt felfedi magát, hiszen az felismeri a hangját, de az elkövető biztos lehet a hatalmi pozíciójában, ebből következően pedig abban, hogy a másik nem fogja beárulni. Így is történik, hiszen csak később derül fény az elkövető személyére: az áldozat annyira szégyelli a vele történeteket, hogy nem fedi fel a saját kilétét sem. Bár az álarc lekerül róla, mégis rejtőzködik egészen a történet végéig.

Az álcázottság, a szerep mögé bújás azonban nemcsak az áldozattá vált diákra jellemző. A kötet második fejezetében Kristóf nézőpontját követjük, aki „képzeletben jobban szerette magát Sárkánynak hívni, mert így erősebb és bátrabb lehetett. Most is határozott léptekkel haladt át a kapun, az udvaron, a folyosón és a termen”. (13) A fiú vágyfantáziái és a környezete visszajelzései nincsenek szinkronban egymással: osztálytársai cigány származása miatt csúfolják, tanáraitól nem kap dicséretet, csak mínuszokat és egyeseket osztogatnak neki. Esetében a Pygmalion-effektus negatív irányban érvényesül, hiszen tanárai rossz tanulóként, társai „koszosként”, „vesztesként” skatulyázzák be, és Kristóf magatartásával, hanyagságával

ennek a képnek felel meg, bármennyire is törekszik arra, hogy más legyen. Az, hogy a fiú magát erős és határozott sárkányként képzei el, e kép felülírásaként is értelmezhető. A belső fokalizációt érvényesítő elbeszélés Kristóffal kapcsolatban a sárkánylét pozitív oldalait domborítja ki, viszont a félelmetes, ijesztő jelenségeket is a sárkány-metafora segítségével világítja meg a narráció. Emi néni „szeme olyan volt, mint a zöld nyíl farkú sárkányé a mesékben. Ijesztő!” (14); „Mónika néni úgy viharzott be, hogy azt bármelyik sárkány megirigyelhette volna. Tombolt!” (16) A sárkány-motívum által korábbi olvasmányélmények, mesék idéződhetnek fel (a kortárs olvasók számára talán kevésbé Süsü, mint inkább Fogatlan az *Így neveld a sárkányodat* című rajzfilmből), Kristóf azonban olyan sárkány, aki bár félelmetes (összeverekszik az egyik osztálytársával, és kiderül, hogy nem ez az első alkalom), repülni azonban nem tud. A sárkányt jellemző kettősség végigvonul a fejezetben, mely nemcsak Kristóf, hanem a többiek önképét is meghatározza. Mindegyik fejezetre jellemző ugyanis az önbizalom és a szégyen, a bátorság és a félelem dinamikája, ez is hozzájárul ahhoz a bizonytalansághoz, ami az olvasó számára nehézzé teszi a tettes és áldozat személyének kiderítését.

A heterodiegetikus, egyes szám harmadik személyű narrátor tehát tíz különböző diák gondolatainak ad hangot szabad függő beszédként, az utolsó három fejezetre pedig mindentudó elbeszélővé „változik”, hogy hitelesen tudósíthasson a bűntény részleteiről és résztvevőiről. A szöveg azért is rafinált, mert az egyes novellák főszereplői egyszerre lehetnének tettesek és áldozatok is; mindegyik elbeszélésben megjelenik a szégyen és a bűntudat, és nem lehet eldönteni, hogy az elkövetés vagy az áldozattá válás miatt szégyellik-e magukat az egyes fejezetek központi szereplői. Bár az egyes tanulóakra fókuszáló novellák önmagukban is izgalmasak, a szöveg origójában mégis az a kérdés áll: ki lehetett a tettes, és ki az áldozat? Ezek a kérdések – különösen az első – szervezik a legtöbb detektívtörténet cselekményét, így *Az osztály vesztese* lehetőséget ad arra is, hogy a krimi műfaji kódjai felől értelmezzük.

A klasszikus detektívtörténet „kellékei”, tehát a rejtélyes bűntény, az elbeszélői és szereplői elhallgatás, az elhagyás, sejtetés, a burkolt előrevetítés, az egymástól függetlennek látszó szálak összekapcsolása, a megoldás késleltetése és a meglepő befejezés mind megjelennek a szövegekben, de az *Emil és a detektívek* nyomán kialakult ifjúsági krimiséma csak korlátozottan érvényesíthető a kötet olvasásakor. A szereplők nem szerveződnek csapattá, hanem egyesével próbálnak rájönni, ki a tettes és ki az áldozat; az elkövető maga is az osztályközösség tagja, tehát nem felnőtt a tettes; bár a rejtélyre fény derül, de az osztályközösségben egy ilyen súlyú bűntény után nem áll vissza ugyanaz a rend, ami korábban, hiszen a bántalmazás felbolygatta a csoportdinamikát. Wéber Anikó műve tehát számos ponton

kiforgatja és átírja az ismert narratívát, ezáltal nemcsak tematikus, hanem műfaji szempontból is „határsértővé” válik.

A rejtély megoldásához vezető út

A narrátor mint „hegyi vezető” egy olyan térképet ad az olvasó kezébe, amely alapján nem mindig egyértelmű, a sárga vonal vagy a zöld háromszög ösvényén érdemes-e haladnunk, nem tudjuk, mi (vagy ki) rejtőzik egy-egy domb mögött, egyedül a cél egyértelmű: meg kell találnunk a tettest – egyedül. Ugyanis a klasszikus krimi legfontosabb karaktere, a Nagy Detektív kimarad az elbeszélésből, ezért maga az olvasó válik nyomkeresővé. Ennek a megoldásnak az előnye, hogy a nyomozó nem zavar össze vagy vezet félre minket, a hátránya viszont, hogy önállóan, „segítőtárs” nélkül kell boldogulnunk, amíg összerakjuk a képet. A szöveg azonban mozgósítja a krimi egyéb műfaji „kellékeit”, mint az elhallgatás, a sejtetés vagy a megoldás késleltetése. Domi esetében találkozunk szereplői elhallgatással:

„Domonkos érezte, ahogy Mónika néni tekintetére elvörösödik. Pedig direkt arra koncentrált, hogy ne áruljon el semmilyen jelet. Mégis! Izgatottan forgolódott a helyén, mintha keresne valakit. Aztán, amikor találkozott a tekintete az illetőével, gyorsan elkapta a pillantását, és próbált a leckéje fölé hajolni.” (33)

Az olvasó itt még nem tudja, hogy Domonkos milyen szerepet játszik a bűntényben; ez a néhány mondat azt is sugallhatja, hogy fontos információ birtokában van, amit nem hajlandó elárulni, elvörösödő arca pedig a szégyen jele is lehet – talán ő a tettes? Itt még nem tudjuk. Egy titokzatos értelmű levél is körbejár az osztályban: „Tudom, hogy veled tették. Láttalak tegnap a játszótérről.” (87). A levél még úgy is zavart okoz az osztályban, hogy tulajdonképpen nem tartalmaz értékelhető információt: feladója és címzettje is ismeretlen, és sem a tette, sem az elkövetőjére nem derül fény; még az is lehet, hogy nem a bántalmazásról szól. A „láttalak” ige azonban épp elég ahhoz, hogy feszültséget keltsen az osztályban, hiszen azt sugallja, hogy a kérdéses bűntettnek legalább egy szemtanúja van. Ki lehet az, és miért nem fedi fel magát? Talán ő is vétkes valamiben, amit szeretne eltitkolni? A megoldás késleltetése is jellemző a könyvben: a 10. fejezetben a Balázs nevű szereplőre vall a dadogó Anti, Balázs ezután beismeri, hogy ő volt a bántalmazó – ezzel meg is oldódhatna a bűntény. A fejezet végén azonban kiderül, hogy éppen fordítva, Balázs szerepel a fotón, megkötözve, így csak a következő fejezetben kerül napvilágra a valódi tettes személye.

Az elhallgatás, a sejtetés vagy a késleltetés is hátráltatják a nyomozást, de az is nehézséget okoz, hogy a gyerekek szinte bárkit el tudnak képzelni az elkövetői és/vagy áldozati szerepben, így az egymásnak ellentmondó „vallomások” sem segítenek. A gyerekek klasszikus

értelemben véve nem nyomoznak, inkább csak kombinálnak, elméleteket gyártanak, és a saját előítéleteiket olvassák rá másokra – a könyv ezzel implicit módon arra is rávilágít, hogy a sikeres nyomozás érdekében a detektívnek hideg fejjel, racionálisan és nem érzelem- vagy előítélet-vezérelten kell dolgoznia. Kristófot például az osztálytársai tettesnek és áldozatnak is tartják: „Isti azt állította, Kristófról simán el tudja képzelni, hogy ilyet tenne. Balázs azonban elfintorodott, és megjegyezte, hogy inkább áldozatként tudná őt elképzelni, mint tettesként.” (18) Érdemes megfigyelni, hogy Balázs itt (is) hazudik; a szöveg több pontján is észrevehető, hogy Balázs minden erejével azon van, hogy eltitkoljon mindent, amit csak tud az esetről, beleértve saját szerepét is. Domit csak tettesnek gondolják („»Úgy feszül a hasadon a póló, mint Micimackónak« – fogalmazta meg egyik nap Isti, és az egyértelmű volt, hogy a képen lévő alak nem Micimackó.”; 32), Áront egyértelműen tettesnek, a lányokat áldozatnak. Röpködnek a megbélyegző, esetenként kirekesztő mondatok, amelyek mély nyomot hagynak az egyes szereplőkben. Azért is nehéz rájönni, ki milyen szerepet játszott a bántalmazásban, mert a gyerekek saját magukról alkotott képe nem esik egybe a többiek véleményével. Áront például félelmetesnek, rettenthetetlennek tartják, pedig ő sokszor csak

„szeretett volna elbújni a többiek között. Vagy legalábbis beolvadni közéjük. [...] Tulajdonképpen évek óta senki sem mondta a szemébe, hogy cigány. Mégis mindig ott volt a levegőben. [...] Mert ha Lili hazudott, ha Domi verekedett, ha Balázs beszólt, akkor rosszak voltak. Ha ő tette valamelyiket, akkor cigány volt. És míg a rosszaságot abba lehetett hagyni, ezt nem.” (125–127)

Kristóf mellett Áron szerepeltetésével egy újabb tabut emel be az elbeszélő: a kisebbségi identitás problémáját. A magyar ifjúsági irodalom igen gyengén (Győri Hannával szólva „siralmasan”) teljesít a roma/cigány reprezentáció kérdésében. Elvértve találunk olyan műveket, amelyek roma/cigány szereplőt, még kevésbé roma/cigány elbeszélőt szólaltatnak meg, s amik vannak is (Balázs Ágnes: *Feladó: Fekete Szivárvány*; Halasi Mária: *Az utolsó padban*; Bódis Kriszta: *Carlo Párizsban*), inkább didaktikusan közelítenek a problémakörhöz.¹⁵⁹ *Az osztály vesztése* egyik nívója, hogy az Áron nézőpontját követő elbeszélés a pszicho-narráció eszközeivel élve a szereplő gondolatairól, érzéseiről tudósít, a nyílt didaxis mellőzésével. A regény felhívja a figyelmet a roma/cigány beilleszkedés problémájára (Áron származása miatt nem tud „beolvadni” a társai közé), a szöveg a narráció szintjén mégis egyenlőséget tesz a fiú és a többiek között, hiszen nem kiemelt, „körbevilágított” szereplőként találkozunk vele – ezt komoly integratív gesztusnak tartom.

¹⁵⁹ Bővebben lásd: GYŐRI Hanna, *Cigányok az ifjúsági irodalomban*, Irodalmi Centrifuga, 2009. 04. 24. Web: https://centrifuga.blog.hu/2009/04/24/gyori_hanna_ciganyok_az_ifjusagi_irodalomban [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

Már csak azért sem Áron a központi karakter, mert két, viszonylag átlagos diákot azonosíthatunk a novellafüzér végén elkövetőként és áldozatként. A gyerekek párbeszédei helyett az elbeszélői szólamban találhatunk olyan nyomokat, amelyek közelebb visznek a megoldáshoz. A Fanni nézőpontjából íródott novellában arról van szó, hogy egyértelműen őt kiáltják ki áldozatnak. Azonban a lány egy olyan regényt olvas, amelynek rövid ismertetését az elbeszélő ekképpen zárja: „De a rejtély még nem ért véget...” (90). Ez a kiszólás azt sejteti, hogy nemcsak az olvasott regényben, hanem Fanni történetében sem ér véget a rejtély; valószínűleg nem Fanni szerepel a fotón. A legerősebb utalások Balázshoz kapcsolhatóak, ezek közül a hazugságokkal tarkított védekezéséről már esett szó. Balázs kérdezi meg a bátorságjátékban Lilit: „Mi volt eddig a legfájdalmasabb, ami veled történt? Amin el is sírtad magad?” (67). Talán azért érdekli, mert vele is valami hasonló történt nemrég? Később a sikertelenül felelő Csaba történetében olvashatjuk: „Csaba rájuk pislogott, és Balázs kárörvendő tekintetében ütközött.” (145). Balázs tekintete szólhat annak is, hogy az osztálytársa nem tanulta meg a leckét, de annak is, hogy Csaba visszakap valamit abból, amit vele tett. Balázs vallomása és bocsánatkérése után ugyanis kiderül, hogy a fiú csak az áldozattá válás feletti szégyent akarta elkerülni, ezért vallott magára, de valójában Csaba kötözte meg őt, és posztolta róla a fotót a közösségi oldalra. Csaba azért tette ezt, mert Balázs miatt kapott beírást, de igazából az bántotta, hogy Balázs népszerűbb, mint ő, és nem tudtak igazi barátságot kötni. El is hangzik a történet végén: „Azt hittem, haverok leszünk.” (206). Az olvasó, ha figyelt, e nyomok alapján felismerhette, hogy Csaba az elkövető, bár ez a felfedezés nem igazán meglepetésként hat. A tettes nézőpontjához kapcsolódó novellát viszonylag későn, csak a kilencedik fejezetben olvashatjuk (ha lineárisan követjük a fejezeteket); talán ha korábban találkoznánk vele, akkor váratlanabb lenne a befejezés. Másrészt Csaba a kívülálló: sokszor vált iskolát, az osztályba is évvizsgaként kerül. Bár határozott vezéregyéniségnek látják a társai, ő mégis más társaságot választ, és legtöbbször a hatodikosokkal lóg. Nem válik az osztályközösség szerves részévé, ezért szinte „tét nélkül” bánthatja az osztálytársát, hiszen nem fűzi bensőséges viszony egyikükhöz sem. A krimi végeztével tehát nem ér bennünket valódi meglepetés; úgy gondolom, hogy e könyv erényei nem annyira a rejtély feltárulásában rejlenek, hanem inkább abban, ahogy eljutunk odáig.

A zaklatás tematizálása

Eddig a „bűntény” elkövetője és áldozata utáni nyomozásról esett szó, azonban nem szabad szem elől tévesztenünk azt sem, mi történt pontosan azon a sötét hétfő délutánon. Látszólag az iskolai zaklatás problémája köré szerveződik a cselekmény, a Balázssal történtek mégsem minősülnek definíció szerint bullyingnak. Nagy Ildikó, Körmendi Attila és Pataki Nóra arról

készített kutatást, hogy milyen gyakori a diákok közötti iskolai zaklatás 6., 7. és 8. osztályos tanulók körében. A kutatás eredményeiről beszámoló tanulmány bevezetéseként világosan meghatározzák, mi számít bullyingnak, és kik lehetnek a szereplői. Bár az „iskolai zaklatás (bullying) sokféle arcot ölthet, nehezen megragadható jelenség”, mégis van, ami minden zaklatásban közös: „a negatív cselekedetnek ismétlődően és hosszú időn keresztül kell fennállnia”.¹⁶⁰ Mivel Csaba csak egyszer bántalmazta Balázst, így ez a tett nem nevezhető egyértelműen bullyingnak, de az ütések, a megköztözés és az osztály veszteseként történő megbélyegzés mind-mind olyan „negatív cselekedetek”, amelyek könnyen eszkalálódhatnak. Azonban a Fannit, Domit vagy Kristófot ért ismétlődő megszégyenítések, gúnyolódások kimerítik a kortárs bántalmazás fogalmát, így a könyv valóban lehetőséget ad arra, hogy gondolkodjunk és beszéljünk erről a (tabu)témáról; sőt a childhood studies perspektívájából egy külön elemzés tárgya lehetne, milyen gyerek-gyerek, felnőtt-gyerek hatalmi harcokról ad számot az alkotás a bullying tükrében.

A már említett tanulmány szerint az iskolai zaklatás résztvevői az áldozatok, a zaklatók és/vagy zaklató áldozatok, illetve a szemtanúk. A résztvevők jellemzőit részletesen taglalja a cikk, itt csak azokat a tulajdonságokat emelném ki, amelyek *Az osztály vesztese* karaktereit is jellemzik. Az áldozattá válók tulajdonságai „például az alacsony önértékelés, a csoporton belüli alacsony népszerűség, a szociális izoláció, a hiányos szociális képességek vagy a túlzott megfelelni akarás.”¹⁶¹ (132). Balázsban valóban túlteng a megfelelési kényszer: azzal, hogy nem vállalja fel az áldozat szerepét, saját közösségének szeretne megfelelni, hiszen retteg attól, hogy vesztesnek tartják. A bántalmazókról többek közt az is kiderül a tanulmányban, hogy „egyik legjellemzőbb motivációja a magasabb szociális státusz elérése a társak között.”¹⁶² E megállapítással párhuzamba állítható Csaba Balázshoz fűződő viszonyának leírása: Csaba

„[h]amar felmérte, hogy milyenek az erőviszonyok, és kivel lehet majd barátkozni. Balázson látszott, hogy szeret uralkodni. Ez még nem is lett volna baj Csaba szemében. De az már idegesítette, hogy Balázst az undok megjegyzései ellenére is szeretik. (...) Ő azt szeretne volna bebizonyítani, hogy Balázs egy vesztes!” (195, 198).

Csaba nem kedveli a domináns osztálytársat, és feltehetően szerette volna átvenni a helyét, de legalábbis megingatni pozícióját. Az agresszív vagy provokatív áldozatok „időnként áldozat szerepben tűnnek fel, azonban máskor ők maguk zaklatnak másokat”.¹⁶³ Ez a

¹⁶⁰ NAGY Ildikó – KÖRMENDI Attila – PATAKI Nóra, *A zaklatás és az osztálylégkör kapcsolata*, Magyar Pedagógia, 2012/3, 130.

¹⁶¹ *Uo.*, 132.

¹⁶² *Uo.*, 133.

¹⁶³ *Uo.*

megállapítás Balázusra is igaz lehet, illetve Zólya Andrea Csilla elemzésében rávilágít arra, hogy a könyv „[s]zemléletmódjában [...] roppant fontos és elgondolkodtató az is, ahogy felszámolja a sztereotípiát, miszerint valaki csakis áldozat vagy elkövető lehet, vagy egyik, vagy másik, hiszen a regényben bizonyos szempontból, az osztályból hangot kapó gyerekek közül mindenki áldozat és ez a két szerep itt akár fel is cserélhető.”¹⁶⁴ Végül a zaklatás résztvevői között megkülönböztethetjük a szemtanúkat is, az ő csoportjuk „háromféle módon reagálhat a zaklatásra: a zaklatót támogatja, az áldozattal érez együtt vagy tétlenül szemléli az eseményeket.”¹⁶⁵ A könyvben Isti az egyik lehangosabb szemtanú, a zaklatók támogatója: gyanúsítgat, kommentál, időnként ő is gúnyolódik például Domi kövérségén, de nem tesz semmit azért, hogy nyugodtabb és barátságosabb legyen az osztályléggkör. Holott a tanárok szemében jó magaviseletű fiúnak látszik, Domonkos fejezetéből megtudjuk, hogy sok dicséretet kapott már.

A könyv tehát amellett, hogy egy rejtély felgöngyölítésére épül, az osztályközösségek csoportdinamikájáról, felmerülő problémákról, ellentétekről is képes számot adni. A megcélzott korosztály elsődleges szocializációs közege az iskola, erre a helyszínre számos ifjúsági regény épít, például Leiner Laura *Szent Johanna Gimi*-sorozata, Bosnyák Viktória *Tündérboszorkány*-trilógiája, illetve az Abszolút törti-kötetek is egy osztályközösség különböző tagjainak kalandjait mesélik el. A külföldi példák közül kiemelhetjük a *Harry Potter*-sorozatot, vagy Lois Sachar nagy sikerű regényét, a *Bradley, az osztály rémét*. A klasszikus, „felnőtteknek szóló” regények is élnek az iskolai atmoszféra (akár fenyegető vagy nyomasztó) erejével, gondolhatunk itt az *Iskola a határon* vagy a *Légy jó mindhalálig* című regényekre (utóbbi „célzott” ifjúsági irodalomként is vált kötelező olvasmányként). Bár mindegyik felsorolt szöveg építkezik a szövegen kívüli valóság elemeire, az ifjúsági regények zöme mégis erőteljesebben idézi fel a megszólított korosztály valóságos, mindennapi közegét, ezáltal a pedagógiai aspektusokat is hangsúlyosabban érvényesítve. A (kortárs) ifjúsági regények iskolaképei külön elemzést érdemelnének, itt csak annyit jegyeznék meg, hogy az szépirodalomba történő sikeres beavatás „kelléke” is lehet az iskola mint ismerős helyszín, mely Wéber Anikónál is a nyomozás elsődleges színtere. A krimi műfaji kellékeinek felhasználásával, egyben transzformációjával intellektuális élményt nyújt: az olvasónak a Nagy Detektív segítségével kell rájönnie nemcsak az elkövető, hanem az áldozat kilétére is. Terjedelme (208 oldal), sajátos tipográfiája (a szokásosnál nagyobb méretű betűkkel szedett a szöveg), valamint a gyereknyelvhez közel álló narrációja okán a fiatal, akár a szereplőkkel egykorú olvasók

¹⁶⁴ ZÓLYA Andrea Csilla, *Ha lehullnak az álarcok...* – Wéber Anikó *Az osztály vesztese* című regényéről, A Vörös Postakocsi, 2018. 01. 22. Web: <http://www.avorospostakocsi.hu/2018/01/22/ha-lehullnak-az-alarcok-weber-aniko-az-osztaly-vesztese-cimu-regenyrol/> [Letöltés dátuma: 2018. április 15.]

¹⁶⁵ NAGY – KÖRMENDI – PATAKI, i. m., 134.

számára is könnyen befogadható alkotás, mely a magyar ifjúsági krimik és tabukönyvek egyaránt izgalmas darabja.

Ifjúsági történelmi regény és sci-fi

Problémafelvetés

A történelmi regény műfaji kérdéseivel, problémáival számos tanulmány, esszé foglalkozott az elmúlt évtizedekben. Utalhatunk itt a Tiszatáj 1967-ben és a rá következő esztendőben publikált vitájára,¹⁶⁶ szintén e folyóirat 2004/4-es, vagy az Alföld 2005/3-as számára, Hites Sándor, Szegedy-Maszák Mihály, Bényei Péter, Bényei Tamás, Szirák Péter, Gyáni Gábor vagy Balogh Gergő tanulmányaira,¹⁶⁷ vagy akár Heller Ágnes *A mai történelmi regény* című kötetére.¹⁶⁸ Mindegyik szöveg összetetten, sok szempontból járja körül a kérdést, de úgy vélem, Szegedy-Maszák meglátása, miszerint „[a] történelmi regény kétségtől nagyon kényes műfajváltozat”¹⁶⁹, mindegyik megközelítésre jellemző. Balogh Gergő tanulmányának elején azzal a felhívásként is olvasható mondattal indít: „A történelmi regénynek nevezett szövegről való beszéd többé nem alapulhat hallgatólagos konszenzuson.”¹⁷⁰ Jelen fejezet célja többek között az, hogy ezt a bizonyos „hallgatólagos konszenzust” néhány újabb aspektus segítségével árnyalja: a történelmi regényről szóló értekezések ugyanis inkább csak utalások szintjén szólnak arról, hogy a műfaj történet során a „történelmi” és az „ifjúsági” jelzők sok esetben összekapcsolódtak, és ez az összefüggés a történelmi regények olvasásmódját is meghatározhatja.

Műfaj történet

Az irodalomtörténeti szakirodalom többé-kevésbé egységes abban a kérdésben, hogy mikor született meg a történelmi regény műfaja. Bényei Péter kiemeli, hogy „[a] történelmi regény műfajának irodalmi köztudatba belépése és a történetírás önállósodása szinte ugyanabban a jelképes évben történt: 1811-ben jelent meg Niebuhr *Római történelme*, az első modern értelemben vett történetírói munka, míg 1814-ben látott napvilágot Walter Scott műve, a *Waverley*, melyet az irodalomszemléletében rendkívül heterogén szakirodalom egyöntetűen az első »valódi« történelmi regényként interpretál.”¹⁷¹ Hites Sándor ismét a *Waverley*

¹⁶⁶ A Tiszatájban Csetri Lajos írásával kezdődött az eszmecsere: CSETRI Lajos, *Regény és történelem*, Tiszatáj, 1967/2, 155–161.

¹⁶⁷ Csúpan néhány példa: HITES Sándor, *Politika, poétika, tudományosság: a történelmi regény mibenlétéről*, Tiszatáj, 2005/3, 76–86.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Történelem és/vagy regény*, i. m.; BÉNYEI Péter, *A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete*, Studia Litteraria Iuvenum (Fiatal kutatók tanulmányai a kortárs irodalomelméletek jegyében), Tomus XXXVII (1999), 55–89.; GYÁNI Gábor, *Történelem és regény: a történelmi regény*, Tiszatáj, 2004/4, 78–92.; BALOGH Gergő, *A történelem hallgat*, Tiszatáj, 2015/2, 64–73.; BÉNYEI Tamás, *Történelem és emlékezés a kortárs történelmi regényben*, Alföld 2005/3, 37–47.; SZIRÁK Péter, *Történelem nem volt, hanem lesz*, Alföld, 2005/3, 48–56.

¹⁶⁸ HELLER Ágnes, *A mai történelmi regény*, Bp., Múlt és Jövő, 2010.

¹⁶⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere*, It, 1996/12, 30–49.

¹⁷⁰ BALOGH, *A történelem...*, i. m., 64.

¹⁷¹ BÉNYEI Péter, *A történelmi regény...*, i. m., 62.

megjelenéséhez köti a műfaj születését,¹⁷² Bényei Tamás szintén „köztudottnak” véli, hogy a „történelem” és a „regény” fogalmi egyaránt a modernitás kezdetén születtek, amikor a történetírás elvált az irodalomtól, és a történelmi regény műfaja is éppen ebben az időszakban jött létre;¹⁷³ Gyáni Gábor szerint pedig „[a] romantika korának szellemi érzékenysége kellett ahhoz, hogy kialakulhasson a történelmi regény”¹⁷⁴. Szegedy-Maszák Mihály azonban úgy véli, hogy ez a datálás megkérdőjelezhető: az angol szakirodalom nyomán a tizenhetedik század második felének szerzőitől eredezteti, mely a tizennyolcadik század Franciaországában már intézményesült műfajnak számított.¹⁷⁵

A műfaj mibenlétét, tematikus és formai sajátosságait vita övezi. Ahogy arra Szirák Péter is utal, a metahistóriai kutatások nyomán történetírás és történelmi regények között „nincs formaalkatból adódó különbség”,¹⁷⁶ így a műfaji határokat sem egyszerű kijelölni. Már csak azért sem, mert a műfaj rendkívül flexibilis: Hites Sándor szerint az, hogy az elbeszélő az ábrázolt eseményeket történeti távlatból szemléli, számos narratív formában és modalitásban megvalósítható, s éppen ez a meghatározhatatlanság járulhat hozzá a történelmi regény megújulási képességéhez:

„egyaránt kötődhet a romantikához, a biedermeierhez, a realizmushoz, a posztmodernhez, lehet dokumentarikus vagy mágikus realista, horror vagy fantasy, lehet krimi, románc, ifjúsági regény. Ez a sokszínűség tette lehetővé, hogy a műfaj története során nagyon eltérő ízlésű olvasóközönségek érdeklődését váltsa ki, jelentkezzék magas vagy alacsony irodalmi formákban, s a kritikusok tekintsék művészetnek, vagy értékeljék nagyon sokra.”¹⁷⁷

Mivel a fogalom ennyire sokrétű, olvasási módként is lehet róla gondolkodni, ahogy Szegedy-Maszák Mihály javasolja,¹⁷⁸ emellett Bényei Péter is hangsúlyozza: „az történelmi regény, amit akként olvasunk vagy olvashatunk”¹⁷⁹.

A műfaj legújabb kori ifjúsági darabjait „ekként” olvashatjuk: a kiadói márkastratégia az *Abszolút törti* címkével kijelöli számunkra az olvasás irányát. A sorozat megnevezése már az olvasás kezdetén felidézi a „stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elváráshorizontot”¹⁸⁰, majd egy másik tematika, a sci-fi egyik jól ismert toposzának

¹⁷² HITES, *A történelmi regény*, i. m.

¹⁷³ BÉNYEI Tamás, *Történelem és emlékezés...*, i. m., 37.

¹⁷⁴ GYÁNI Gábor, *Mimézis és reprezentáció. Tény és fikció kapcsolata = Tény és fikció. Tudomány és művészet a nemzetépítés büvkörében a 19. századi Magyarországon*, szerk. LAJTAI Mátyás és VARGA Bálint, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2015, 11.

¹⁷⁵ SZEGEDY-MASZÁK, *Történelem és/vagy regény*, i. m., 4-5.

¹⁷⁶ SZIRÁK, *Történelem nem volt...*, i. m., 48.

¹⁷⁷ HITES, *A történelmi regény*, i. m.

¹⁷⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *Történelem és/vagy regény*, i. m., 11.

¹⁷⁹ BÉNYEI Péter, *A történelmi regény...*, i. m., 61.

¹⁸⁰ JAUB, i. m., 53.

segítségével le is rombolja azt – a kamasz befogadó számára újszerű tapasztalatokat kínálva a történelmi regény mibenlétéről.

A műfajjal foglalkozva nem kerülhető meg az a kérdés, amellyel kapcsolatban a magyar szakirodalomban is találhatunk utalásokat: hogyan váltak az alapvetően felnőtteknek vagy egyes korosztálynak íródott művek ifjúsági regényekké? Ha csupán a Walter Scott-könyvek magyar kiadástörténetét vizsgáljuk, látható, hogy több közülük valamilyen fiataloknak szánt sorozatban jelent meg: például az *Ivanhoe*-t 1964-ben a Móra *Az én könyvtáram* kötetei között publikálta.¹⁸¹ Angol gyerekirodalmi kézikönyvek, lexikonok, tanulmányok arra világítanak rá, hogy Scott regényei hamar népszerűvé váltak a gyerekek és fiatalok körében. Dennis Butts azt írja, hogy Scott ugyan csak egyetlen, kifejezetten gyerekeknek dedikált sorozatot írt (*Tales of a Grandfather*, 1828-1830), regényei azonban olyan lelkes fogadtatásra leltek a fiatalok körében, hogy „ez a siker segítette megalapozni a történelmi regény műfaját.”¹⁸² Theresa Michals kiemeli, hogy a *Waverley* megjelenésének idejében a fiatalokat és a felnőtteket egyaránt megszólította. A szerző idéz Maria Edgeworth angol gyerekirodalmi szerző egy leveléből: „most fejeztük be a *Waverley* olvasását. A teljes családnak hangosan olvastuk fel, és bárcsak látta volna az író, milyen erős benyomást tett fiatalra és öregre is...”¹⁸³ Michals és más szerzők is kiemelik, hogy Scott regényei hamarosan a gyerek- és ifjúsági könyvek piacán találtak helyet: az elsősorban fiúknak szóló történelmi kalandregény, gyakran a nemzettudatot is erősítő harcjelenetekkel, a tizenkilencedik század közepétől a huszadik század elejéig a gyerekirodalom egyik legnépszerűbb műfaja lett.¹⁸⁴ Thomas Ruys Smith cikkében összefoglalja, hogy a *Waverley*nek és a *Rob Roynak* már a 19. században stabil helye volt az amerikai osztálytermekben: több olvasókönyvben is szerepeltek részletek a szövegekből.¹⁸⁵ Matthew Grenby szintén rávilágít a történelmi regények pedagógiai célzatosságára: a korai időkben a történelmi regény szerzői arra „használják” a szövegkorpuszt, hogy a nemzeti múlt eseményeit tanítsák általa a fiatal olvasóknak. Erre egy korai példa Barbara Hofland alkotása (*Adelaide; or, the Intrepid Daughter: a Tale, Including Historical Anecdotes of Henry the Great and the Massacre of St. Bartholomew*, 1822), illetve Isaac Taylor *Scenes in Africa* (1821) című regénye egy diák és tanítója beszélgetését idézi meg. A tanórák izgalmas keretben zajlanak: a gyereket és a pedagógust kalózok rabolják el, majd eladják rabszolgának, végül a marokkói

¹⁸¹ SCOTT, Walter, *Ivanhoe*, ford. SZINNAI Tivadar, Bp., Móra, 1964.

¹⁸² BUTTS, Dennis, *Shaping boyhood = International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. Peter HUNT, London-New York, Routledge, 2004, 340.

¹⁸³ MICHALS, Theresa, *Henry James and the Invention of Adulthood*, Novel, 2011/2, 229–248.

¹⁸⁴ MICHALS, Theresa, *Books for Children, Books for Adults: Age and the Novel from Defoe to James*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 130.

¹⁸⁵ SMITH, Thomas Ruys, „*The Enchantments of Waverley*”: *Walter Scott and Children's Reading in Nineteenth Century America*, *Nineteenth-Century Literature*, 2022/2–3., 145–175.

császár szabadítja meg őket.¹⁸⁶ Grenby és hozzá hasonlóan más angol irodalomtörténészek is nagy hangsúlyt fektetnek G. A. Henty munkásságára, aki a tizenkilencedik század végének legnagyobb hatású angol gyerekirodalmi szerzője volt. Henty kiadói azzal tették vonzóbbá a könyveket, hogy hangsúlyozták történelmi hitelességüket, ezáltal a bennük rejlő oktatási lehetőségeket.¹⁸⁷ A történelmi regényekben azonban nemcsak pedagógiai potenciál rejlett. Dennis Butts a *Robinson Crusoe* és J. F. Cooper indiánregényei mellett (melyek eredetileg szintén egyes korosztálynak íródtak) Walter Scott történelmi regényeit is megemlíti mint amelyek a „fiúságot” formálták;¹⁸⁸ Theresa Michals pedig Claudia Nelson nyomán amellett érvel, hogy G. A. Henty könyvei a „macsó férfiasságot” (macho menliness) tették domináns ethosszá.

Az angol szakirodalom nyomán azt láthatjuk, hogy a korai történelmi regények előbb egyes korosztálynak íródtak, tehát nem történt meg a felnőtt-gyerek megkülönböztetés. A könyvpiac differenciálódása során, a dedikáltan fiataloknak szóló könyvek megjelenésével azonban számos történelmi regény is e szegmensben kapott helyet, amelyek nagy népszerűségnek örvendtek a fiatalok körében. Napjainkban a „posztmodern áltörténelmi” regények, „historiográfiai metafikciók” mellett ismét reneszánszát éli a műfaj az ifjúsági irodalomban is, külföldön és hazánkban egyaránt. Érdeemes a kiadói szempontokra is figyelnünk itt: valószínűleg a sorozatlogika is motiválja a kortárs történelmi regények publikálását, hiszen általános tapasztalat, hogy a többkötetes sorozatok jobban fogynak. Amíg azonban Böszörményi Gyula Ambrózy báró-sorozata (mely elsődlegesen a krimi műfaji jegyei felől olvasható, de a békebeli Budapesten játszódik) egy szerző alkotása, addig az Abszolút történelmi regények több szerző munkái, ennek megfelelő hangnemi, stílusbeli eltérésekkel. A Pagony Kiadó azonban sikeresen rendeli egy brand alá a köteteket, hasonló borítókkal, visszatérő szereplőkkel, és a kötetek szerkezete is megegyezik (a regényszövegeket minden esetben egy történész kísérőszövege követi).

Az „ifjúsági” jelző azonban a témával foglalkozó (szak)irodalom egynémely pontján „alacsonyabb színvonalat” is jelöl – nem függetlenül e regények didaktikusságától. A történelmi regények tanításban való hasznosíthatósága hazánkban is tartós örökség, és a „hiteles” történelemábrázolás, az események „pontos” rendben történő felmondása nem segítette a műfaji konvenciók lebontását, újragondolását. Csupán egyetlen példát idéznék 1943-ból, a történelmi regény pedagógiai értékéről szólva:

¹⁸⁶ GRENBY, *Children's Literature*, i. m., 172.

¹⁸⁷ Uo.

¹⁸⁸ BUTTS, i. m., 340.

„nem lényeges, hogy milyen hősei vannak a mai történelmi regénynek, nem bírálati alap, hogy mai vagy régies nyelven szól-e az olvasóhoz, csupán az a követelménye, hogy betöltse nemzetnevelő hivatását. Művészi megoldással, irodalmi értékkel szóljon a ma magyarságához, erősítse öntudatát, szolgálja nemzeti céljait, adjon hangot problémáinak, emelje erkölcsileg, szélesítse műveltségét, tegye büszkévé fajtájára és szerettesse, még inkább szerettesse meg vele a földet, amely a Haza, a népet, amely Vér a véreből és, a Hazának fenntartója.”¹⁸⁹

Ez a nézetrendszer, miszerint a történelmi regény feladata a nemzeti öntudat erősítése, hosszú évtizedeken keresztül meghatározta az ifjúsági történelmi regények recepcióját. A Rákosi- és Kádár-korszak ifjúsági irodalmában – a vonatkozó bibliográfiák tanúsága alapján – a történelmi regény volt a leghangsúlyosabb műfaj: 1945-től 76-ig csak magyar szerzők tollából mintegy kétszáz történelmi témájú regényt adtak ki, ezek között volt, amely egy kiemelt alakra fókuszált (pl. Barabás Tibor: *A szabadság magvetője*, 1951 – Táncsics Mihályról; Hegedüs Géza: *Vasbordájú szentek*, 1967 – Oliver Cromwellről), és volt, amely történelmi tablót kínált a fiatal olvasóközönségnek (pl. Rónaszegi Miklós: *A királynő kalóza*, 1961 – I. Erzsébet kora; Lengyel József: *Hidépítők*, 1971 – reformkor). Számos regényt a Móra Delfin és Sirály könyvek sorozatában jelentettek meg, melyek elsősorban a fiúkat célozták, mintha számukra állítottak volna példaképeket, ezáltal a „fiúságot” alakítva (a lányokat a Pöttyös és Csíkos könyvekkel szólította meg a kiadó). További elemzések tárgya lehet az a kérdés, hogy ezek a művek hogyan közvetítették a szocialista embereszményt, illetve miért vált éppen a történelmi regény az ifjúságnak szóló könyvek kitüntetett műfajává. A történelem a rendszerváltás után is kiemelt témája maradt a gyerek- és ifjúsági irodalomnak: többek közt képregények (pl. Sajdik Ferenc: *Vivát Petőfi*, Holnap Kiadó, 2022), életrajzok (pl. Lőrinc László *25 szelfi*-sorozata, Kolibri, 2019-2022), vagy akár gasztrotörténeti kiadványok is megjelentek (pl. Kalas Györgyi: *Sandwich gróffja és a nápolyi pizza - Kedvenc ételeink története*, Pagony, 2021).

Az Új beszélő könyvtár előszavában Miklósvári Sándor az ifjúsági irodalom pedagógiai hasznosítása mellett érvel:

„Az ifjúsági irodalom gazdag termése sokoldalúan és jó módszerekkel szolgálja, erősíti, támogatja az iskolát. Egy lépés megtételére még szükség van: a pedagógusoknak igénybe is kell venniük ezt a segítséget! Az ifjúsági irodalom váljék alkotórészévé a tantárgyi pedagógiának!”¹⁹⁰

A történelem tanításában a történelmi regények tehetnek jó „szolgálatot”, de ez a felfogás háttérbe szorítja a művek önértékét: mintha egy mű csupán a hasznossága miatt

¹⁸⁹ TAMÁS Kálmán, *A történelmi regény pedagógiai értéke*, Magyar pedagógia, 1943, 239.

¹⁹⁰ MIKLÓSVÁRI Sándor, *Az ifjúsági könyv az iskolában* = KEPES Ágnes – SZÁSZ Eta, *Új beszélő könyvtár. Az ifjúsági olvasmányok ajánló jegyzéke*, Bp., Móra, 1969, 13.

válhatna érdekessé. Ez az örökség módosult, árnyaltabb formában ma is jellemzi az ifjúsági történelmi regényekkel kapcsolatos gondolkodást. A Pagony Kiadó (az Abszolút törti-könyvek kiadója) munkatársának a sorozattal kapcsolatos ajánlójában azt írja, a regények olvasása során „ezerrel pörgünk”, „időutazunk”, „nevetünk”, mindeközben „észrevétlenül tanulunk” is:

„Amellett, hogy a könyvek nagyszerűen összefoglalják az adott kor legfontosabb eseményeit, nagyon sok olyan infóval gazdagodnak a gyerekek, amiket aztán kamatoztathatnak az iskolában. Jaj, és majdnem elfelejtettem, hogy a történelmi tényeket szakértők lektorálták, úgyhogy minden, amit olvastok korabeli ruhákról, személyekről vagy szokásokról, az bizony úgy is volt!”¹⁹¹

A „nagyon sok olyan infóval gazdagodnak a gyerekek, amiket aztán kamatoztathatnak az iskolában” kitételre szeretném ráirányítani a figyelmet: ez mintha azt a sokat vitatott nézetet erősítené meg, miszerint a gyerek- és ifjúsági műveknek valamit „tanítania kell”, nem lehetnek pusztán önmagukért szórakoztatóak. Egyes regényrészleteket meg is terhel az információk sokasága: az Abszolút törti-könyvek mindegyikére jellemző az a megoldás, hogy egyes „történelmi” alakok monológokban fejtik ki az adott korhoz kapcsolódó ismereteket – van, ahol ez gördülékenyebben simul bele a párbeszédbe, de van, ahol kissé papírizúvává válik az ismeretátadás. Az azonban vitathatatlan, hogy a sorozat kötetei igyekeznek a 21. századi fiatalokat megszólítani, kiaknázzák a nyelvi és szituatív humorban rejlő lehetőségeket (például szleng- vagy okostelefon-használat a reneszánsz korban), kalandosak és fordulatosak, a nyílt didaxis nem jellemző rájuk.

Úgy gondolom, az ifjúsági történelmi regény akkor válhat magas színvonalú alkotássá, ha ellép a nyílt didaxistól (mind a „történelmi tények” oktatása, mind a nemzettudatra nevelés tekintetében), és szerepet játszik abban a folyamatban, amit Bényei Tamás Steven Connor nyomán „a közösség életre mesélésének” nevez. Bényei szerint a műfaj feladata „az egyéni identitás és a kollektív emlékezet közötti közvetítés”¹⁹². Az ifjúsági irodalom akkor teljesítheti hatékonyan ezt a funkciót, ha nem a pedagógia nyelvén szól a fiatalokhoz, hanem talál egy olyan sajátos, egyedi, határokat feszegető nyelvet, amely hasonló lehet ahhoz, amelyet az egyéni identitásukat kereső fiatalok beszélnek. Az alábbiakban arra a kérdésre keresem a választ, hogy képesek-e betölteni ezt a funkciót az Abszolút törti-könyvek egyes kiadványai.

¹⁹¹ 5 ok, amiért szerintünk a legmenőbb sorozat most az Abszolút törti, Pagony, 2023. 09. 26. Web: <https://www.pagony.hu/cikkek/abszolut-tortenelem-ifjusagi-regeny-weber-aniko-meszoly-agnes> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

¹⁹² BÉNYEI Tamás, *Történelem és emlékezés...*, i. m., 38.

Az Abszolút törti sorozatról

Az ifjúsági történelmi regény hagyománya hosszú múltra tekint vissza Magyarországon is, azonban úgy tűnik, mintha a Gárdonyi-féle előzmények kevésbé íródtak volna bele a legfrissebb alkotásokba, bár a paletta rendkívül sokszínű. Ma is vannak szerzők, akik „alázatos” módon viszonyulnak a történelmi hagyományokhoz (például a Zrínyi Kiadó regényei Zrínyi Ilonáról és II. Rákóczi Ferencről), de vannak olyan jelenkori szerzők is, akik nem „gárdonyiznak”, dacára annak, hogy az *Egri csillagok* ma is kötelező olvasmány, a fiatalok irodalmi szocializációjának szerves eleme. Talán kiderült volna a kiadók, szerzők számára, hogy ez a hagyomány a 21. században nem folytatható? Hogy az Egri csillagok-típusú narratíva nem válhat „beavató olvasmánnyá”? Ha nem Gárdonyira, akkor milyen hagyományra építkezik az Abszolút törti-sorozat?

Részben angolszász hagyományra: az Abszolút törti-könyvek ugyanis az időutazás toposzával játszanak el, ezzel a sci-fi tematikához kapcsolódva. Ez a megközelítés sem új: az első időutazós ifjúsági történelmi regényeket Rudyard Kipling és Edith Nesbit írta, mindkettő 1906-ban jelent meg. (Érdekesség, hogy Nesbit meg is vádolta az általa korábban tisztelt és mesterének tartott Kiplinget, hogy tőle lopta az időutazás ötletét. A vád nem volt igazolható, de később a nesbiti narratíva vált az időutazós történelmi regények alapformájává.)¹⁹³ Ugyanis Kipling a *Puck of Pook's Hill*-ben a *Szentivánéji álomból* ismert Puck segítségével hoz elő az angol történelmi múltból különböző karaktereket, s ők mesélnek két gyereknek, Unának és Dannek különböző történeteket a múltból. Nesbit *Story of the Amulet*-ében viszont a gyerekek utaznak vissza a múltba egy amulett segítségével – számos későbbi történelmi regény is ezt az ötletet vette alapul. Érdeemes megemlíteni Mark Twain *Egy jenki Artúr király udvarában* című regényét is, amely korábban íródott, mint Kiplingé és Nesbité, 1889-ben, de ez is azzal az ötlettel játszik el, hogy mi történhet akkor, ha egy amerikai fiatalember egy a saját korához képest régebbi korszakban, Artúr király udvarában találja magát (itt nem valamilyen eszköz vagy médium segítségével történik az időutazás, hanem a főhős kapott egy ütést a fejére, és a 6. században tér magához.) A továbbiakban a sci-fi regényekben vált uralkodóvá az időutazás lehetőségének kérdése, bár gyakran nem a múltba, hanem a jövőbe utaznak a szereplők. Így a mai ifjúsági történelmi regények nemcsak a történelmi regény tradíciójával, hanem a fantasy műfajával és a sci-fi tematikájával is kapcsolatot tartanak. E tekintetben magyar előzményként Bogáti Péter *Halló, itt Mátyás király!* című regénye említhető 1966-ból: egy régészeti kutatócsoport egy hegyomlás következményeként ötszáz évvel korábbra, Mátyás uralkodásának idejébe csöppen. A regény azt a kérdést is felveti, hogy szabad-e a későbbi

¹⁹³ BANERJEE, Jacqueline, E. Nesbit, Rudyard Kipling and The Strand Magazine, The Victorian Web. Web: <https://victorianweb.org/authors/nesbit/kipling.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

ismeretek birtokában megváltoztatniuk az eseményeket, s az Abszolút törti-könyvekben is felmerülnek bizonyos sci-fi-ből ismert problémák: például a nagypapa-paradoxon vagy a pillangóhatás mibenlétét részletesen kifejti egy-egy szereplő a *Kórház az osztályteremben* című regényben, Zágoni Balázs *A Szamos-parti Hollywoodja* pedig a múltba való beavatkozás lehetőségével (vagy lehetetlenségével) játszik el.

A regények emellett a krimi hagyományával is szoros kapcsolatot mutatnak: a sorozat majdnem mindegyik részében történik valamilyen nyomozás, a szereplők vagy egy családi rejtély, vagy valamilyen történelmi esemény nyomába erednek. Az Abszolút törti egyik kötete egy krimiszerző, Baráth Katalin munkája: a *Gőzgépek és pomponlányok* steampunk-univerzuma 1895-be, az iparosodás korába vezeti el az olvasót (és időutazó hőseit), és talán az összes regény közül ez épít leginkább a krimiből ismert fordulatokra, műfaji sajátosságokra. Előzményként utalhatunk Fabian Lenk *Idődetektívek*-sorozatára, melynek szereplői, az Abszolút törti-könyvekhez hasonlóan utaznak az időben, és rejtélyeket oldanak meg; illetve a Tasnádi István, Jeli Viktória, Gimesi Dóra és Vészits Andrea által jegyzett *Időfutár*-sorozatra, mely eredetileg rádiójátékként volt hallható, 2013 és 2015 között pedig kilenc regény jelent meg, melyek korszakokon átívelő nyomozást és kalandokat kínálnak a fiatal olvasóknak.

2024-ig összesen tíz kötet jelent meg az Abszolút törti-sorozatban. Mindegyik más történelmi korba kalauzol, az adott évszám a könyvek borítóján is látható egy idővonal végén, mely a megelőző korszak legfontosabb eseményeit emeli ki. A művek cselekménye többnyire a budapesti Első Kerületi Vitéz János Nyolcosztályos Gimnáziumban indul. Az épület belső udvarán áll egy öreg platánfa, amelynek belseje egy időalagutat rejt, ezen keresztül különféle korokba lehet visszautazni, az ősmagyar kortól kezdve a 20. századig. Majoros Nóra *A néma táltosa* a 9. századig röpti vissza az olvasót (hősei a honfoglaló magyarok előtt a Kárpát-medencében élő törzsekkel találkoznak); Mészöly Ágnes *A királyné violája* című regénye Mátyás király reneszánsz udvarának intrikáiról mesél; *A kamasz király udvarában* a II. Lajos körüli intrikákról mesél (Miklya-Luzsányi Mónika); a *Színház a félhold árnyékában* a 17. század második felében, Comenius sárospataki működésének időszakában játszódik (Mészöly Ágnes); Rojik Tamás *A generális talizmánjában* Vak Bottyán és II. Rákóczi Ferenc segítőivé avanzsálja a 21. századi hőseket; *A Szélvésztől kergetve* Petőfi Sándort teszi meg főhősének az 1840-es években (Berg Judit); Wéber Anikó *Az ellenállók vezére* című művében a kiegyezés idejében, 1867-ben járunk; Baráth Katalin 1895-be helyezi a cselekményt a *Gőzgépek és pomponlányok*ban; *A Szamos-parti Hollywood* a világháború kitörésének évébe, 1914-be kalauzol (Zágoni Balázs); a *Kórház az osztályteremben* (Kiss Judit Ágnes) szereplői pedig

1956-ba jutnak el.¹⁹⁴ Zágoni Balázs és Baráth Katalin regénye kivételével mindegyik mű a Trianon utáni Magyarország határain belül játszódik, Budapestet emelve ki centrális kronotoposzként; Zágoninál Kolozsvár, Baráthnál Zenta válik még jelentős helyszínné. A tér kérdését azért is látom fontosnak hangsúlyozni, mert a kortárs magyar ifjúsági regényekre általában jellemző a Budapest-központúság; számtalan alkotás helyszíne a főváros, és több mű elbeszélője is él olyan utalásokkal, kiszólásokkal, amelyeket csupán azok érthetnek, akik jól ismerik a várost. Ezek az eljárások legalább egy interpretációs szinttől megfosztják azokat a befogadókat, akik nem rendelkeznek megfelelő helyismerettel, emellett Budapest mint regényhelyszín ismétlődő választása azt sugallja, mint ha csak a fővárosban történhetnének izgalmak, kalandok a fiatalokkal. A sorozat néhány kötete azonban árnyalja a Budapest-központúságot, sőt a *Színház a félhold árnyékában* című regény egy, talán a fiatal olvasók számára marginális kisvárost, Sárospatakot teszi meg a cselekmény egyik fő helyszínéül. Emellett a regény Comeniust is jelentős karakterként exponálja, akinek *Orbis sensualium pictus* című munkáját a gyerekirodalom-történet egyik első mérföldkövéként is emlegetni szoktuk. Az időutazások résztvevői osztálytársak, de minden regénynek mások a főalakjai. Vannak visszatérő karakterek is, például Tempi Bori néni, aki büfésnéni álcájában őrzi az időalagutat, vagy Zeller Gabi, az osztályfőnök, illetve az osztály néhány tagja több műben is megjelenik – ilyen értelemben véve az Abszolút töri könyvek crossover regények is, hiszen szereplőiket nemcsak az időben, hanem a szövegek között is „utaztatják”. Az ízig-vérig 21. századi kiskamaszok (13-14 évesek) tehát évtizedekkel vagy évszázadokkal régebbi korokba térnek vissza, és szembesülnek a múltbéli terek, emberek, ruházatok, eszközök saját idejükhöz képesti „másságával”. De valóban szembesülés-e ez, vagy inkább csak „találkozás”?

Hansági Ágnes Reinhart Koselleck történetiségkoncepciójával foglalkozó tanulmányában rámutat, hogy Kosellecknél a történelemtapasztalat idegenségtapasztalatként értelmeződik. „A saját és az idegen tapasztalat feszültségében a múlt egyfelől arra »használható«, hogy megvilágítsa számunkra, miben áll saját jelenünk sajátlagossága, vagy pedig, hogy megértsük a történelem korábbi, saját világunkat megelőző szekvenciáinak másságát.”¹⁹⁵ Hansági ismét Koselleckről idézve arra világít rá: „aki az időről beszél, metaforákra van utalva”¹⁹⁶. Magam is két metafora segítségével kérdeznék rá, hogy az említett ifjúsági regényekben, illetve általuk megvalósulhat-e az, hogy a történelemmel mint

¹⁹⁴ A könyveket nem megjelenésük sorrendjében, hanem az általuk „bejárhatóvá” tett történelmi korok időrendjében listáztam.

¹⁹⁵ HANSÁGI Ágnes, *Az idő archeológiája. A historika és az időrétegek modellje Reinhart Koselleck történetiségkoncepciójában = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003, 47-48.

¹⁹⁶ *Uo.*, 40.

idegenségtapasztalattal szembesülünk. Menyhért Anna Stephen Greenblattól idéz, amikor arra utal: „a történelmet nem lehet »dekoratív díszletté, kényelmesen elérhető, jól megvilágított fiókká redukálni«”¹⁹⁷. Szegedy-Maszák Mihály pedig László Jánost idézi, aki találóan világít rá arra, milyen lehet a jó történelmi regény: azáltal vonzza olvasóit, hogy „játszóteret kínál a történelem átélésére.”¹⁹⁸ Úgy gondolom, hogy a kosellecki értelemben vett idegenségtapasztalattal való szembesülés nem akkor történhet meg, ha a történelem *díszlet*, hanem akkor, ha *játszótér* – tehát olyan valami, amivel interakcióba lehet lépni, és ahol interakcióba léphetünk más játékosokkal is. Felmerülhet tehát a kérdés: az Abszolút történelmi könyvekben a történelem díszletként vagy játszóterként funkcionál?

A kérdésre természetesen nem adható egyértelmű válasz: regényenként, illetve regényrészletenként változik, hogyan „használja” az alkotás a történelmi múlt emlékeit, nyomait, az azokról szerzett ismereteket. A jól működő szöveghelyeken a múlt játszóterré válik. Mészöly Ágnes regényében izgalmasak azok a leírások, amelyekben Hippolit, a hétéves esztergomi érsek elkéri az egyik 21. századi karakter gördeszkáját, így száguld végig a budai királyi palota folyosóin. Ugyanebben a regényben, bár a kiskamaszok próbálnak korabeli, archaizáló nyelvet használni, mégis használnak néhány szleng kifejezést is, amelyeket Corvin János eltanul tőlük: így fordulhat elő, hogy mesterét, Königsfelder Nicolaust a következőképpen bírálja: „Mesterem számára nem titok, hogy némelyek ide-oda járkálnak az jövőendő s korunk között? S előlem ezt elhallgatta? Ez igen nagy gyákság!”¹⁹⁹ Az ilyen és hasonló részletekben nyilvánvalóvá válik a feszültség jelen és múlt között, és nemcsak a jelenből múltba utazók, hanem egyes történelmi karakterek számára is megélhetővé válik az idegenségtapasztalat. Míg Hippolit esetében a fiatalokkal való találkozás vagy a gördeszkázás nem tesz hozzá a személyiségfejlődéséhez, addig Corvin János önértésére visszahat mindaz, amit a saját későbbi szerepvállalásáról megtud a fiataloktól. Izgalmas részlet *Az ellenállók vezérében* az a dialógus, amely az egyik 21. századi szereplő, Viktória, és egy 19. századi grófkisasszony, Aranykurthy Flóra között zajlik. Ebben Flóra arról beszél a barátnőjévé vált Viktóriának, hogy „[a]míg nem jöttél, sosem gondoltam, hogy élhetnék másképp. Nem reméltem, hogy tanulhatnék egyetemen vagy dolgozhatnék úgy, mint atyám, írhatnék beszédeket és kiállhatnék mások elé[.]”²⁰⁰ Viktória felfedi magát időutazóként a grófkisasszony előtt, és a posztmodern kor tapasztalatai Flóra önképét, vágyait, terveit is megváltoztatják, ezzel párhuzamosan pedig Viktória (aki a regény kezdetén a tizenkilencedik századba vágyódott)

¹⁹⁷ MENYHÉRT Anna, *Regényes történelem = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003, 81.

¹⁹⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *Történelem és/vagy regény, i. m.*, 4.

¹⁹⁹ MÉSZÖLY Ágnes, *A királyné violája*, Bp., Pagony, 2020, 303.

²⁰⁰ WÉBER Anikó, *Az ellenállók vezére*, Bp., Pagony, 2020, 216.

elkezdni értékelni saját kora eredményeit, azokat a jogokat, amelyekkel nőként élhet a 21. században. Itt tehát nyilvánvalóvá válik „a saját jelen sajátlagossága”, és mindkét szereplő számára új belátásokat hoz a múlttal, illetve a jövővel történő szembesülés. A sorozat efféle jelenetei, szövegrészei a befogadó számára is új fényben láttatják nemcsak a történelemkönyvek lapjairól megismert múltat (bár a Pagony tízéves kortól ajánlja a könyveket, így a legfiatalabb „ideális” olvasó még nem tanult ezekről a korszakokról), hanem a jelent is. Más színben tűnnek fel a modern kor technikai vívmányai, hiszen évtizedekkel vagy évszázadokkal ezelőtt nem használhatnak okostelefont vagy tabletet a szereplők, mégis meg tudják szervezni a találkozósaikat; a kortárs kapcsolatok, ha azt látjuk, hogy a tizenkilencedik századi illem- és társalgási szabályok mennyire meghatározták a szereplők közötti viszonyokat; a közlekedési eszközök, amelyek lassabb és esetlegesebb haladást tettek lehetővé, és ez a tempó időnként a cselekmény előrehaladását is vontatottá teszi. Mindemellett egyik regény sem tesz hitet amellett, hogy a huszonegyedik században könnyebb, kényelmesebb, egyszerűbb vagy jobb kamasznak lenni, sőt: a szereplők sokat tanulnak elődeiktől a csapatmunka fontosságáról, a szülők vagy a korban felettük állók kéréseinek figyelembe vételéről, az önálló, kreatív problémamegoldás módjairól.

Sok esetben azonban a történelmi kulisszák díszletként funkcionálnak, megnehezítve a múlttal történő valódi szembesülést vagy akár számvetést. Kiss Judit Ágnes könyvével kapcsolatban több Vándor Judit kritikája kiemeli,²⁰¹ hogy egyfajta mitizált, heroizált 56-képpel dolgozik, ebből következően nem problematizálja az erőszak jelentőségét: például a történet egy pontján a tizenhárom éves Lóri lelkesen mászik fel egy orosz tankra, ahol többek közt az a feladata társaival együtt, hogy „dugjátok be finoman a pofájukba a géppuska csövét” (149) Az erőszak relativizálása abból a szempontból is problematikus, hogy a regény számos irodalomtörténeti előzménye közül Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája a forradalom legvitatottabb epizódjának, a Köztársaság téri pártszékház ostromának feldolgozására tett kísérletet, ám a szövegen keresztül szereshető belátások csak részben íródtak bele Kiss Judit Ágnes művébe. Az idealizált, némiképp patetikus forradalmi narratívát szintén Lóri szájába adja az elbeszélő:

„Itt egy kis ország, amit megszállt a világ egyik legnagyobb hatalma. És ez a kis ország eldönti, hogy nem lehet vele bármit megcsinálni, és el akarja zavarni a megszállókat. Ez csodálatos és felszabadító. Hogy mindenki ugyanazt akarja. Nézd meg, aki nem vesz részt a harcban, az ennivalót hoz a

²⁰¹ VÁNDOR Judit, *Srácok, a benzin gyűlékony!*, Revizor, 2021. 06. 06. Web: <https://revizoronline.com/hu/cikk/9048/kiss-judit-agnes-korhaz-az-osztalyteremben> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

forradalmároknak, odaadják a lakásaikat, hogy onnan löhessünk, mellettünk áll az egész ország! Ilyen a mi korunkban nincs!”²⁰²

Az utolsó mondat világít rá arra, hogy a fiú által elmondottak nincsenek összhangban a teljes regény(sorozat) alapszituációjával. Ezek a fiatalok saját jelenük perspektívájából pontosan tudják, hogy a forradalom számtalan áldozattal járt. Miért veszélyeztetnék az életüket, ezzel azt is kockáztatva, hogy radikálisan átírják családjuk történetét? A karakterábrázolás hitelességét azonban felülírja a kis nép világraszóló erejének narratívája; így a további fordulatok sem a szereplők személyiségéből vagy előzetes ismereteiből (és az azokból lehetségesen következő cselekedetektől) fakadnak, hanem a regényt meghatározó eszmeiség íródik rá a cselekményszervezésre. Így *A kórház az osztályteremben* bármennyire is testközelből mutatja a forradalom napjait, mégsem teljesít jól abban a tekintetben, hogy árnyalja az 56-ról a fiatal olvasók fejében élő, többnyire az iskolai ünnepek által megalkotott képet.

Az újragondolás szándéka leginkább *A Szamos-parti Hollywoodban* érhető tetten, amely árnyalt történelemszemlélettel dolgozik, és karakterépítésében, cselekménybonyolításában, sajátos tér- és időkezelésében kikülönül a sorozat többi darabja közül. A továbbiakban e regény részletesebb elemzésére vállalkozom.

Beavatkozhatunk-e a múltba? Zágoni Balázs: A Szamos-parti Hollywood

A regény a korábbiaktól eltérően nem a mostban, hanem 1917-ben indul egy dinamikus üldözési jelenettel, mely nemcsak felkelti az olvasó érdeklődését, hanem sokat megmutat abból is, milyen narrációs megoldásokkal dolgozik a szöveg.

„A 75-ös villamos lekanyarodott az Erzsébet hídról, és egy néhány pillanatra eltakarta a három fiatal üldözőik elől. Amíg a barna motorkocsi csikorogva-dörömbölve ráfordult a budai rakpartra, ők a Gellért-hegy lábához értek, és megtorpantak a szobor felé vezető lépcső előtt.

– Erre gyertek! – lihegte végül az egyikük, egy fiú, a Császári és Királyi hadsereg egyenruhájában, akit csak nyurga termete miatt gondolhatott bárki katonának.

– Tavalý nyáron..., amikor itt voltunk az osztállyal..., még nagy fák voltak, azok közt könnyű lenne eltűnni... – kapkodott levegőért egy másik, szintén tizenhárom éves fiú, chaplin-kalapban. Fölmérte az előtte tornyosuló lépcsőt, majd nagyot sóhajtvá nekiindult. Baljában görcsösen szorított egy fémdobozt, jobbjaival pedig a gézkötés utolsó foszlányait próbálta lerángatni a válláról.

– Az a »tavalý nyáron«, az százöt év múlva lesz, Fejő! Addig tényleg meg fognak nőni a fák – válaszolt a harmadik gyerek, egy velük egykorú lány, elegáns barna bundakabátban, turbánszerű prémes fejfedőben.” (7)

²⁰² KISS Judit Ágnes, *Kórház az osztályteremben*, Bp., Pagony, 2021, 135.

Az elbeszélés filmszerűen indul: a külső fokalizációjú narráció előbb kijelöli a történések terét (Buda), majd a szereplői párbeszédet idézi, és részletekbe menően elidőz a gyerekek különös öltözkénél, akik egy őrmester elől szaladnak, kezükben súlyos, kerek fémdobozokkal. A perspektíva a továbbiakban felváltva szűkül és tágul: olykor a karakterek mozgását, viselkedését, beszélgetését követhetjük nyomon, olykor az őket figyelő, „szenzációra éhes báméskodókat” (8). A kameraszemet imitáló narrációt csak néhány esetben váltja fel a belső fokalizáltágú elbeszélés, például amikor a lány, Karola belepottyan egy pocsolyába:

„egy pillanatig csak bámulta a feliratot, majd a dobozból kikandikáló fekete szalagot, és eszébe jutott mindaz, amit ez a film jelentett számukra az elmúlt két évben. Két évben? Valójában csak három hétben és három napban. De az első három hét, majd az utolsó három nap mintha két teljesen különböző világban telt volna, noha a helyszínek és a szereplők ugyanazok voltak. Persze a jövőben, vagyis a huszonegyedik században, ahová most minden erejükkel próbálnak visszajutni, ez az idő semmiség. Az osztálytársaiknak és a szüleiknek fel sem tűnik majd a hiányuk. Mégis azt érezte, hogy legalább két évet öregedett. Nem is annyira öregedett, hanem inkább nőtt, érett, tapasztaltabb lett.” (10)

Az alapötlet szerint a gyerekek csak annyit hiányoznak az iskolából, amennyi időt a platánfa alatti alagútban töltenek, hiába töltenek akár heteket vagy hónapokat a múltban: a legújabb Abszolút történet-regény, a *Színház a félhold árnyékában* ezt a jelenséget Tempí Bori néni időnyerő „szupertelefonjával” magyarázza. Mindegyik regényre igaz azonban az idősíkok összekeveredésének tapasztalata, ami a fenti részletben plasztikusan megjelenik. Az elbeszélő világosan elkülöníti a múltat (első három hét), a jelent (utolsó három nap) és a jövőt (huszonegyedik század), ez a szubjektív időérzékelés azonban nem vág egybe az objektív idővel. Karola jelene a 21. század, jövője pedig az lenne, amit most érez: ha nem történik meg az időutazás, talán két év múlva lenne olyan érett és tapasztalt, mint amilyen „most”, a 20. század elején. Az időutazás itt tehát nem csupán cselekményszervező motívum, hanem a karakterek személyiségfejlődését is meghatározza, többek közt azáltal is, hogy meg kell találniuk a kiutat az egymásra halmozódott idősíkok labirintusából. Ebben a folyamatban a múlttal való szembesülés nemcsak Karolát és társait teszi bölcsébbé: a regény kezdetén rögzített tapasztalat megelőlegezi, hogy mi fog történni a továbbiakban, avagy hogyan változhat a jelennel együtt a múlt is.

Karola elesésének pillanatában derül ki az olvasó számára, hogy a dobozok *A tolanc* című némafilm tekercseit rejtik: ezt próbálják a gyerekek magukkal vinni valahová. A Karolához kapcsolódó szabad függő beszédből derülhet ki, hogy ez az alkotás mindannyiuk számára sokat jelentett az elmúlt időszakban, de egyelőre erről az aspektusról nem derül ki több: folytatódik a menekülésről szóló, külső fokalizáltágú elbeszélés, mely a továbbiakban

csupán egy-két szófordulat erejéig vált belsővé („csak akkor esett le nekik”; „sejtette”). A jelenet cliffhangerrel zárul: Karola, Fejó és Bende eljut a jelenhez vezető alagútba, azonban az utolsó pillanatban Fejó magához veszi a dobozokat és visszaindul 1917-be. A többiek „próbálták kitalálni, mire gondol. De Fejó nem segített többet” (14). Itt is izgalmas narrációs megoldással találkozunk: Fejóval együtt az elbeszélő sem segíti az olvasót azzal, hogy betekintést nyújtson a szereplő gondolataiba, helyette a két osztálytárs döbrent tekintetére és a távozó Fejó súlyos lépteire irányítja a figyelmünket az utolsó mondatban.

A sorozat többi darabjához képest rendhagyó indítás kijelöli a cselekmény egyik idejét és egyik terét, illetve középpontba emeli a regény központi metaforáját, a filmet is, mely itt materialitásában és emlékképként is megjelenik. A bevezető sajátos elbeszélésmódja a teljes szövegre jellemző: a túlnyomórészt külső fokalizáltságú narráció gyakran láttatja mélyreható aprólékossággal akár a 21., akár a 20. század ruházatát, tárgyi környezetét, a különféle helyszíneket, sőt a szereplők mimikáját és gesztusait is követi. A regény egyik leghumorosabb része az, amikor az egyik főszereplő, Bende „túsztárgyalást” folytat az öccsével, Misivel, akit arra próbál rábírtani, hogy másszon le a Magyar Nemzeti Filmarchívum egyik termének magas polcairól. Itt azt olvassuk:

„[Bende] felemelte a hüvelykujját, majd tett egy vízszintes mozdulatot a kezével. A jelentése annyi volt, egy tábla csoki, sima. A válasz azonnal érkezett a polc tetejéről: Misi három ujját mutatta fel, majd hüvelyk- és mutatóujjából kört formált. Jelentés: három tábla csoki, mogyorós. A két osztályfőnök és a fél ötödik osztály tátott szájjal nézte a süketnéma jelbeszédet is megszégyenítő kommunikációt.” (25)

A jelenet épp a részletező leírás okán válhat szórakoztatóvá: a narrátor mintegy éles képekben láttatja, amint Misi egy magas polc tetejéről, korához képest meglepő fölénnel és határozottsággal „tárgyal” bátyjával, aki végül „az évek során kidolgozott külön nyelvükön” (25) próbálja jobb belátásra bírni öccsét.

Nemcsak a két testvér, hanem Zágonyi Balázs is kidolgozta azt a saját, „külön” nyelvet, amellyel a választott kor eseményei megragadhatóvá, szinte átélhetővé válnak: a filmszerű elbeszélés nyelvét választotta. Marco Bellardi szerint az ilyen típusú narráció sztereotipikus ismertetőjegyei a „jelen idejű narráció, általában véve a montázs, a szöveg »bizonyos« vizuális jellege, a kameraszem elbeszélői pozíció, a »száraz« dialógus, valamint filmspecifikus technikák – például fárt, svenk és zoom – alkalmazása”, de ezek a jellegzetességek önmagukban nem, csak egymással és a szöveg időbeli elrendeződésével összekapcsolódva tudnak filmszerű olvasatot előidézni.²⁰³ Bellardi arra is felhívja a figyelmet, hogy önmagában a külső fokalizáció

²⁰³ BELLARDI, Marco, *Filmszerű elbeszélés*, ford. KARÁCSONYI Judit, Apertúra. Web: <https://www.apertura.hu/2020/tel/bellardi-filmszeru-elbeszeles/> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

narratív eljárása nem elegendő ahhoz, hogy egy írott szöveg filmszerűvé váljon; érdemes az okularizáció és az aurikularizáció josti fogalmaival is számot vetni,²⁰⁴ és a három elbeszélői eljárás kölcsönhatása, dinamikája hozhatja létre a filmszerű hatást. Befogadóként ebben a szituációban az előzetes tudásunk mellett az érzékszerveinket is mozgósítanunk kell (ki lát?, ki lát?, ki hall?): Bellardi ennek példaként egy olyan jelenetet állít, amelyben „a szereplő, akit követünk egy olyan házba lép be, ahol korábban még nem járt”.²⁰⁵ Pontosan ilyen módon szerveződik az a jelenet, melynek során Bende, Karola és Fejő először lép be az időalagútba.

„– Lehet, hogy Tempi néni se járt még az ezerkilencszázas évek elején? – tette fel a kézenfekvő kérdést Bende. De már nem maradt idő a válaszra. Valahol valami nyikorgott, huzat keletkezett, majd ajtócsapódás hallatszott. Utána meg nehéz szuszogás. Fejő, aki épp az egyik ruhakupactól tért vissza, fél lábon állt meg. Mindannyian a falhoz lapultak, még a lélegzetüket is visszatartották. Bende nagyon lassan a homloka felé nyúlt. Úgy nézett ki, mintha eszébe jutott volna valami, ezért a homlokára akarna csapni, és mindezt egy végtelenségig lelassított filmfelvételen látnánk. De amikor a keze a homlokához ért, nem csapott, hanem nagyon lassan benyomta a lámpa gombját, majd még lassabban elengedte. Teljes sötétség borult rájuk. De az alig hallható kattánásra rögtön abbamaradt a neszezés. Hosszú percekig mindhárman csak a saját szívverésüket hallották. Aztán egy nyögés a folyosó végéről, mintha valaki felemelne két nehéz csomagot, majd lépések közeledtek. Semmi kétség nem fért hozzá, hogy Tempi néni az. A következő, ami elérte őket, nem hang volt, nem is fény, hanem egy illat. Éspedig egy olyan, hogy attól mindhármasuk szájában összefutott a nyál: citromhéj, vanília és porcukor aromája szállt valami friss, még meleg süteményből.” (50)

A narráció itt is külső fokalizáltságú: nem követjük a szereplők gondolatait, emlékeit, fantáziáit, viszont testtartásukról („fél lábon állt meg”), gesztusaikról („homloka felé nyúlt”), testük működéséből („csak a saját szívverésüket hallották”) arra következtethetünk, hogy félnek attól, hogy Tempi Bori néni leleplezi őket. Mindeközben környezetük fényeiről vagy éppen sötétségéről, neszeiről, sőt az alagútban terjedő illatokról is totalításra törekvően számol be az elbeszélő, aki, hogy az analógia teljes legyen, Bende gesztusát „lelassított filmfelvétellez” hasonlítja. Ebben a részletben olvasóként egyszerre működtetjük a szereplőkről és az alapszituációról való előzetes tudásunkat (a fiataloknak nem lenne szabad az alagútban járkálniuk, hiszen Tempi Bori néni mindenkit kitiltott onnan), eközben csak annyit látunk, hallunk és érzékelünk, amennyit a szereplők is. Úgy vélem, itt a fokalizáció, az okularizáció és az aurikularizáció dinamikájának szép példájával találkozunk, az elbeszélő pedig az A.

²⁰⁴ François Jostnál az okularizáció és az aurikularizáció a látás és a hallás érzékszervi tapasztalataihoz kapcsolódnak. Jost megkülönbözteti a zéró, illetve a belső okularizációt és aurikularizációt. Előbbi esetben a néző a szereplők közvetítése nélkül látja és hallja a világot; utóbbinál a néző azt látja és hallja, amit a szereplő lát és hall. Bővebben lásd: BELLARDI, i. m.; JOST, François, *The Look: From Film to Novel = A Companion to Literature and Film*, eds. Robert Stam, Alessandra Raengo, Oxford, Blackwell, 2004, 71–80.

²⁰⁵ BELLARDI, i. m.

Gaudreault modellje szerinti elsődleges narrátorként vagy meganarrátorként működik (a kifejezés itt elsődleges, extradiegetikus narrátort jelent).²⁰⁶

De hogy kerültek a fiatalok az alagútba? A Vitéz János Nyolcosztályos Gimnázium hetedikesei osztálykiránduláson járnak a Magyar Nemzeti Filmarchívumban, ahol többek közt Kertész Mihály (a későbbi Michael Curtiz) első filmjeiről hallhatnak interaktív előadást. A filmtörténet ötüket azonban hidegen hagyja, ezért tiszteletlen viselkedésük miatti büntetésből a kolozsvári némafilmgyár működéséről kell készítsenek kiselőadást. Az öt diák közül ketten már jártak a múltban, ők segítenek három társuknak, Fejónak, Bendének és Karolának eljutni 1914-be, hogy információkat szerezzenek a másnapi órára. Az eredeti cél tehát az anyaggyűjtés, de a fiatalok hamar belecsöppennek a művészvilágba, melynek nyüzsgését és felszabadultságát a közelgő háború (amiről csak az olvasók és a szereplők tudnak) még nem árnyékolja be. A magyar filmgyártás kezdeti időszakában még Budapesten lehetett találkozni a később világhírűvé vált Kertész Mihállyal vagy Korda Sándorral, és a három diák mindent meg is tesz azért, hogy megismerkedjenek velük. Első útjuk a New York kávéházba vezet, ahol a New York Times ifjúsági rovata újságíróinak adják ki magukat, Karola egyenesen grófkisasszonyi rangban mutatkozik be. Innen követik Kertészt és Janovics Jenő kolozsvári színigazgatót, a magyar filmkészítés egyik első alakját Kolozsvárra. Vonatra szállnak, ahol Bánffy Miklós író-politikussal találkoznak, aki hamar a bizalmába fogadja őket, és vendégül látja a társaságot kolozsvári grófi palotájában. A kamaszok újságíróként és fényképészként részt vehetnek Kertész egyik első filmje, *A tolonc* forgatásán, ahol a kor színészeikkel, Jászai Marival, Berky Lilivel és Várkonyi Mihállyal is megismerkednek.

Röviden érdemes szólni itt *A tolonc* című film történetéről, már csak annak okán is, hogy a regény és a film között számos motivikus párhuzam fedezhető fel. A *Casablanca* rendezőjének egyik első filmje a New York-i magyar ház pincéjéből került elő, majd a tekercseket előbb a Duna Televízió raktárába, majd a Magyar Nemzeti Filmarchívumba szállították, ahol Balogh Gyöngyi filmtörténész azonosította az alkotást.²⁰⁷ A mozgókép azért is különleges, mert ez az egyetlen fennmaradt film, amelyben Jászai Mari is szerepel.²⁰⁸ A „tolonc” a film főszereplője, Angyal Liska, Berky Lili alakításában. A regényhez hasonlóan a film szüzséje is az útra kelés toposzával indul: Angyal Liska édesapja (akiről kiderül, hogy valójában a nagybátyja) halála után a „vidékről” a „városba” megy, hogy ott cselédként

²⁰⁶ Uo.

²⁰⁷ BALOGH Gyöngyi, *Elázott filmkincsek rozsdás dobozokban – Előkerült Kertész Mihály kolozsvári filmje*. Web: https://web.archive.org/web/20170314181928/http://www.filmkultura.hu/archiv/planok/nyomtatobarat.php?cikk_azon=240 [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

²⁰⁸ PÁPAI Zsolt, *A tolonc*, Filmvilág. Web: https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=12846 [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

helyezkedjen el, de egy félreértett szituáció miatt hazaküldik szülőfalujába. A filmre is jellemző tehát a helyszínek váltogatása, és Kertészhez (illetve operatőréhez, Fekete Lászlóhoz, aki szintén felbukkan a regényben) hasonlóan a regény elbeszélője is élénken láttatja a természeti környezet szépségét, változatosságát. A film és a regény kávéházi jelenetei is összeolvashatóak: ezekben a terekben kulcsfontosságú beszélgetések zajlanak (amelyeknek részleteit a némafilm szöveges képkockáin olvashatunk), egyfajta bohém, színes, olykor frivol miliőben, melyet a film és az elbeszélés is képes közvetíteni.

A gyerekek kalandos útja szerveződhetne úgy is, hogy megfigyelőként, mint egy archív filmet nézve követik az eseményeket, közben jegyzetelnek, és mikor megszerezték a szükséges információkat a referátumhoz, hazamennek az időalagúton keresztül a saját idejükbe. A szereplők azonban egyszerre lesznek nézői, közvetítői és alakítói is a történeteknek. Hansági Ágnes a meghatározó események átmediatizáltságával kapcsolatban írja:

„Az elektronikus média reakcióidejének radikális lecsökkenésével egyidejűleg leszünk »nézői« a nagy eseményeknek; az időbeni elválasztottság felszámolódik azok számára is, akik nem közvetlen megtapasztalói egy adott helyzetnek. [...] A közvetlen élettér, a saját szféra már valóban nem választható le a nagy esemény egyidejűségéről; a látvány azonban, amelyben részesülünk, a megfigyelő, a történelem színpadán rögtönzött performansz nézőjének részint kukkoló, részint passzív szemlélői látószögéből tárul fel. A kép, a kamera, az inszcenírozottság mediálisan meghatározott karakterjegyét (kvázi a fikcionalitását) nyomja rá az így hozzáférhetővé váló egyidejű valóságra.”²⁰⁹

A diákok ilyen módon válnak passzív szemlélővé például akkor, amikor egy rikkancs kikiabálja a híreket a szarajevói merényletről: a történelem e nagy eseményébe nem lehet beavatkozásuk, de a gyilkosságról szinte annak megtörténte idejében értesülnek. Közvetítők lesznek akkor, amikor, már 1916-ban részt vesznek IV. Károly király koronázási ünnepségén: a fényűző ünnepség felvételeit Fejő készíti Karola asszisztenciájával, és az inszcenírozás nehézségeire a Fejőhöz kötődő elbeszélte monológ is utal: „Vajon nem rontja-e el a felvételt? Le tudja követni a királyt? Sikerül egyenletesen kurblizni? Mégiscsak egy királykoronázásról van szó, és őfelségét nem lehet majd megkérni, hogy lovagolna be még egyszer, mert újravesszük.” (306) Végül alakítói lesznek akkor, amikor azt a feladatot vállalják, hogy eljuttatják *A tolonc* tekercseit Amerikába.

Fiktív élettörténetük szerint Karola, Bende és Fejő Amerikából jöttek, és a világháború kirobbanásakor oda is szeretnének visszatérni. Janovics arra kéri őket, hogy vigyék magukkal *A tolonc* kópiáit, hiszen nem lehet tudni, Kolozsváron vagy Budapesten biztonságban lesznek-e. Karola azonban nemet mond, hiszen, miként Fejőnek magyarázza: „[f]ogalmunk sincs,

²⁰⁹ HANSÁGI, *Az idő archeológiája...*, i. m., 32.

hogyan változtatja meg a történelem menetét az, ha innen bármit elviszünk. Így is épp eléggé beleütöttük az orrunkat a dolgaikba!” (262) Itt a sci-fi regényekből is jól ismert probléma áll a fókuszban: beleavatkozhatnak-e az időutazók a történelembe? Ebben a regényben az derül ki, hogy igen: a fiatalok éppen azzal formálták az eseményeket, hogy *nem* csináltak meg valamit. Saját korukba visszatérve azzal szembesülnek, hogy a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa, Gyöngyi néni (Balogh Gyöngyi filmtörténészről mintázva, aki beazonosította a kérdéses filmet) nem tud *A tolonc* hollétéről, még egy fotó sem maradt fenn belőle. Karola rájön, hogy éppen nekik kellett volna eljuttatniuk a tekercseket New Yorkba, hiszen az ottani magyar ház pincéjében találtak rá a filmre. Ezért úgy döntenek, kijavítják a hibát: visszamennek 1914-be, megpróbálják újrajátszani az eseményeket, és ezúttal valahogy elutaztatják a filmet Amerikába. Az újabb átkelés azonban 1917 telébe, a világháború sűrűjébe vezeti őket, így sokkal nehezebb dolguk van. A kezdő, üldözései jelenet újramondásának végén ezúttal kiderül, hogy Fejő egyedül indult vissza a tekercsekkel, és talált megoldást a film New Yorkba küldésének problémájára, így amikor a jelenben újra találkoznak Gyöngyi nénivel, ő már tud *A tolonc*-ról, sőt a gyerekek néhány korabeli fotót is felajánlanak az archívum számára. A regény így kreatív módon ad választ az időutazással kapcsolatos dilemmákra, a karakterekben egyesítve a nézői, közvetítői és résztvevői funkciókat.

Fontos még szót ejteni a mű történelemszemléletéről. A terjedelmes Felhasznált irodalomból (melyet a könyvsorozat két másik darabja is részletesen felsorol) kiderül, hogy Zágoni Balázs számos történettudományi munkából dolgozott, az alapos kutatómunkának is köszönhető, hogy a történelmi regényektől (korábban) elvárt történelmi hitelességen is csak itt-ott esik csorba (ezek közül maga Zágoni is említ néhány példát az utószóban).²¹⁰ Míg a sorozat más regényeiben előfordult, hogy a tanulmányozott adatok és információk megterhelték a szöveget, addig *A Szamos-parti Hollywood* jellemzően gördülékenyen, olvasmányosan adja át az ismereteket. A „beleértett szerző” – akit érdemes elkülöníteni a narrátortól – számára lényegesnek tűnik, hogy az erdélyi román kisebbség helyzetéről, életlehetőségeiről gondolkodjon. A kisebbségi probléma sajátosságairól nemcsak Bánffy Miklós elmélkedik a kamaszoknak szóló monológjaiban, hanem a történet elkalauzolja az olvasókat Retyicelbe, egy román család házikójába is. A szereplők azokat a törvényeket kritizálják, amelyek többek közt a magyar nyelv kötelező elsajátítását, magyar nemzetiségi neveltetést írnak elő a románok számára is. Ahogy az egyik szereplő összefoglalja: „Itt senkinek semmi baja a magyarokkal, csak adnának egy kicsit több szabadságot az oláhoknak, hogy mi is élhessünk, ahogy

²¹⁰ Érdemes lehet itt felvetni azt a kérdést, hogy valóban szükség van-e felhasznált irodalmak jegyzékére, valamint történészi utószóra az Abszolút történetek végén – hiszen ezek az eljárások mintegy „visszaírják” a regényeket a történelemoktatásba, ezáltal csorbítják a művek autonómiáját is.

szeretnénk...” (237) Az olvasó (és a főszereplők is) tudja, hogy hat esztendővel járunk a trianoni döntés előtt, és ahogy a kötet történeti utószava is kiemeli: „A világháborút követő trianoni béketárgyalások során azonban magyarosító hatását eltúlozva használták fel ütőkártyaként Magyarország ellen az utódállamok küldöttei, hogy a magyar határok számukra előnyös megváltoztatása mellett érveljenek.” (408) Az, hogy ebben a regényben a román nemzetiség problémáival is találkozhatnak a fiatal olvasók, nagyban árnyalhatja a trianoni döntésről az iskolai vagy városi ünnepségek során szerzett (olykor irredentizmusba hajló) képüket is. A román környezetben játszódó epizódok így ismét a történelemmel való szembesülést segítik elő.

Úgy vélem, Zágoni Balázs regénye a kortárs ifjúsági történelmi regények legerősebb darabja. Sikeresen ötvöztet különböző műfaji koncepciókat, tematikákat, sajátos elbeszélői nyelvet képes az olvasók megszólítására és a történelmi események „élővé” tételére is. 1914 és 1917 Budapestje és Kolozsvárja e regény által játszótérre, vagy ha a regény központi metaforájával élünk: filmes kalandparkká válhat bármilyen korosztályú olvasó számára.

Szirák Péter idézett tanulmányában megjegyzi, hogy „a magyar irodalmat delejezi, sőt megüli a történelem” – nincs ez másként az ifjúsági címkével illetett regényekkel sem. A 19. századtól kezdve folyamatosan találkozunk fiataloknak szóló történelmi regényekkel, melyek gyakran pedagógiai, erkölcsnemesítő vagy nemzettudatot erősítő célzattal is íródtak. A legújabb kori művekben a nyílt didaxis háttérbe szorul (hogy a felhasznált irodalomban vagy az utószóban kissé előrébb lépjen), inkább a szórakoztatásra kerül a hangsúly. A különböző műfaji és elbeszélői konvenciók keverése (fantasy, sci-fi, krimi, filmszerű narráció) által – úgy vélem – a történelmi regény mint műfaj vizsgálata is új szempontokkal gazdagodhat, és ezek a regények hozzájárulhatnak a kamasz közönség „életre meséléséhez”.

Disztópia, sci-fi és „vallási szempontból releváns” irodalom

Problémafelvetés

A nemzetközi ifjúsági irodalomban a közelmúltban a disztópia örvendett a legnagyobb népszerűségnek. A New Yorker szerzője, Elizabeth Minkel 2011-ben a vámpíros történetek (ld. The Twilight-sorozat) végnapjairól írt, helyettük pedig a disztópia fénykorát vetítette előre: 2009-ben jelent meg Suzanne Collins *Az éhezők vidala* című regénye, mely trilógiává bővült, és számos további posztapokaliptikus regényt ihletett. Minkel felveti, hogy a disztópia-boomot vagy a kiadói ipar generálja, vagy a fiatal olvasók reagálnak az egyre sötétebb kollektív világképre; mindenesetre ezek a regények felmutatják, mivé válhat a világ, ha egyszer igazán rosszra fordulnak a dolgok, és a tinédzserek talán megfogadják a regényekbe kódolt figyelmeztetéseket.²¹¹ 2021-ben (majd a cikk átdolgozott, 2023-as változatában) Bashirat Oladele viszont a műfaj hanyatlását rögzíti. Úgy véli, ezek a művek leegyszerűsített megoldásokat kínálnak: a fikció szerint a tinédzserek idealizmusa elegendő ahhoz, hogy felszámolják az elnyomó rezsimeket, a rendszer bukása utáni társadalom felépítése azonban már nem érdekli a regényeket, ahogy a diktatúrák megszületéséhez vezető út sem. A szerző szerint a young adult disztópiákban leginkább a túlélés lehetőségei, a szélsőségesen autoriter uralom elleni harc válnak a cselekmény mozgatórugóivá, amelyek akciódúsak és lendületesek ugyan, de ez a séma hamar egysíkúvá válhat.²¹²

A fenti két véleményt nemcsak azért tartom lényegesnek kiemelni, mert nagyjából egy évtized különbséggel számolnak be a disztópia felíveléséről és alkonyáról, hanem azért is, mert mindkettő felveti a *remény* kérdését, ami a műfaj szakirodalmában az egyik központi fogalom. Kay Sambell összegzése alapján a remény a gyerekkönyvek éltető ereje; az optimista, a történetet a lemondás felől a remény felé mozdító befejezés különíti el a gyerekkönyveket a felnőtteknek szóló irodalomtól; a „happy end” a gyerekkönyvek íratlan konvenciója. Sambell úgy véli, hogy ez a sajátosság abban a meggyőződésben alakulhatott ki, hogy könnyebb és biztonságosabb elvárni a fejlődő olvasóktól az egyszerű kijelentések elfogadását, és sokkal kockázatosabb elvárni tőlük, hogy reagáljanak az iróniára, a minősítésekre és a rejtett erkölcsi mondanivalóra. Mindez különleges kihívást jelent a disztópikus regények számára, amelyek hagyományosan inkább pesszimiztikus szemléletűek.²¹³ A kamaszoknak szóló disztópiák

²¹¹ MINKEL, Elizabeth, *The Triumph of Dystopian Lit*, The New Yorker, 2011. 04. 25. Web: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-triumph-of-dystopian-lit> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 27.]

²¹² OLADELE, Bashirat, *The YA dystopia craze died because it didn't evolve*, Polygon, 2023. 11. 23. Web: <https://www.polygon.com/22449675/ya-dystopia-fad-ended> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

²¹³ SAMBELL, Kay, *Presenting the Case for Social Change: the Creative Dilemma of Dystopian Writing for Children = Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, eds. Carrie HINTZ, Elaine OSTRY, New York, Routledge, 2003, 164–165.

többszörre úgy oldják meg ezt a dilemmát, hogy egyfajta „reménytelenség formálta reményt” kínálnak fel: a kilátástalan helyzetekből a (tinédzser) főhős bátorsága, állhatatossága, kreativitása, ereje mutat kiutat, és formálhatja újra a teljes társadalmat. Éppen ezért az eddig tárgyalt műfajok közül talán a disztópia az a műfaj, amely a legerőteljesebben él a didaxis eszközeivel: egy lehetséges katasztrófára vagy katasztrófák sorozatára hívja fel a figyelmet, és a többszörre reményteljes befejezéssel azt sugallja, hogy vannak olyan cselekvési stratégiák, amelyek által elkerülhető a teljes összeomlás, avagy: a világot lehetséges megmenteni. Ezáltal a disztópiák eszkatologikus keretben is értelmezhetőek, amennyiben lehetséges válaszokat adnak a végső dolgokkal, az egyén és emberiség jövőjével kapcsolatos kérdésekre. Viszont a disztópiát úgy is lehet olvasni Sambell szerint, mint egy új, gördülékenyebb didaxis irányába tett kísérletet. Az ifjúsági könyvek szerzői gyakran keresnek olyan megoldásokat, amelyekkel növelhetik a befogadók interakciós lehetőségeit a fiktív világokon belül. Olyan szövegteret próbálnak formálni, amely megteremti azokat a feltételeket a fiatal olvasók számára, melyek által aktívan, akár játékosan próbálhatják ki a reflektív gondolkodás különféle módjait; ez a taktika azonban azt is jelenti, hogy a szerzőknek meg kell találniuk a módját annak, hogy valamiképpen felülírják a megidézett műfaj pesszimista alapállását. Ez nem könnyű, de nem lehetetlen feladat, de Sambell szerint léteznek sikeres kísérletek²¹⁴ – úgy vélem, a továbbiakban elemzett regény is ezek közé tartozik.

A disztópiákra különösen is jellemző a megfilmesítés igénye: az *Éhezők viadala*-, vagy Patrick Ness *Chaos Walking*-trilógiáiból sorozat, illetve film is készült, ugyanez mondható el Lois Lowry *Az emlékek őre* (*The Giver*) című regényéről is, amely szintén kapott filmes feldolgozást. Gombos Péter szerint Lowry az ifjúsági antiutópiák Gogolja: az eredetileg 1993-ban megjelent *Az emlékek őre* „köpönyegéből” számos újabb disztópia bújt elő, melyek konkrét egyezéseket is mutatnak Lowry művével.²¹⁵ Gombos Péter áttekintéséből kiderül, hogy az első magyar nyelvű ifjúsági disztópia Orbán Dezső tollából született 1939-ben (*F. D. 6438*), amit hosszú csönd követ Romhányi József *Mérga Aladár különös kalandjai*ig (1974), majd Fehér Klára, Szentmihályi Szabó Péter és Békés Pál regényeit emeli ki (*Oxygénia*, 1974; *A tökéletes változat*, 1983; *A Félőlény*, 1991), végül a kortárs irodalomból többek közt Lakatos István *Dobozváros* (2011) vagy Molnár T. Eszter és Mészöly Ágnes *Az Emberek Országá – Kalaallit Nunaat* (2019) című regényeit mutatja be. Az ajánló bibliográfiákból kiderül, hogy számos „kalandos történet, fantasztikus regény” született 1945 és 67 között, ezek közül például Botond Bolics György *Vénusz*-trilógiája (*Ha felszáll a köd...*, 1957; *Ezer év a Vénuszon*, 1959; *Idegen*

²¹⁴ SAMBELL, i. m., 173.

²¹⁵ GOMBOS Péter, *A magyar gyermekirodalom disztópiái*, Mesecentrum, 2021. 05. 25. Web: <https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/a-magyar-gyermekirodalom-disztopiai.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

bolygón született, 1961) Elek István *Merénylet a világűrben* (1958) vagy Fekete Gyula *Szerelmesek bolygója* (1964) című regényei a rövid ismertetések alapján a jövőben, különféle bolygókon játszódnak, a tudományos fantasztikum kelléktárát mozgósítva; Fekete Gyula egy másik regénye, *A Kék Sziget* (1959) pedig 1944-ben játszódik, három szereplője egy elzárt, utópisztikus (a leírás szerint „tökéletes”) társadalmat hoz létre az óceán egy ismeretlen szigetén.

Gombos Péter saját disztópia-tipológiájában felsorolja a mesei alapú disztópiákat is a sci-fi alapúak mellett, illetve egy harmadik csoport az e két kategóriába nem sorolható disztópiáké,²¹⁶ ez a felosztás tehát más műfajokkal való viszonyában értelmezi e fogalmat. Gombos dolgozatában részletesen elemzi, hogy sci-fi és disztópia kapcsolata igen szoros, mégis vannak olyan ide tartozó szövegek, amelyeket nem lehet egyértelműen a sci-fi művek közé sorolni, ahogy azonban Bárány Tibor érveléséből kiderül,²¹⁷ többen a sci-fi egyik fajtájának tekintik a disztópiát. Bárány a magas irodalom „sf-izálódására” is felhívja a figyelmet – ennek analógiájára, úgy vélem, az elmúlt évtizedben az ifjúsági irodalom „disztopizálódásának” lehettünk tanúi. A nagy „disztópia-bumm” a magyar könyvkiadást sem hagyta érintetlenül, bár némi késéssel érkezett. Úttörőként az Animus Kiadó említhető, amennyiben Lois Lowry 1993-as, *Az emlékek őre* című regénye 2001-ben először itt jelent meg magyarul, s a későbbiekben is foglalkozott világszerte sikeres disztópiák kiadásával. Mindazonáltal az említett alkotást a gombosi tipológia szerint a sci-fi alapú disztópiákhoz lehet sorolni. A műfaji alapú csoportosítás mellett tematikai alapon is további kategóriákra bontható a disztópiák terjedelmes szövegtárháza, így beszélhetünk climate fictionről (ide sorolhatóak például Rojik Tamás regényei, a *Szárazság* vagy az *Árulás*, illetve Molnár T. Eszter és Mészöly Ágnes említett regénye is) vagy feminista disztópiákról (erre példa Louise O’Neill *Örökké a tiéd* című regénye), néhány éve a Tilos az Á könyvek között találkozhattunk ezekkel a címekkel. Más kiadók is foglalkoznak a műfajjal, például a Móra adta ki Gáspár András Gáspár regényeit (*Föld 2. záróvizsga*, 2020; *Héjnélküli*, 2021) illetve 2022-ben Miklya-Luzsányi Mónika többkötetesre tervezett *Vérvonal*-sorozatának első darabját, az *Étienne* könyvét. Mindezzel együtt a magyar könyvkiadásra egyelőre nem jellemző az e műfajban írott kötetek túlsúlya. Az eddig áttekintett műfajokkal ellentétben a disztópia kódjai a gyerekeknek (óvodásoknak, alsó tagozatosoknak) szóló irodalomban kevésbé jellemzőek: míg történelmi témájú mesekönyveket vagy nyomozós narratívákat találunk a gyerekkönyvpiacra, addig a disztópia jegyeit viszonylag kevés gyerekkönyv működteti (bár akadnak kivételek, például a Gombos által is említett *Dobozváros*

²¹⁶ GOMBOS Péter, *Utópiák és disztópiák a magyar irodalomban, különös tekintettel a gyermekirodalom antiutópiáira*, doktori értekezés, 30–42. Web: <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14743/gombos-peter-phd-2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

²¹⁷ Lásd BÁRÁNY Tibor, *Spekulatív fikció, határmunkálatok, műfaji olvasás*, *Studia Litteraria* 2022/3-4. (Új tendenciák a kortárs magyar irodalomban), 179.

vagy a *Félőlény*). Ennek egyik oka a happy end „íratlan konvenciójában” keresendő, illetve visszautalhatunk arra is, hogy a gyerekirodalom nagy része a folklórból eredeztethető (mesék, mondókák), míg az ifjúsági irodalom a „felnőtt” szépirodalomból nyer impulzusokat²¹⁸. A disztópia a mesei világképet kiforgatja: a legsikerültebb regények karakterei árnyaltak, nem egyértelműen jók és gonoszak, illetve a befejezéssel sem a „rend” áll helyre, hanem egy eleve rosszul működő berendezkedés lerombolása történik, emellett értelmezői kontextusát nem a gyerekkönyvek, hanem inkább a felnőtteknek szóló sci-fik képezik.

Az alábbiakban elemzett duológia a 2010-es évek végén új szint és újszerű témákat hozott az ifjúsági könyvpiacra. A továbbiakban a műfaji kérdések számbavétele után Zágoni Balázs *A Gömb* és *Odaát* című kétrészes regényét értelmezem. Talán meglepőnek tűnhet, hogy a történelmi regények után ismét Zágoni műveivel foglalkozom. A választás oka, hogy a szerző komplex világépítése, árnyalt karakterrajzai és nyelvi-poétikai igényessége mindkét (mindhárom) műben érvényesül, ezért úgy tűnik, a kortárs magyar ifjúsági irodalomban Zágoni eddigi életműve a leginkább figyelemre méltó.

Sci-fi, utópia, disztópia

Miként a történelmi regények esetében, úgy itt is találunk egy pontot, ahonnan a téma legtöbb kutatója eredezteti a műfajt: Morus Tamás *Utópiájából* (1516). A regény egy elképzelt, ideális államot visz színre (a görög eredetű kifejezés nagyjából „seholsincs-országot” jelent), legszűkebb értelemben olyan társadalom- és államelméleti elképzelést, amely az adott korban megvalósíthatatlannak tűnő társadalmi berendezkedést rögzít. Tágabb értelemben véve bármilyen (társadalmi, természettudományos vagy köznapi) elgondolást jelent, amelynek megvalósulása csak a jelenlegitől eltérő térben és időben lehetséges.²¹⁹ Az utópiák olykor a keresztény üzenet, az erkölcsi iránymutatás hordozóivá is váltak: Comenius *A világ útvesztője és a szív paradicsoma* című regényének utolsó fejezetei például egyfajta keresztény utópiát állítanak az olvasó elé, a mű végén a Vándor megtalálja Istent „a szív paradicsomában”, mely a lehetséges világok legjobbika.²²⁰ Gombos Péter Karl Mannheim műfajdefinícióját emeli ki: „ezzel a címmel foglalják össze minden idők irodalmi műveit, melyek dialógus, regény vagy más formákban hasonló módon emberi tökéletlenségektől mentes társadalmat vagy államot igyekeznek leírni.”²²¹ Szintén Gombos disszertációja világít rá az utópiák egy lehetséges

²¹⁸ RAUCH, i. m., 18.

²¹⁹ KUCZKA Péter – SZERDAHELYI István, *Utópia* = SZERDAHELYI István – JUHÁSZ Ildikó (szerk.), *Világirodalmi Lexikon*, XVI. kötet U–Vidz, Bp., Akadémiai, 1994, 252.

²²⁰ COMENIUS, Johannes Amos, *A világ útvesztője és a szív paradicsoma*, ford. DOBOSSY László, Bp., Magyar Helikon, 1961.

²²¹ Mannheim, Karl: *Utópia*, idézi GOMBOS, *Utópiák és disztópiák...*, 12.

csoportosítására: „BRONISLAW BACZKO az utópiáknak két alaptípusát különböztette meg, s a platonit [sic!] törvényhozási tervezet-utópiának, a morusit pedig képzelt utazásos utópiának nevezte el. Hangsúlyozta ugyanakkor azt is, hogy a műfaj igazi – modern – értelmezése Morustól veheti kezdetét.” (Kiemelés az eredetiben.)²²²

Az utópiákkal szemben a disztópiák irreálisan rossznak, embertelennek vélt társadalmakat vonultatnak fel, és célfelszámoló szerepet is játszhatnak az emberi gondolkodásban, hiszen a jelenben még csak „csírákként létező és ártalmatlannak látszó tendenciák végkifejletét felmutatva elriaszthatnak bennünket a katasztrófák felé vezető tévutaktól.”²²³ Gregory Claeys a kifejezés eredetét 1747-hez köti, akkor még „dustopia”-ként írva. 1748-ban a disztópiát ’boldogtalan országgént’ definiálták. Később John Stuart Mill használta egy 1868-as parlamenti beszédében: ebben az írországi brit politikát „túl rossznak nevezte ahhoz, hogy megvalósítható legyen”, és annak támogatóit „kakotópiásoknak” (a görög ’rossz hely’ után) vagy disz-tópiásoknak nevezte; az előbbi kifejezés sosem vált igazán elterjedtté.²²⁴ Claeys rávilágít arra, hogy ugyanabban az évben, amikor Morus műve megjelent, egyúttal a politikai disztópia modern kori változata is megvalósult: Velencében ekkor hozták létre az első „gettót” a zsidók számára (a szó eredetileg olyan területet jelölt, ahol hulladékot tároltak).²²⁵

Utópia és disztópia viszonyával számos kutató foglalkozik. Lapis József Fredric Jameson nyomán úgy látja, hogy „minden disztópia magában foglal egy utópiát, »a tagadás tagadását« – hasonlóképp ahhoz, ahogyan minden utópia magában foglalja a kortárs társadalom azon képét, amellyel szemben egy jobbnak, tökéletesebbnek gondolt világ képét megrajzolja (s ekképp mind az utópia megalkotásának valós társadalmi jelene, mind az erre válaszul születő vízió is jellemzően elrajzolt, egyaránt szélsőségekben, radikális típusokban jelenik meg).”²²⁶ Czigányik Zsolt úgy jellemzi az utópiát és a disztópiát, hogy azok saját koruknak társadalmi-politikai környezetére reflektálnak, olyan fiktív valóságot teremtvé, amely térben vagy időben elkülönül az adott történelmi viszonyoktól. A disztópiák világában többnyire jellemzőek a gondolatok ellenőrzésére vagy az egyéniség felszámolására irányuló kísérletek. Általában jelen van a rend ellen lázadó csoport is, melynek a főszereplő az egyik tagja, vagy később csatlakozik hozzájuk; s akinek szenvedése rámutat az emberhez méltó lét lehetetlenségére az államban.²²⁷

²²² Uo., 16.

²²³ KUCZKA – SZERDAHELYI, i. m., 252.

²²⁴ CLAEYS, Gregory, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2017, 273.

²²⁵ Uo., 6.

²²⁶ LAPIS József, *Szenvedő szerkezetek. (Ellen-)utópisztikus hagyomány a kortárs irodalomban = Poptechnikák. Komplexitás a népszerű kultúrában* (MA Populáris Kultúra Kutatócsoport monográfiák 3.), szerk. H. NAGY Péter – L. VARGA Péter, Bp., Prae, 2022, 215.

²²⁷ CZIGÁNYIK Zsolt, *Utópia és utópizmus: egy irodalmi és politikai fogalompár nyomában*, Korunk, 2019. február, 20.

Czigányik kiemeli, hogy a műfaj középpontjában az emberi lét határai állnak²²⁸, s ez a kérdésfelvetés (a lét, sőt az emberi test kiterjesztésének lehetősége) számos sci-fi műben is központi jelentőségű. Gregory Claeys utal arra, hogy az elmúlt harminc-negyven évben, amikor a sci-fi „elárasztotta” a disztópiát, számos kritikus az utóbbit az előbbi alműfajaként értelmezte.²²⁹ Claeys szerint a science fiction akkor mutat komoly átfedéseket az utópiával és disztópiával, amikor politikaivá válik; Kenneth Roemert idézve rámutat, hogy a sci-fi azzal a társadalommal foglalkozik, „ami lehetne”, a disztópia pedig azzal, „aminek nem kellene lennie”.²³⁰ Gombos Péter Robert Scholest idézve járja körül sci-fi és disztópia viszonyát:

„A spekulatív fabulációt [vagyis a sci-fit] az határozza meg, hogy van benne legalább egy tisztán reprezentációs diszkontinuitás a lét általunk ismert formájától. Ez – BRIAN MCHALE értelmezése szerint – azt is jelenti, hogy a SF-regények nívója nem csupán a történet és a szereplők szintjén jelenik meg, hanem a megjelenített világ szerkezetében is. Ráadásul ez a világ, mely szükségszerűen különbözik a miénktől, konfrontálódik is azzal. Ezzel szinte definícióját kaptuk az antiutópiáknak (esetleg az utópiáknak, amennyiben a konfrontáció »vesztése« a jelen).”²³¹ (Kiemelés az eredetiben.)

A sci-fi meghatározására számos kísérlet született, számomra a leginkább termékenynek S. Sárdi Margit jellemzése tűnik, aki amellet érvel, hogy a sci-fi nem műfaj, hanem tematika, mely „szigorúan racionális világképen nyugszik”.²³² Ezt az attitűdöt követve a disztópia műfaji kódjait működtető írások a sci-fi témájú szövegek részhalmazát képezik – vagyis nem minden sci-fi disztópikus, de a legtöbb disztópia (miután többnyire a jövőbe helyezett időben és térben játszódik) a sci-fi eszközeivel operál. Edward James is rámutat arra, hogy az utópia és disztópia az a műfaj, amely felveti a „mi az élet értelme?” vagy „miben áll az ember végzete?” kérdéseit, s a szerző szerint napjainkban – sci-fi szerzőket vagy teológusokat kivéve – ezekkel a dilemmákkal alig foglalkozik valaki.²³³ Domokos Áron is hasonlóan látja: „*az SF az árutermelő jóléti polgárság szorongásainak (bűntudatának és vágyainak), az Abszolútumtól/Istentől megfosztott modernségnek az egyik médiuma.*” (Kiemelések az eredetiben.)²³⁴ Az utópiák és disztópiák gyakran épp ezeknek a szorongásoknak a gyökereit

²²⁸ Uo.

²²⁹ CLAEYS, i. m., 273.

²³⁰ CLAEYS, i. m., 286.

²³¹ GOMBOS, *Utópiák és disztópiák...*, 34.

²³² S. SÁRDI Margit, *A tudományos-fantasztikus irodalom tematikája*, Magyar Scifitörténeti Társaság. Web: <https://sites.google.com/site/scifitort/tanulmanyok/s-sardi-margit-a-tudomanyos-fantasztikus-irodalom-tematikaja> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

²³³ JAMES, Edward, *Utopias and anti-utopias = The Cambridge Companion to Science Fiction*, eds. Edward JAMES – Farah MENDLESOHN, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 228.

²³⁴ DOMOKOS Áron, *Posztapokalipszisek, birodalmi ábrándok és neutrotópiák. Magyarország-jövőképek a kortárs tudományos-fantasztikus elbeszélésekben*, Anyanyelvi kultúráközvetítés, 2020/1, 11.

keresik, s mint Comenius esetében láttuk, nemegyszer az Abszolútumban találnak megoldást – ebbe a hagyományba illeszkedik Zágoni Balázs kétrészes regénye is.

A teljes társadalmat jellemző szorongás a szabadság hiányából is eredhet, s a disztópiák gyakran mutatnak be olyan világokat, amelyekben a szabadság korlátozottá vagy lehetetlenné válik – például a műfaj egyik legnépszerűbb darabja, Orwell *1984* című regénye is. Czigányik Zsolt a disztópiákat az emberi szabadság indirekt anatómiáiként olvassa. Szerzőik olyan, a megírás korához szorosan kapcsolódó világokat mutatnak be, amelyekben a szabadság valamilyen csorbát szenved, ezért az emberi élet torzzá vagy értelmetlenné válik. Czigányik úgy véli, ez összhangban van Northrop Frye megállapításával, aki szerint az utópia a lehető legtöbb szabadságot és boldogságot teszi lehetővé polgárai számára; ebből következően a disztópia olyan világot mutat be, ahol az ember szabadsága és boldogsága is korlátozott. Az emberi szabadságot fenyegető veszélyek és korlátozások bemutatásával a disztópiák sokrétűen értelmezik és bővítik az emberi szabadság bölcséleti fogalmát, s nem bölcséleti eszközökkel alapos elemzését kínálják, melynek révén meggyőzően tárul az olvasó elé, hogy az emberi élet nem lehetséges szabadság nélkül. Ennek megfelelően a disztópiákban főként az emberi szabadság szempontjából meghatározó döntési helyzetek állnak fókuszban; olyan döntések, melyeket akarati erőfelfejtés előz meg, s így tényleges emberi cselekedetek.²³⁵

Az ifjúsági disztópiák főhősei is fontos dilemmák előtt állnak: Gombos Péter szerint sok esetben „a kamaszhős életre szóló döntésével kezdődik a történet, ráadásul úgy, hogy a döntés(helyzet) meglepetést okoz a főszereplő környezeté számára.”²³⁶ A lényeges döntések gyakran olyan kontextusban születnek, amikor a világ élhetetlenné válik: különösen az ökológiai disztópiák mutatják be a nukleáris vagy környezeti katasztrófák következményeit, néha egyértelműen megnevezik a bűnösöket, és a közeljövőben játszódnak.²³⁷ Az ifjúsági disztópiák közül a szakirodalom William Golding 1954-es regényét emeli ki egyfajta mérföldkőként: *A Legyek Ura* (mely magyarul Déry Tibor fordításában jelent meg 1963-ban; a fordító maga is disztópia-szerző, ld. *G. A. úr X.-ben*, 1964) egy lakatlan szigeten rekedt fiúcsapatról szól, akik megpróbálnak a kilátástalan helyzetben együttműködni, de kísérleteik tragédiába torkollanak. *A Legyek Ura* szakít „az ártatlan gyermek” elképzeléssel, és rávilágít a kamasz hősökben is működő gyilkos ösztönökre; ebben a tekintetben Janne Teller *Semmi* című regénye olvasható Golding regényének kortárs utódjaként.

²³⁵ CZIGÁNYIK Zsolt, *A szabadsághiány anatómiái. Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*, Modern filológiai füzetek 61., Bp., Akadémiai, 2011, 10. 12.

²³⁶ GOMBOS Péter, *A disztópiák Alkonyatjától a disztópiák alkonyáig?*, Korunk, 2019. február, 51.

²³⁷ MIKOTA, Jana, *Dystopie*, Kinder und Jugendmedien, 2013. 10. 03. Web: <https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termini/594-dystopie> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 27.]

Mi lehet az oka a disztópiák népszerűségének az ifjúsági irodalomban? A kérdéskörrel foglalkozó szerzők, például Erdei Lilla vagy Gombos Péter a 2001. szeptember 11-ei terrortámadást követő megrendüléshez kötik a műfaj reneszánszát.²³⁸ Czigányik Zsolt tágabb kontextusban válaszol a kérdésre, és úgy véli, a disztópia a kevésbé magabiztos korok műfaja: a posztmodern világtapasztalatot az általános elbizonytalanodás, a metanarratívák iránti bizalmatlanság jellemzi, s ebben a miliőben ha nem is vagyunk biztosak abban, mi a jó, de azt legalább tudjuk, hogy mit nem akarunk – s ennek „kikristályosodási pontja” a disztópia.²³⁹ Gombos Péter úgy véli, a műfaj érzékenyen rezonál a kamaszok tapasztalataira. Ezek a művek hatalomról, elnyomásról szólnak, s a kamaszoknak élénk tapasztalatai vannak arról, hogy állandóan felügyelik, szabályozzák őket²⁴⁰ (például az oktatási intézményekben, de újabban a közösségi média is egyfajta internalizált Nagy Testvérként funkcionál). Moira Young, aki maga is ír young adult disztópiákat, úgy látja: a tinédzserek azért szeretik ezeket olvasni, mert izgalmasak, és mert távol állnak a hétköznapi valóságtól. Itt a felnőtt elnyomókkal szemben a gyerekek győzedelmeskednek, ami reményt is nyújt a fiatal olvasóknak²⁴¹ – bár, mint láttuk, egyes vélemények szerint ez hamis kapaszkodó. Justin Scholes és Jon Ostenson az irodalomtanítás szempontjából vizsgálta a disztópiákat, és a legnépszerűbb művek alapján arra jutottak, hogy helyszíneik, témáik és szereplőik jól követik a serdülőkorban bekövetkező intellektuális változásokat. Ahogy a tinédzserek fejlődnek, egyre inkább képessé válnak az absztrakcióra és a kritikus gondolkodásra; emellett egyre nagyobb érdeklődést mutatnak a társadalom egészével kapcsolatos kérdések iránt. Ezáltal a nekik szóló disztópiák segíthetnek tudatosítani, milyen szerepet vállaljanak a tizenévesek a tágabb közösségükben. A szerzőpáros azért érvel a kortárs ifjúsági disztópiák tanítása mellett, mert ezek felől a „klasszikus” disztópiák, mint a *Szép új világ* vagy az *1984* is jobban értelmezhetőek²⁴² – tehát a regények e megközelítés szerint is szerepet játszhatnak az irodalomesztétikai akkulturációban. Magyar nyelven is született kísérlet az utópiák, disztópiák irodalomoktatásban történő felhasználására: *A szöveg vonzásában* című kísérleti tankönyvcsalád második kötetének (*Átjárók*) *A sziget mint kísérleti laboratórium* fejezete a sziget motívumát járja körül Golding említett műve, Shakespeare *A vihar*, Verne *A kétévi vakáció* és Stevenson *A kincses sziget* című alkotásai nyomán.²⁴³ A tankönyv arra is rávilágít, hogy a sziget mint helyszín vagy motívum gyakran

²³⁸ ERDEI Lilla, *Horror a disztópiában, disztópia a horrorban, avagy zsendül a magyar ugar?*, 38-48.; GOMBOS, *A disztópiák Alkonyatjától...*, i. m.

²³⁹ CZIGÁNYIK, *Utópia és utópizmus...*, i. m., 21.

²⁴⁰ GOMBOS, *A disztópiák Alkonyatjától...*, i. m., 53.

²⁴¹ YOUNG, Moira, *Why is dystopia so appealing to young adults?*, The Guardian, 2011. 10. 23. Web: <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/23/dystopian-fiction> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

²⁴² SCHOLES, Justin – OSTENSON, Jon, *Understanding the Appeal of Dystopian Young Adult Fiction*, ALAN, 2013/2. Web: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v40n2/scholes.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

²⁴³ ARATÓ László, PÁLA Károly, *A szöveg vonzásában II. Átjárók*, Műszaki Kiadó, Bp., 1997, 2009, 60–102.

összekapcsolódik az utópia műfajával, így nem csupán egy irodalmi motívumról, hanem az utópia (és disztópia) műfajáról is van mondanivalója.²⁴⁴

Hasonló az alaphelyzet Zágoni Balázs könyvei esetében is. Kamasz főszereplő, felnőtt despoták, szövevényes, bonyolult és igazságtalan társadalmi berendezkedés; azonban az a bizonyos döntés, amelyet a főszereplő meghoz, nem annyira a fennálló rend destabilizálását célozza, hanem sokkal inkább személyes tétje van, döntései által pedig a transzcendenshez kerül közelebb – így kapcsolódik a regény a vallásos gyerek- és ifjúsági irodalomhoz is.

A „vallási szempontból releváns” gyerek- és ifjúsági művekről

Különösen a katechézis gyakorlatában gyakran használatos a „keresztény/keresztény gyerekirodalom” kifejezés, ami véleményem szerint további pontosításra szorul – erre teszek kísérletet a továbbiakban. Hagyományosan olyan művekkel kapcsolatban merül fel ez a jelzős szerkezet, amelyekben explicit módon megjelennek például a Biblia tanításai, vagy az olyan, a mi kultúránkban kereszténynek tartott értékek, mint a felebarát szeretete vagy a megbocsátás fontossága. A fogalmat azonban átfogóbb, inkluzívabb módon is értelmezhetjük: ide tartozhatnak olyan alkotások is, amelyek nem direkte egy-egy bibliai történet parafrázisai, vagy amelyek nem jelentik be magukról, hogy „keresztények”, mégis érvényes állításokat, kérdéseket fogalmaznak meg az Isten–ember-kapcsolatról. Gombos Péter a magyar és külföldi keresztény gyerekirodalom legizgalmasabb műveit szemlélő tanulmányában így jellemzi a kérdéses fogalmat:

„Keresztény gyermek- és ifjúsági irodalomnak jelen esetben azokat az irodalmi alkotásokat tekintem, amelyek keresztény szerzők tollából születtek, s bár címzettjeik nem feltétlenül vallásos gyerekek, a regények, mesék, novellák értékrendje egyértelműen a krisztusi tanításon alapul. E művek az *alkalmazott gyerekirodalom* rétegébe tartoznak, s szinte kötelezően meglévő elemük – nem ritkán az irodalmi érték rovására érvényesülve – a didaxis.”²⁴⁵ (Kiemelés az eredetiben.)

Itt két szempont válik hangsúlyossá: az alkotó „keresztény szerző”, a (próza) művek tartalma, értékrendje pedig a „krisztusi tanításon alapul”. (Kiegészítésként talán érdemes hozzátenni, hogy születtek olyan gyűjtemények is, melyekben a Gombos által jellemzett értékrend alapján lírai művek is szerepelnek: ilyen például a Kálvin Kiadó által publikált,

²⁴⁴ *A sziget mint kísérleti laboratórium. Szövegértés, szövegalkotás 8., tanulói munkatankönyv*, fejl. GYESKÓ Ágnes - MOLNÁR Cecília, Bp., Sulinova közoktatásfejlesztési és pedagógus-továbbképzési kht., 2007. Web: <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/09/8-dic3a1k-2-fejezet-sziget-a-legyek-ura-a-vihar-stb.pdf> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

²⁴⁵ GOMBOS Péter, *Utazás Narniától Fantáziáig: keresztény erkölcs a gyerekirodalomban, keresztény gyerekirodalom = Az erkölcs szépsége: a kaposvári Erkölcs-, Művészetfilozófiai és -nevelési Konferencia előadásai*, szerk. Czirják József et al., Kaposvár, KE CSVMPPK, 2005, 431.

Miklya Zsolt szerkesztette *A nap háza*,²⁴⁶ melyben kortárs versek és mesék találhatóak; illetve a Miklya Zsolt és Miklya-Luzsányi Mónika által válogatott irodalmi szöveggyűjteménysorozatban szintén szerepelnek lírai alkotások.²⁴⁷ Úgy vélem, a keresztény gyerek- és ifjúsági irodalmat nem szűkíthetjük le csupán az epikára, bár Gombos Péter tanulmányában és a jelen szövegben is elsősorban prózai alkotásokról van szó.)

A vonatkozó német nyelvű szakirodalomban többek között Magda Motté és Georg Langenhorst kutatásai váltak hivatkozási alappá. Motté árnyalja a fogalmat: „vallási szempontból releváns gyerek- és ifjúsági irodalomról” beszél, s három csoportra osztja a kérdéses korpuszt. Az elsőbe azok a könyvek tartoznak, amelyek „erkölcsi-egzisztenciális” mondanivalóval bírnak, általános emberi témákkal foglalkoznak. A második csoport az a fajta „vallásos irodalom”, amely nem kötődik kifejezetten egy valláshoz vagy felekezethez sem, de az emberi tapasztalatokat a transzcendens dimenzió felől értelmezi. A harmadik csoport „az explicit zsidókeresztény üzenetet közvetítő” könyveké, amelyekről (Gomboshoz hasonlóan) Motté megállapítja, hogy gyakran didaktikusak, esztétikailag kevésbé értékelhetőek.²⁴⁸ (Természetesen számos kivétel is akad, gondoljunk például a Csimota Kiadó Bibliai történetek-sorozatára, melyben Szokács Eszter bibliai alakok élettörténetét meséli újra olvasmányosan, szépirodalmi stílusban.²⁴⁹) Georg Langenhorst szintén hármas felosztással operál: elkülönít olyan munkákat, amelyek nem szándékosan vallási célzattal íródtak; transzcendentális-vallási karakterrel bíró műveket; valamint explicit módon keresztény gyerek- és ifjúsági irodalmat, melynek középpontjában a keresztény üzenet áll.²⁵⁰ A két csoportosítás nagyban hasonlít egymáshoz, és közös bennük, hogy kitágítják a fogalmi kereteket: meglátásaik szerint olyan könyveknek is lehet keresztény, pontosabban vallásos olvasata, amelyek nem intencionáltan hívő közösségeknek íródtak, illetve amelyek nem valamely vallás tanításait állítják a fókuszba, hanem általánosabb, minden embert érintő, morális/spirituális kérdéseket is tárgyalnak. Így válhat például vallási aspektusból releváns irodalommal Janne Teller *Semmi* című „botránykönyve”,²⁵¹ amelyről számos vallásórai projekt, óravázlat készült német nyelven,²⁵²

²⁴⁶ *A Nap háza – Kortárs versek és mesék*, szerk. MIKLYA Zsolt, ill. BERTÓTHY Ágnes, Bp., Kálvin, 2021.

²⁴⁷ *Kezd őszülni a nyár; Angyalmeze; Gólyahír; Napraforgó*, szerk. MIKLYA Zsolt – Miklya Luzsányi Mónika, ill. SÁSDI Laura – SÉLLEI Nóra, Bp., Kálvin, 2020–2021.

²⁴⁸ MOTTÉ, Magda, „ethisch-existentiell”/„transzendental-religiös”/„christlich”. *Dimensionen moderner Literatur für Kinder und Jugendliche = Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*, hrsg. Georg Langenhorst, München, Sankt Michaelsbund, 2011, 146–157.

²⁴⁹ SZOKÁCS Eszter, *József; Mózes; Királyok; Kezdetben, Krónikák*, ill. NAGY Norbert, Bp., Csimota, 2017–2023.

²⁵⁰ ZIMMERMANN, Miriam, *Ganzschriften, Kinder- und Jugendliteratur* = Das wissenschaftlichreligionspädagogische Lexikon im Internet (WiReLex). Web: https://cms.ibep-prod.com/app/uploads/sites/18/2023/08/Ganzschriften_Kinder_und_Jugendliteratur__2018-09-20_06_20.pdf [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

²⁵¹ TELLER, Janne, *Semmi*, ford. WEYER Szilvia, Bp., Scolar, 2011.

²⁵² Lásd például ZIMMERMANN, Miriam, *Literatur für den Religionsunterricht*, Paderborn, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, 121–123.

illetve Zágoni duológiája is értelmezhető ekként, amely ugyan nem explicit módon jelenít meg keresztény tartalmakat, de az egyéni, társadalmi tapasztalatok, a disztópikus viszonyok értelmezéséhez a transzcendens dimenzió is kulcsot kínál. Motté és Langenhorst eredményeit elsősorban a valláspedagógia hasznosítja: a német hitoktatás gyakorlatában nem ritka, hogy tanárok és diákok közösen dolgoznak fel gyerek- és ifjúsági műveket, hogy így kapjanak választ bizonyos vallási kérdésekre, problémákra.

A „vallási szempontból releváns” irodalommal kapcsolatban is érdemes figyelmet fordítanunk a történeti kontextusra. A XIX. század végéig a gyerekirodalmat a hitre nevelés, a morális iránymutatás szándéka dominálta, ennek teológiai okai voltak: az eredendő bűn koncepciójából az következik, hogy már a legfiatalabb kortól kezdve hangsúlyozni kell az üdvösség (és az ehhez vezető erényes élet) fontosságát. Mint a gyerek- és ifjúsági irodalom történeti aspektusairól szólva kifejtettem, ez az emberkép azonban lassan változni kezdett, s a változás a gyerekeknek szóló irodalomra is hatással volt. Bár a kétféle gyermekkép (eredendő bűn vs. tabula rasa) sok pontban eltér egymástól, abban közösek, hogy számot vetnek a gyermekkor belső konfliktusaival, rendezetlen vágyaival és félelmeivel (amelyek az egyik nézet szerint velünk születettek, a másik nézet szerint a nevelődés során kapjuk őket). E problémáknak a feloldásában a mese is segíthet. Pompör Zoltán a „keresztyén gyermekkönyvekről” szólva a mesei narratíva felbukkanását összeköti az esztétikum iránti igény megjelenésével. Így látja:

„[bár a 20. században is] jelentős súllyal bír az iskolai hittanoktatás és az ehhez kapcsolódó keresztyén olvasmányok, megjelenik azonban egy új, az irodalmat, esztétikai értékeket legalább olyan fontosnak tartó irányzat is. Ennek az új felfogásnak szimbolikus alakja Móra Ferenc, aki szakítva a tradicionális formákkal a mesét és a meseregényt használja arra, hogy a keresztyénységhez kapcsolható alapvető értékeket (szeretet, önfeláldozás, bűnbánat és megbocsátás) indirekt módon, az irodalom eszközeivel mélyebb jelentésrétegeken keresztül közvetítse.”²⁵³

Pompör úgy véli, fontos lenne, hogy esztétikailag is magas színvonalú versek, mesék, példázatok jelenjenek meg a „keresztyén gyerekirodalomban” – szerinte ez a fajta gyerekirodalom ma „elsősorban nem elvarázsolni, játszani, felüdíteni, hanem nevelni, oktatni akar”.²⁵⁴ Az erősen didaktikus célzat a (teológia)történeti előzmények öröksége, de egyre több olyan gyerek- és ifjúsági alkotás létezik, amely szépirodalmi igényességgel íródott, és nívós illusztrációval készült.

²⁵³ POMPÖR Zoltán, *Tradíció és kultúra összjátéka mai magyar keresztyén gyermekkönyvekben*, Magyar Református Nevelés, 2009. október, 21.

²⁵⁴ *Uo.*, 22.

Érdemes itt egy pillanatra elidőzni annál, mi különbözteti meg a mesét a bibliai történettől, s mi a keresztény mese „feladata”. Bodó Sára nem húz éles határvonalat a kettő közé:

„a bibliai történetek nem is állnak olyan messze a meséktől. Hiszen *a bibliai történetek olyan történetek, amelyek szintén a személyiség legmélyebb rétegeit (tudatos és tudattalan, lelki-szellemi-akarati, értelmi és érzelmi személyiségszintek) érintik meg, segítenek a világ, az élet titokzatos folyamatai közötti tájékozódásban, értelmezik az ember és a Szent kapcsolatát. [...]* A bibliai történeteknek van azonban egy minden más történettől eltérő sajátosságuk: eredeti szándékuk és céljuk: *Isten kijelentésének szövegbe foglalása*. A bibliai történet szent történet – annak minden vonatkozásával együtt. Szent, mert az önmagát kijelentő, az önmagát bemutató Isten történetéről szól, és szent, mert a történet célja nem önmagában van, hanem eszköz az ember Istenre találásában. Szó szerint szent, mert elkülönített a Szentháromság Isten bemutatására, és elkülönített az Isten és ember találkozásának céljára. Nem azért nem mese, mert ez igaz, az meg hamis, hanem azért nem mese, mert műfaját tekintve Isten önkijelentésének része.” (Kiemelések az eredetiben.)²⁵⁵

A bibliai történetet tehát az különbözteti meg a keresztény mesétől, hogy előbbi Isten önkijelentését foglalja szövegbe, az utóbbi pedig ezt a kijelentést interpretálja a gyerekek számára, figyelembe véve belső konfliktusaikat, értelmi-érzelmi érettségüket is. Ezt azonban csak az igazán jó gyerek- és ifjúsági irodalom tudja megtenni, amely amellet, hogy implicit módon nevel, „elvarázsol, játszik és felüdít”.

Magda Motté és Georg Langenhorst kategóriái alapján sokféle művet olvashatunk vallási szempontból releváns gyerekirodalomként. Az lehet például a Harry Potter-regényfolyam, amely a szeretet, a megbocsátás, a jó és a rossz harcának örök kérdéseivel foglalkozik. Így olvashatjuk Catherine Gilbert Murdocktól a *Füú könyvét*, melyben egy zarándokutat járhatunk végig a középkori Európában, megismerkedve az akkori keresztény világ számos attribútumával. És vallásos mesék lehetnek azok a bibliai átiratok, amelyek a középkori és a kora újkori bibliai történetgyűjtemények mai örökösei: képekkel gazdagon ellátott Szentírás-parafrázisok, amelyek Isten kijelentését érthetővé és átélhetővé teszik a fiatal olvasók számára. Úgy tűnik, ebben a sorban Zágoni duológiája is helyet kaphat. A *Fekete fény* explicite nem utal a kereszténység tanítására, tehát bármilyen más vallás kontextusában is értelmezhető. A kereszténység istenképe mégis nagyban meghatározza annak a transzcendensnek az alakját, aki a regény egyik központi karaktere. A továbbiakban ezért a keresztyén, azon belül is a protestáns teológia eszközkészletének segítségével értelmezem a regényeket, különös figyelmet fordítva a főszereplő és a Gömb kapcsolatának alakulására.

²⁵⁵ BODÓ Sára, *Bibliai történet és/vagy mese? A bibliai történetek meseszerű átélése kisiskolás korban*, Magyar Református Nevelés, 2009. október, 4.

„...végső soron ő az, aki választott minket...” Zágoni Balázs: *A Gömb*; *Odaát* (Fekete fény-duológia)

Zágoni Balázs elsősorban gyerekkönyvszerzőként volt ismert a Barni-könyvek és a Kincses Képeskönyv sorozat révén, 2018-ban pedig megjelent első kamaszoknak szóló műve, *A Gömb* is, amely megkapta az Év ifjúsági könyve díjat 2019-ben. A könyv sodró lendületű cselekménye, összetett karakterépítése, átgondolt narrációja magasan kiemelkedik a hazai ifjúsági irodalmi mezőnyből. Kevesen vállalkoznak ugyanis arra, hogy műveik középpontjába emeljék azt, akit a 139. zsoltár félelmetesként és csodálatosként jellemez; ráadásul a transzcendensről való beszéd (bizonyoságtétel?) Zágoninál nem válik szájbarágóssá, hanem csendben, szinte észrevétlenül bontakozik ki. Rendkívül izgalmasnak tartom, hogy a teo-lógia kerete, „színtere” *A Gömbben* (és folytatásában, az *Odaátban*) a disztópia, ezért a továbbiakban azt vizsgálom, hogyan válhat lehetségessé az Istenről való beszéd ebben a speciális prózai műfajban.

Zágoni Balázs duológiájában²⁵⁶ olyan átmediatizált, technicizált társadalom jelenik meg, amely sok elemében hasonlít korunk világra, de a történet rávilágít arra, mi történik, ha a hi-tech eszközöket az állam az egyén szoros megfigyelésére, kizsákmányolására használja, ezáltal nagyban korlátozva szabadságát. Bár a szöveg sok szállal kötődik a jelenkorhoz, más ifjúsági irodalmi szövegekhez képest sokkal kevésbé épít a digitális média jelenségeire. Míg az Abszolút törti-könyvekben a diákok egyik legnagyobb gondja, hogy a múltban nincs térérő, vagy *Az osztály vesztese* bűnelkövetője a közösségi médiában posztolja áldozatát, addig a *Fekete fény-duológiában* ez a kontextus nem válik lényegessé. Megkockáztatom, hogy ebben az értelemben ez a legkevésbé „kortárs” mű az elemzett szövegek közül, ugyanis viszonylag kevés olyan gesztust tesz a fiatal olvasó felé, amely segíthetne ismerőssé, otthonossá tenni számára a regényvilágot. Mindez persze nem jelenti azt, hogy Zágoni Balázs műve ne szólíthatná meg a fiatal olvasóközönséget: a fajsúlyos kérdésfelvetéseket a szerző fordulatos cselekményben, pergő dialógusokban, olvasmányos stílussal találja, ezáltal a kamaszok számára ismerős kellékektől megfosztott világ is belakhatóvá válhat.

A kétrészes regénysorozat „klasszikus” disztópiaként kezdődik. A sugárhajtóművel közlekedő böglyodrónok és a kémkedéshez használt apró drónok jelenléte arra utal, hogy a történet a jövőben játszódik. A regény a sci-fi eszköztárából válogat: a hősök futurisztikus kellékeket használnak, a jelenben még nem létező járművekkel közlekednek, a regények tétje mégsem a tudomány lehetséges haladásának, hanem az egyén személyes döntéseinek vizsgálata. A regényben az ökológiai disztópia keretei is felrajzolódnak: a természet

²⁵⁶ ZÁGONI Balázs, *A Gömb* (Fekete fény 1.), Bp., Móra, 2018; ZÁGONI Balázs, *Odaát* (Fekete fény 2.), Bp., Móra, 2019. A továbbiakban a főszövegen belül hivatkozom a regényekre.

erőforrásainak túlhasználása a társadalom szélsőséges polarizálódását eredményezte. A főszereplő-narrátor Vik betétszerű, retrospektív elbeszéléseiből megtudjuk, hogy a minden polgárra szinte megfizethetetlen adósságokat kirovó, hierarchikus berendezkedésű Város elől többen kolóniákba menekültek, és a Város körül elterülő erdőkben gombagyűjtéssel és -eladással vagy „ketyerészéssel” (fémhulladékok összeszedésével és értékesítésével) próbálják magukat eltartani. A kolonisták egyfajta gettóban élnek, melynek falai a cselekmény előrehaladása során folyamatosan szűkülnek, ezáltal nemcsak életterük, de (látszólagos) szabadságuk is egyre csökken. A rendszer ellenségeknek tekinti őket, ezért fordulhat elő, hogy a főszereplő-elbeszélő Vik egyik barátját, Galyat egy bögölydrón agyonlövi a fiúk első gyűjtőgető portyája során. Ha a kortárs ifjúsági disztópiák jellemző forgatókönyvét követnénk, akkor valószínűleg ezen a ponton Vik a kolonisták támogatásával a háta mögött a Város ellen fordulna, hogy valahogyan megbosszulja barátja halálát; a harc során megismernénk a Város elnyomó működését, a szubjektum eltüntetésére irányuló törekvéseit. Ezzel szemben a kamaszkorú Vik lépésről lépésre válna a közösség bátor, erős vezetőjévé a felnőtt elnyomók ellenében, így egyfajta coming of age típusú sztori is kirajzolódhatna. Hamar kiderül azonban, hogy Zágoni Balázs kétrészes műve rendkívüli kreativitással hozza játékba a disztópia kódjait, s feszegeti a határokat a fejlődésregény, a tézisregény vagy akár a „keresztény ifjúsági regény”²⁵⁷ irányába.

A Gömb in medias res kezdéssel indít, és az eseményeket szinte akciófilmes jelenetsorként látjuk magunk előtt. Az elbeszélő, Vik valós időben közvetíti, hogyan próbál elrejtőzni a bögölydrónok elől, s azok hogyan találják el barátját, Galyat. Itt még nem tudjuk, kinek a szolgálatában állnak a drónok, mi az a Tiltott Övezet, mi különíti el a kolóniákat és a Várost – ám épp ezek a rejtélyek teszik kíváncsivá az olvasót a cselekmény iránt. Az egyes szám első személyű, homodiegetikus narráció többnyire jelen idejű szövegét meg-megszakítják Vik visszaemlékezései, kommentárjai. Ezekből derül ki, hogyan élnek a kolonisták, milyen veszélyekkel kell szembenéznük. A személyiség integritását Vik édesapja szerint nem elsősorban a Város, hanem a Gömbként megnevezett repülő tárgy jelenti: nem tudják, honnan származik, kinek kémkedik, ha egyáltalán, a vele való utazás pedig beláthatatlan, negatív következményekkel is járhat. Vik nagybátyja, akit Bátyóként emlegetnek, a Gömbbel való találkozás után már nem volt a régi önmaga, s hamarosan el is tűnt a közösségből.

„Tudod, egyszer beszállt a Gömbbe. Azt mondta, azért, mert rendőrök üldözték, és már nem tudott hova bújni. Két hétig nem láttuk. Nem tudom, hogy ezalatt mi történt vele, de azt gondolom, hogy valami rafinált agymosáson mehetett keresztül. Sokkal kedvesebb, megértőbb és segítőkészebb volt utána, mint

²⁵⁷ Itt Gombos Péter kifejezését használom, lásd: GOMBOS, *Utazás Narniától Fantáziáig*, i. m.

előtte. Ennek először nagyon örültem. De valahogy a dolgok mindig rosszul sülték el, ha a közelben volt. [...] akárhányszor kérdeztük tőle, mi is történt valójában, csak repülésről és csodálatos képekről beszélt valami teljesen idegen lelkesedéssel. Ami azelőtt abszolút nem volt jellemző rá. Ezért jól figyelj rám, Vik. Ha véletlenül szorult helyzetbe kerülsz, a Gömbbe soha ne búj be! Soha! Ugyanis az a valódi csapda. Azt akarják, hogy végső kétségbeesésben oda menekülj. Pontosan ez a céljuk. Sajnos nem tudom, hogy kik. De az biztos: nem a barátaink.” (A Gömb, 30-31)

Vik édesapja óva inti fiát attól, hogy valaha is bebújjon a Gömbbe, hiszen a tárgy kiismerhetetlen, titokzatos, félelmet és rettegést keltő; aki találkozik vele, az csodálatosnak látja, és egész lénye megváltozik. Ez a leírás felidézi Rudolf Otto numinosum-elméletét, aki szerint a Szent „mysterium fascinans et tremendum”, egyszerre elborzasztó és vonzó misztérium.²⁵⁸ Vik füleiben édesapja intései visszhangoznak, amikor a dróntámadás közben nem marad más választása, mint belépni a Gömbbe. Eleinte nem bízik benne: „... belesétáltam a csapdájukba! A drónok bekergettek a Gömbbe, és most oda visznek, ahova akarnak.” (A Gömb, 38), később elkezd kételkedni korábbi meggyőződéseiben: „Talán mégsem titkos katonai fegyver” (A Gömb, 49). Hogy hogyan jut el a Gömbben való feltétlen bizalomig Vik, azt a következő jelenet beszéli el.

„Várok egy kicsit. Majd lassan, félve kinyitom a szemem, és még látom, amint a zöldhullám elér a látóhatár szélére, s azon is túlterjed. Minden zöldbe borult! Tavaszt csináltam! Vagyis tavaszt csináltunk. Még mindig nem hiszem el. Hirtelen zuhanni akarok. Amilyen gyorsan csak lehet! És elkezdünk repülni lefelé. [...] Még egy darabig repkedek jobbra-balra, és csodálom a tavaszt a ragyogó tájban. Aztán elfog a félelem: szóval így kerít hatalmába a Gömb! Nem csodálom, hogy ennek nem tudott Bátyó ellenállni. Ahogy erre gondolkodok, egyből minden beborul körülöttem és szakadni kezd az eső. Nem tudom nem észrevenni, hogy mindez összefügg a bennem támadt félelemmel. Mély levegőt veszek, és elhatározom: apám és az öregek története ellenére bízni fogok a Gömbben. Valahogy meg akarom neki hálálni ezt... ezt az egészet. Nem akarok állandóan aggódni. Bízom benne. Ekkor újból kisüt a nap. Még eltelik néhány pillanat, amikor észreveszem, hogy hatalmas, földtől földig érő szivárvány ível át fölöttem. Elerednek a könnyeim.” (A Gömb, 55-56)

Az egyes szám első személyű elbeszélésben egyszerre érvényesül Vik és a Gömb nézőpontja. Amit Vik „lát”, „csodál” és „észrevesz”, azt a Gömb belsejéből érzékeli, tehát mindazt, amit észlel, a Gömb is „látja”, illetve azonnal teljesíti az akaratát, a gondolat megszületésének pillanatában. Egyfajta „unio mystica” jön létre tehát, melynek során Vik közvetítő nélkül egyesül a transzcendenssel. Ennek jele az is, hogy az őket körülvevő látványt tulajdonképpen együtt hozzák létre, mint arra Vik is reflektál. Hasonló tudatossággal figyeli azt is, hogy a

²⁵⁸ Lásd OTTO, Rudolf, *A Szent*, ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997.

gondolatai mellett az érzelmei is alakítják, mi történik körülötte: amikor fél, akkor beborul az ég, amikor megszületik benne a bizalom, akkor szivárvány képződik az égen. A szivárvány az Isten és az ember közötti szövetség jele is, miként azt Noé történetének zárásából tudjuk. Az özönvíz végeztével az Úr ezt mondja: „szivárványívemet helyezem a felhőkre, az lesz a jele a szövetségnek, amelyet most a földdel megkötök. Amikor felhővel borítom be a földet, és feltűnik a szivárvány a felhőn, akkor visszaemlékezem a szövetségemre, amelyet veletek és minden élőlényel kötöttem, amely testben él, és nem válik többé a víz özönvívzé minden élőlény pusztulására.” (IMóz 9,13–15) Bár az elbeszélés itt sem említi a bibliai referenciát, mégis fontos, hogy a cselekménynek éppen ezen a kezdeti pontján jelenik meg a szivárvány motívuma. Vik bizalma bár többször is megrendül a Gömbben, azonban kettejük szövetsége intakt marad: a Gömb végigkíséri Vik útját a cselekményen, sőt még azon túl is.

A cselekmény során Vik még számos alkalommal fog utazni a Gömbbel, de már az első találkozás is megváltoztat valamit a hozzáállásában: a rettegést felváltja a hála, a távolságtartást felváltja a Gömbbel való újabb találkozás vágya. Innentől kezdve az elbeszélés tétje már nem elsősorban az, mi történik a Város és a kolonisták feszült viszonyában, hanem hogy hogyan alakul a Gömb és Vik kapcsolata. A meghatározhatatlan tárgy bizonyos szempontból valóban fenyegeti a személyiség integritását, hiszen Vik hatalmas változásokon megy keresztül a Gömbbel való ismételt utazások során, de minden találkozás valamilyen jellemfejlődési ugrást is hoz magával, hogy a végkifejlet aztán a Gömbben való teljes feloldódás, a személyiség elvesztése, egyben kiteljesedése legyen. Ahogy haladunk előre a duológia olvasásában, úgy válik egyre egyértelműbbé: a történet allegorikusan is olvasható, hiszen egyén és transzcendens egy lehetséges Én–Te viszonyát járja körül.

A második utazás szintén veszély- illetve határhelyzetben indul. Vik egy éjszakát tölt a Gömbben farkasok elől menekülve, de annyira messze van az otthonától, hogy esélye sincs gyalog hazamenni. Ekkor ébred fel benne a gyanú:

„Arra próbál rávenni, hogy megalázd magad előtte. Minden bizonnyal így kezd, aztán fokozatosan átveszi fölötted a hatalmat! – mondja a gyanakvóbb énem. Így hát állok az egyre erősödő esőben, és makacsul hallgatom. Tudja, hogy ázom, tudja, hogy itt vagyok. Tudja, hogy tudom, hogy tudja. Ha akar, kinyílik. Ha nem, én nem fogok könyörögni. Jó kabátom van, Anya hozta a Városból tavalyelőtt, de a kapucninál sok a folt és varrás, ott már befolyik a víz. – Ázni akarsz, vagy melegezni? – kérdi tőlem az engedékenyebb énem. – Melegezni – adom meg magam. Mély levegőt veszek, és alig hallhatóan annyit mondok:

– Kérlek, nyílj ki.

Semmi nem történik. Én marha! Itt állok az esőben, és „Szezám tárulj”-ozok. Könyörgök egy gépnek. Az is lehet, hogy lemerült. Vagy esőben nem működik.” (A Gömb, 53)

A Bibliában számos alkalommal találkozunk azzal a jelenséggel, amikor Isten valamilyen határhelyzetben lép oda az emberhez, akinek nem marad más választása, mint együttműködni Vele – gondoljunk például arra, amikor Mózesnek égő csipkebokor képében jelenik meg a Mindenható. Mózes magányosan legelteti apósa juhait, és egy olyan helyhez érkezik, amit valószínűleg már az ő korában is ősi szent helyként tiszteltek: a Hóreb hegyéhez. Az égő csipkebokor képe is magában hordozza a félelmetest és a csodálatra méltót; Mózes elindul, hogy megnézze „ezt a nagy csodát: miért nem ég el a csipkebokor?” (2Móz 3,3) ²⁵⁹ Szent és profán határán szólítja meg Mózes az Úr, és azt az iránymutatást adja neki, hogy vezesse ki a népet Egyiptomból, szenvedéseik helyéről. Mózes szabadkozik: úgy látja, nem alkalmas erre a feladatra, legszívesebben kibújna a felelősség alól, Isten azonban, nem cáfolva Mózes alkalmatlanságát, kiemeli, hogy a feladat nem az emberi erőtlenség vagy erő függvénye. Mózes elhívásával a pásztor élete radikálisan megváltozik, és bár több alkalommal elbukik, mégis hűségesen követi Isten akaratát, melynek eredménye, hogy a nép valóban kiszabadul az egyiptomi fogságból.

Tartalmilag nem, de szerkezetileg hasonló történik Vikkel is. A jelenet helyszíne itt is egy hegy, ahonnan a Gömb segíthet hazatalálni. A fiú esetében a személyiség integritása és a még megmaradt szabadság megőrzése a tét: Vik nem akar megalázkodni a Gömb előtt, hiszen az azt is jelentené, hogy az édesapja intései és saját tapasztalatai nyomán felépült világa összeomlik. Hiszi is meg nem is, hogy a Gömbnek természetfölötti ereje van („könyörgök egy gépnek”), és magában kifogásokat sorakoztat az ellen, hogy ismét utazzon vele. A Gömb itt nem szavakkal, hanem egyszerre gyanús és csodálatos jelenlétével szólítja meg Viket, aki végül Mózeshez hasonlóan engedelmeskedik a hívásnak, beszáll a Gömbbe, saját felelősségének teljes tudatában: „Most már azt sem mondhatom, ha valaha még hazajutok, hogy Bátyóhoz hasonlóan végső kétségbeesésemben cselekedtem. Hiszen én magam akartam beszállni!” (A Gömb, 54). Vik élete, akárcsak Mózesé, fenekestül felfordul a továbbiakban. A cselekmény során számos alkalommal kell szembesülnie azzal a kísértéssel, hogy elárulja a Gömböt, útja bukásokkal és kételyekkel övezett, mint azt a következő epizód is példázza.

Vik bizalma erősödik a Gömbbel való ismételt találkozások nyomán: egyre inkább meggyőződik róla, hogy az ismeretlen a javát akarja. Azonban épp abban az időszakban, amikor a legnagyobb szüksége lenne rá, nem mutatkozik, pedig Vik emberfeletti erőfeszítéseket tesz, hogy megtalálja. Egyik felderítőútja során majdnem szomjan hal, és egy, a városállamoktól függetlenül élő közösség tagjai találják meg. Ahogy körükben lábadozik, a fiú a Gömbhöz fűződő viszonyáról elmélkedik, és erre jut:

²⁵⁹ Az idézet forrása a Magyar Bibliatársulat új fordítású revideált Bibliája (2014.), a továbbiakban is ezt a fordítást hivatkozom.

egész egyszerűen nem érdekel már. Nem akarom, hogy érdekeljen. Tényleg csoda, hogy életben vagyok, de ezt nem a Gömbnek köszönhetem. Sőt, a Gömb után kutatva zuhantam le majdnem a sziklafalról, a Gömbre várva haltam szinte szomjan. És egyik alkalommal sem a Gömb mentett meg. Szóval, azt hiszem, hogy ezt a fejezetet végképp lezárhatjuk. Nem mondom, hogy nincs bennem csalódottság. Sőt, harag. De az elmúlt hónap csak arról szólt, hogy a Gömb cserben hagyott. Mi több, szívatott... (*Odaát*, 255)

A közöny hangjait a düh szólamai váltják fel Vik belső monológjában. Tudatosan ugyan nem akar foglalkozni a Gömbbel, de kibontakozó haragja elárulja, hogy a hosszú távollét ellenére is erős érzelmek fűzik hozzá. Úgy véli, a Gömb magára hagyta, és ebben az elhagyatottságban mintha a 22. zsoltár beszélőjét hallanánk: „Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem? Távol van tőlem a segítség, pedig jajgatva kiáltok!” (Zsolt 22,2) Ez az a zsoltár, amelyet Krisztus is idézett a keresztfán; és ez az a szituáció, amelyről a gyógyító közösség vezetője, Dorma azt mondja: a csönd próbája volt. „Amikor nincs válasz, csak a csend és a távolság. Ez a legnehezebb... De aztán vége lesz. Legalábbis azt hiszem.” (*Odaát*, 265) Viket a Dormával folytatott beszélgetése után újra magukkal sodorják az események, és hamarosan döntéseket kell hoznia: ki mellé álljon, mi ellen vagy miért harcoljon, de pillanatnyilag a Gömb sincs mellette, hogy az egyre kaotikusabbá váló helyzetben segítsen neki.

Mint a műfaj történeti fejtegetés során láthattuk, a disztópiák egyik jellegzetessége, hogy rávilágítanak, hogyan lehetetlenül el az emberhez méltó lét az államban, s néhány regényben erre válaszként olyan ellenkultúra születik, amely meg akarja dönteni a fennálló rendet, hogy igazságosabb és az egyéniség kibontakozását lehetővé tévő berendezkedést hozzon létre. A *Gömb* és az *Odaát* esetében a kolónia lehetne az a közösség, amely fellázad a Város ellen, de mint a második kötet kezdetén megtudjuk, a kolónia maradék tagjai a Város déli, Szegény Szomszédnak nevezett rivális városállamába indulnak, s ott készülnek a Város elleni háborúra. Nem „egyedül a világ ellen” típusú harc ez tehát, hanem magasabb érdekekhez történő csatlakozás. Vik szükségképpen korlátozott nézőpontján keresztül ismerjük meg a Várost, a kolóniát és a Szegény Szomszédot is, és vele együtt azt látjuk, hogy minden viszonylagos: egyik közösséget sem tudja tisztán barátként vagy ellenségként kezelni. „A csönd próbája” során eljön az a pont, amikor már nem tudja, mi lenne a helyes döntés. Czigányik Zsolt szerint a disztópiákban nem ritka, hogy a hősies főszereplő leküzdi az elnyomó rendszereket,²⁶⁰ itt azonban nem ez történik. Vik személyében nem egy, az embertelen berendezkedés ellen harcoló figurát ismerünk meg, hanem egy tépelődő, bizonytalan, útkereső fiataalt, aki jó lelkiismerettel semelyik társadalmi alternatíva mellett sem tudja letenni a voksát. Kétségei az alábbi belső monológban csúcsosodnak ki:

²⁶⁰ CZIGÁNYIK, *Utópia és utópizmus...*, i. m., 20.

„Nem jó, nem jó, nem jó! – csak ez lüktet a fejemben. Miért kell megint lehetetlen döntést hoznom? Miért kell azok között választanom, akiket szeretek? Nem akarok egy vesztes háborúban a rossz oldalon állni, de protográdi polgár sem akarok lenni. Nem akarok röghöz kötött lenni életem végéig, de Rodnak sem akarok többé dolgozni! Nem akarom, hogy megint messze legyek anyámtól meg apámtól, de Ajlát és Bokit sem hagyhatom veszni. A fene essen az egészből!” (*Odaát*, 302)

Vik helyzetét a tagadás, a „nem akarom” határozza meg. Világosan látja: bárhogyan dönt, az veszteséggel fog járni, a családjá vagy a barátai, az otthona vagy a biztonság elhagyásával. Talán azért is ennyire fájdalmas és nehéz a döntés, mert Vik a Gömb távolléte alatt már megtapasztalta, milyen az, amikor elhagyják, és most ő készülődik arra, hogy elhagyja valamelyik közösséget. A megoldhatatlannak tűnő dilemmára nem kívülről és nem belülről, hanem felülről érkezik válasz: hosszú idő után Vik újra találkozik a Gömbbel. „És akkor észreveszem: ott lebeg a kert végében, vagy húsz méterre tőlem, két barackfa között.” (uo.) Vik ugyan Dormától magyarázatot kapott arra, miért nem jelentkezett a Gömb, de bizalma nem áll helyre rögtön: amikor újra meglátja, akkor mérgében össze-vissza rugdossa, üti-veri, míg külsején zöldes-feketés foltok nem mutatkoznak. Ám a Gömb innentől kezdve nem engedi el, sőt olyan felismerésben részesíti, ami sorsdöntő lépések megtételére biztatja Viket. Olyan utazás veszi kezdetét, amelyet a misztika egyik meghatározásával jellemezhetnénk: *cognitio Dei experimentalis* – „az isteni valóság nemcsak fogalmi, hanem egzisztenciális megtapasztalása”.²⁶¹ A főhős hátrahagyja saját kognitív erőfeszítéseit, és affektív módon részesedik abban a tapasztalatban, amelyet a Gömb kínál: „immár nem megfejtetni akarom a Gömböt, hanem vele lenni”. (*Odaát*, 310) Paul Tillich terminológiájával élve Vik a Gömb által a „végső meghatározottsággal” találkozik a cselekmény e pontján.

Tillich teológiájának egyik kulcskifejezése az „ultimate concern”, amely *Rendszeres teológia* című nagyszabású dogmatikai összegzésében is gyakran visszatér. A szókapcsolat visszaadásának nehézségeiről így ír a fordító, Szabó István a *Rendszeres teológia* egyik lábjegyzetében:

„Tillich itt objektív értelemben használja a kifejezést [...] mintegy sorsmeghatározottságként, végső (meg)adottságként. Más esetekben a kifejezés szubjektív-dinamikus jellegét állítja előtérbe, mint végső elhatározottságot, végső odaadottságot. A *concern* a latin *cernere* (szitálással elválaszt, kiostál) igéhez kapcsolódik, s innen van metaforikus jelentésvonzata is: *con-cernere*: összerostál, az összetartozó dolgokat felismeri, belátja. ... A Tillich által alkalmazott angol szó (*concern*) elsődrendű jelentése tehát ez a kritikai, szétválasztó-összekapcsoló, elrendező, tisztázó tevékenység (végső meghatározottság).”²⁶²

²⁶¹ BALTHASAR, Hans Urs von, *Szemponatok a keresztény misztika mibenlétének meghatározásához* = Werner Beierwaltes – Hans Urs von BALTHASAR – Alois M. HAAS, *A misztika alapkérdései*, ford. GÖRFÖL Tibor, Bp., Sík Sándor Kiadó, 2008, 46.

²⁶² TILlich, Paul, *Rendszeres teológia*, ford. SZABÓ István, Bp., Osiris, 2002, 30.

Az utazás során a Gömb is egyfajta tisztázó tevékenységet végzett, hiszen Vikben elrendeződtek az elmúlt hónapok kaotikus eseményei, és már nem látja annyira lehetetlennek a helyzetét, mint korábban. „Minden rendben van: akár városlakó leszek, akár nomád, akár déli, akár északi, van egy Gömböm, amelyben bízhatok, és amelyben biztonságban vagyok.” (*Odaát*, 318) Bár a fiú nem először találkozott a Gömbbel, mégis ez az az alkalom, amikor tartós megnyugvásra és nagy elhatározásokra jut az utazást követően. Honnan fakad ez a mélységes béke és bizalom? Olyasféle tapasztalatból, amit Kodácsy Tamás Tillich nyomán óceántapasztalatként ír le: ez egy határhelyzet, amely tere az immanens miszticizmusnak, képe az Abszolútnak mint alapnak és mélységnek, és képe a vallásnak mint ami a végtelen végesítésére törekszik. Kodácsy idézi Sanghon Baeket is, aki tovább elemzi Tillich gondolatait: „[a] határhelyzetben az ember a tenger előtt megtapasztalja porbanszületett végességét. Az immanens miszticizmus a dinamikus tömeg megkülönböztetésével csodálatra indítja az embert, Isten dicséretére. A hatalmas tenger előtti megállás érzékelteti minden Lét Forrásának, Istennek mélységét és alapját. Ebben Isten megragadhatatlansága jelenik meg.”²⁶³ Véges és végtelen, földi és nem-földi tapasztalatában részesül Vik akkor, amikor a Gömb a tengerhez utaztatja, majd engedi, hogy ússzon benne, közben végig „szemmel tartja”, hogy ne fulladjon meg. A fiú itt, a vízben jön rá, ki (és ki nem) a Gömb: „Élőlény. Ez jut eszembe, míg úszom felé. ... Élő, sebezhető, lüktet benne az élet. És kommunikálni tud velem, szavak nélkül. És szeret, fontos vagyok neki. Ettől a gondolatsortól pedig kiráz a hideg. Merthogy nem a Földről való, ez biztos. Mert ilyen itt nincs.” (*Odaát*, 317)

Viket az ragadja meg, hogy megérzi azt a szeretetet, amely mindvégig kísérte a Gömbbel és a Gömb távollétében folytatott útján. Immár nem tárgyként, hanem személyként tekint rá: „fontos vagyok neki”. Az, hogy megtapasztalja a Gömb nem földi eredetű szeretetét, teszi késszé őt arra, hogy a történet végén életét áldozza a barátaiért – és számára ez az áldozat egy új történet kezdetévé válik. Vik ugyanis, kételyekkel és bukásokkal övezett útja során végül eljut odáig, hogy közössége egyfajta szabadító figurájává váljon – akárcsak Mózes.

A görög disz- előtag jelentése 'beteg', 'rossz', a toposz szó pedig 'helyet' jelent. Ebben az értelemben véve Vik számára mind a Város, mind a Szegény Szomszéd (Protográd), mind a kolónia disztópia, hiszen egyik berendezkedésben sem bontakozhat ki, mindenütt korlátokba ütközik. Vik számára az egyetlen földi „eutópia”, „jó hely” a Gömb lehet, s a belé vetett feltétel nélküli bizalom eltörli a többi közösség „rossz, beteg” jellegét is: „minden rendben van”, hiszen a Gömbben való hit helyfüggetlen. A Gömb azonban „földi” jó helyként csak egy csepp abból,

²⁶³ KODÁCSY Tamás, *Paul Tillich tengerpartja és a végtelen*, Lelkipásztor, 2016/8–9, 288.

ami a halál utáni eutópiaként vár Vikre: az „Örök Mostból”. Vik halálával átadta a Gömböt barátnőjének, Ajlának, s hogy mi történik majd ezután, azt Bátyó magyarázza el Viknek:

„– Azért te sem jártál rosszul, Vik: lemondta a csepről, és megnyerted a tengert.

– Beléphetek az Örök Mostba?

– Be bizony. Mikor fellebben a függöny, együtt fogunk belépni oda, ahol nincs idő, nincs fájdalom és nincs halál.

– Csak mi, más nem?

– Dehogynem. Többen is várnak rád ott, akiknek nagyon fogsz örülni. És mások is jönnek majd utánunk.

– De miért pont mi, Bátyó? Miért minket választott a Gömb? Miért nem Apát például? Vagy Anyát, vagy Rodot?

– Jól mondd: végső soron ő az, aki választott minket, nem mi őt. De lesz még időnk, Vik. Vagyis – nevet fel – időnk már nem lesz, csak Örök Mostunk. És ígérem, ott majd az Idő és a Tér bármely pontjára visszamehetünk, és együtt fogunk újranezni mindent, amit tudni szeretnél.

– És ha belépünk? Milyen az Örök Most? Nincs testünk, csak lebegünk? Mit csinálunk? Nem túl... unalmas?

Bátyó akkorát nevet, hogy zeng tőle a többdimenziós tér. Aztán megfogja a kezemet, és a szemembe néz.

– Gyere, nézzük meg!

Eközben az eddig érzékelt tér, beleértve az Átjárót, ezt a negyedik, ki-be járás dimenziót is, összelapul, és előttünk feltárul az Örök Most.” (Odaát, 375-376)

A regény zárlatában felsejlik az eszkatologikus távlat, az a tér, ahol nincs idő, fájdalom és halál, tehát a „végső dolgokkal” kapcsolatos kérdések érvényüket veszítik. Bár Vik életét vesztette, itt még ő a narrátor; ez az elbeszéléstechnikai megoldás is kiemeli, hogy az Átjáró egyszerre tartozik az „evilághoz” és az Örök Mosthoz. Ebben a térben még megszólal Vik és Bátyó hangja, de abban a pillanatban, hogy elhagyják az átmeneti teret, Vik elbeszélői szólama elhallgat, a további eseményeket már Ajla, Vik barátnője közvetíti. Bátyó és Vik dialógusában nyitva marad egy kérdés, ami a regény egyik tétjeként is értelmezhető: miért éppen Viket (és Bátyót, és még sok más embert) választotta ki a Gömb? Ezzel összefüggésben egy másik kérdés is felmerül: miért nem választott ki másokat is a Gömb? Bátyó kitérően, de sokat sejtetően válaszol: valóban a Gömb dönti el, kivel köt szövetséget, ez nem az ember választása. A kiválasztás a Biblia egyik kulcsfogalma: számos helyen olvashatjuk, hogy az a hely, ember vagy idő a megfelelő, akit az Úr kiválasztott, és döntésének megkérdőjelezése vagy figyelmen kívül hagyása olykor komoly szankciókat is maga után vonhat. Mindez a transzcendens szuverenitásából fakad, ami egyszerre lehet félelmetes és lenyűgöző rejtély. A regényben sem oldódik fel ez a titok, viszont az Örök Most ismeretlen, de vonzó képzete azt sugallja, hogy a szuverén döntések nyomán olyan jövő tárul fel, ami az ember számára kifejezhetetlenül jó – ez

lehet a másik oka annak, hogy Vik hangja elcsendesedik, hiszen erről a tapasztalatról az emberi nyelv nem tud számot adni.

Az Átjáró a purgatórium képzetének is megfeleltethető, az Örök Most pedig az örökkévalóságnak, ahol „idő többé nem léssen” (Jel 10,6)²⁶⁴. Érdekes kitérőnek tartom itt megjegyezni, hogy Stephen Hawking épp az ősrobbanás előtti „örök most”-ot tartja a legfőbb érvnek Isten létezése ellen:

„ahogy visszamegyünk az időben az ősrobbanás pillanata felé, az univerzum egyre kisebb és kisebb lesz, míg végül elérkezik egy olyan ponthoz, ahol az egész univerzum egy olyan kicsi tér, hogy tulajdonképpen egyetlen végtelenül kicsi és végtelenül sűrű fekete lyukká válik. És akárcsak a mai fekete lyukak esetében, a természet törvényei itt is valami egészen rendkívüli dolgot diktálnak: itt is meg kell állnia magának az időnek. Nem lehet eljutni az ősrobbanás előtti időbe, mert az ősrobbanás előtt nem volt idő. Végre találtunk valamit, aminek nincs oka, mert nem volt olyan idő, amelyben egy ok létezhetett volna. Számomra ez azt jelenti, hogy nincs lehetőség teremtőre, mert nincs olyan idő, amelyben egy teremtő létezhetett volna.”²⁶⁵

A kereszténység túlvilágképét azonban épp az idő és tér felfüggesztése határozza meg, ami egyfajta visszatérés is a teremtettség „előtt”-be. Vik és Bátyó is „itt” vannak, s miként az univerzum sűrűsödik össze fekete lyukká, úgy lapul össze előttük az Átjáró is.

Úgy látom, ezért bír különleges jelentőséggel az, hogy a transzcendens egy disztópiában lép színre: ez a regény nemcsak annyit kíván felmutatni, hogy az elnyomó rendszerek ellen lehetséges az eredményes lázadás, hanem azt is sugallja, hogy van valami, ami egyének és rendszerek felett, szuverén módon képes beavatkozni az események folyásába. Zágoni Balázs duológiájában a korábban említett „reménytelenség formálta remény” nem csupán a főhős törekvései, hanem vele együtt a transzcendens munkája nyomán születhet meg. Mindemellett a transzcendenssel való kapcsolat segíti elő, hogy Vik ezentúl ne lehetetlen, hanem szuverén döntéseket hozzon: legnagyobb döntéseként az életét áldozza azért, hogy barátnője, Ajla életben maradjon. Ez a fennálló rendszer(ek) elleni lázadás radikális gesztusa is, egyben feloldódás az Örök Mostban, és a regény szerint ez az „eutópia” vár majd mindenki másra is, akit megtalál a Gömb.

²⁶⁴ Itt a Károli-Bibliát használtam a pontosabb, kifejezőbb fordítás miatt.

²⁶⁵ HAWKING, Stephen, *Is there a God? = Uő, Brief Answers to Big Questions*, London, John Murray, 2018, 37-38.

Ponyva, kalandregény és „crossover”

Problémafelvetés

Az ifjúsági regényeket értelmező fejezetek zárásaként egy olyan művet választottam, amely felveti azt a kérdést, ami az ifjúsági irodalommal kapcsolatban talán leggyakrabban felmerül: „magas” irodalomnak vagy szórakoztató irodalomnak számít-e ez a szövegkorpusz? Fekete András és Grancsa Gergely *Kalasnyikov és Rózsafüzér* című regénye²⁶⁶ már alcímével is utal erre a kérdéskörre – ponyvaregény –, és folyamatosan elbizonytalanítja a befogadót abban a tekintetben, hogy mit is olvas. „[A]z egész olyan volt, mintha egy durván begombázott lakberendező összezavarodva nem tudta volna eldönteni, hogy templomot, görög szentélyt vagy múzeumot akar összehozni” (95). Az egyik főszereplő, Kala Gábor házának leírása a regény teljes szövegére is igaz lehet, melyre a féktelen eklektika, a stílusok, regiszterek, műfajok közti határok megsértése jellemző. Másfelől az ajánlott életkor határait is átlépi a regény: számos olyan műalkotásra utal, amelyek megidézésével inkább a felnőtt olvasóközönség előismereteire számít.

A ponyvaregény az egyik lehetséges olvasásmód, ami az illető regénnyel kapcsolatban érvényesíthető; egy másik műfaji kontextus a kalandregény lehet. A történelmi regények mellett az ifjúsági irodalom egyik legkedveltebb műfaja a kalandregény volt a 20. században: a főhős megpróbáltatásait, majd a nehézségek leküzdését középpontba állító szüzsé olyan, a 20. században is nagy népszerűségnek örvendő regények alapjául szolgált, mint J. F. Cooper vagy Karl May indiántörténetei, Jules Verne vagy Erich Kästner regényei. A magyar nyelven írt regények is gyakran helyezték valamilyen egzotikus helyszínre a cselekményt: Barát Endre vagy Bodó Géza Afrikába (*Égő Lándzsa*, 1962; *Barlang a szigeten*, 1967), Dékány András tengerészregény-sorozata különféle tengerek és óceánok vidékére kalauzolja az olvasót, és megjelent az indiánregények „magyar változata” is Rónaszegi Miklós Tom Savage-sorozatában. A mai ifjúsági prózában bár kevesebb indiánnal, de számos kortárs, leleményes kamasz hőssel találkozunk, akik legalább annyira bátrak és autonómak, és legalább olyan fordulatos, kreatív megoldásokat igénylő szituációba is kerülnek, mint elődeik. A *Kalasnyikov és Rózsafüzér* hősei is hasonló utat járnak be – számukra azonban a végkifejlet másféle sorsot tartogat, mint a „hagyományosabb” kalandregény-narratíva szereplői számára. A fejezet első részében a kalandregénnyel, a ponyvairodalommal és a „crossover” irodalommal kapcsolatos problémák összegzésére fókuszálok, mindez előkészíti a regény értelmezését a fejezet második nagyobb egységében.

²⁶⁶ FEKETE András – GRANCSA Gergely, *Kalasnyikov és Rózsafüzér*, Bp., Tilos az Á Könyvek, 2015. A továbbiakban a főszövegben jelzem a vonatkozó oldalszámokat.

A kalandregényről

A szakirodalom több helyen megállapítja, hogy nehéz pontosan meghatározni, mi különbözteti meg a kalandregényt más, gyerekeknek szóló írásoktól; műfaji határai rendkívül elmosódottak. Számos darabja először felnőtt olvasóközönség számára íródott, sőt volt, amely kifejezetten gyerekeket és felnőtteket szólított meg: például Henry Rider Haggard a *King Solomon's Mines* című regényét (1885) „az összes nagy és kicsi fiúnak” ajánlotta.²⁶⁷ Matthew Grenby és más szerzők is Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-jához (1719) és Jonathan Swift *Gulliver utazásaihoz* (1726) kötik az ifjúsági kalandregény kezdeteit (noha, mint látni fogjuk, a műfaj gyökerei az ókorba nyúlnak vissza), ezek a történetek elsősorban fiúknak szóltak, a történelmi regényekhez hasonlóan. A 18. században még gyakori volt a regényekben a morális iránymutatás szándéka, de a 19. század második felében írott művekben a (vallási) didaxis már kevésbé jellemző. Szerzőik azonban komolyan vették felelősségüket, és olyan erények felé terelték fiatal olvasóikat, mint a hűség, a bátorság és az őszinteség, szinte mindig a viktoriánus „laissez-faire kapitalizmus”, a hierarchikus társadalomkép és a szigorú nemi szerepek ideológiai keretei között. A lányok csak ritkán és csak kisebb szerepeket játszottak a kalandregényekben, s bár női kalandregényírók is akadtak (pl. Anne Bowman, 1801-90), a 19. századi művekben a „férfias” értékek domináltak. A korai gyerekkönyvek gyakran úgy ábrázolták a kalandot, mint valami olyasmit, amit el kell kerülni (ezekre a művekre jellemző az erkölcsi tanítás szándéka), de a tizenkilencedik század közepétől megváltozott ez a hozzáállás: a kaland bárkivel megtörténhet, számítani kell rá, sőt akár üdvözölni is. Igen ritka, hogy egy mű „pusztán” kalandregény legyen: különösen a történelmi regényekkel és a fantasykkel mutat átfedéseket.

Az ifjúsági kalandregény jellemzően olyan figurákat tesz főszereplővé, akik a hétköznapi életükben jelentéktelenek, általában a perifériára szorultak, és gyakran áldozatokká válnak. Az elbeszélés aztán hirtelen jelentős események középpontjába helyezi őket: nagy veszélyekkel kell szembenézniük, és komoly döntéseket kell hozniuk. Gyakran sok minden múlik sikerükön vagy kudarcukon, nemcsak a saját, hanem a körülöttük élők, és olykor az egész társadalom szempontjából is. A kalandtörténet lényegében vágykép a feljogosítottságról („fantasy of empowerment”), hiszen a marginális és jelentéktelen szereplőt központi és döntő jelentőségűvé teszi. Az olvasó közvetve osztozik a felemelkedés izgalmában, így a valós életükben a felnőtteknek alárendelt gyerekek arra kapnak meghívást, hogy saját magukat is befolyásosnak képzelhessék. A kalandregény egyik „leágazása”, a fantasy olykor még ennél is tovább megy: egyfajta gyermek-Messiást kreál a főszereplőből, ahogy ez a Narnia krónikaiban

²⁶⁷ GRENBY, *Children's Literature*, i. m., 170.

is történik. Általában a hős túléli a kalandokat, a történet végén gazdagsággal és dicsőséggel jutalmazták. Ez azonban néha több, mint a hagyományos „happy end”, mintha a szerző azt sugallná, hogy miután a hős a küldetése során különböző próbatételeket állt ki, megérdemli ennek szimbolikus jutalmát is. Az ifjú hős általában kiderít bizonyos titkokat is a családjával kapcsolatban, így saját valódi identitása is körvonalazódik. A legtöbb klasszikus kalandregény valamilyen egzotikus térben játszódik, és az egzotikumot a történelmi távolság is biztosíthatja. Ezek a szokatlan és nemritkán veszélyes helyszínek drámaiságot is kölcsönöznek a történetnek, emellett kvázi szimbolikus módon erősítik az erkölcsi akadályokat, amelyeket a fiatal hősnek le kell küzdenie.

Matthew Grenby és Dennis Butts utalnak Propp *A mese morfológiája* című kötetére, amikor amellett érvelnek, hogy a kalandregény hasonló narratíva alapján épül fel, mint a varázsmesék. A legtöbb történet valamilyen családi válsággal kezdődik, ezért a főhősnek el kell hagynia otthona biztonságát. Ezt általában egy kisebb kaland követi, amelynek során bizonyítja rátermettségét, majd a regény fő izgalmát adó küldetés következik. Ez a küldetés általában kisebb válságok sorozataként épül fel, amelyek a küldetés teljesítésének tetőpontján végződnek: a kincs megtalálása, a bűntény megoldása, a túszer kiszabadítása, a hazatérés stb. A főhősök általában vagy valamilyen különleges képességgel születnek, vagy egy segítő eszköz birtokába kerülnek, például egy okos háziállat vagy egy csodafegyver. Általában a főszereplőket egy hűséges társ is elkíséri a kalandok során. A kalandregények talán épp a mesei forma alkalmazása okán válhattak népszerűvé: ugyanazokat az emberi és pszichológiai igényeket elégítették ki, mint a varázsmesék. Az ismert mintákat követő elbeszélői technika használatának más előnyei is vannak: a fiatal olvasók beazonosíthatják a narratívát, és egyfajta sikerélményt is szerezhetnek, amikor észreveszik, hogy a különböző írók hogyan variálják az ismerős formulát, vagy hogyan használják azt személyes látásmódjuk kifejezésére. Hozzá kell tennünk azonban, hogy a proppi párhuzam nem lehet általános érvényű: az orosz szerző által ismertetett morfológia az orosz varázsmeséken alapul, mely szűkebb keresztmetszet, illetve eleve orális műfaj, eképpen ezen összevetés csupán jelzésértékű.

A huszadik század első éveiben bekövetkezett nagy tudományos és technológiai változások nagy hatással voltak a kalandregényekre is. Az első világháború kitörése, a léghajók és repülőgépek támadásai, a bombatámadások és az olyan repülő hősök megjelenése, mint Billy Bishop és von Richthofen, felgyorsította ezeket a folyamatokat. A kortárs kalandtörténetek tartalma is megváltozott a második világháború után, melynek hatásait a gyerekek és fiatalok is saját bőrükön érezték. Ahogy a háború óta a társadalom megváltozott és a felnőtteknek szóló regények egyre nyíltabban foglalkoztak a szexszel és az erőszakkal, úgy változott a gyerekkönyvek is, csökkentve a szakadékot a „tinédzser” és a felnőtt regények között: a

kalandregények írói is elkezdtek foglalkozni a harmadik világgal és olyan problémákkal, mint a terrorizmus. Bár látszólag a jövő civilizációival foglalkoznak, sok sci-fi kalandregény valójában a korabeli társadalom tendenciáinak kritikáját fogalmazza meg, és olyan kérdéseket vizsgál, mint az új technológiák előnyei és hátrányai, vagy az egyén szükségletei az egész közösség jólétével szemben.²⁶⁸

A kalandregények egészen sokféle témát, problémát vetnek fel, nem véletlen tehát, hogy Gina Weinkauff és Gabriele von Glasenapp a kalandregényről mint *modellről* beszél, és ez alá sorol további alműfajokat. A szerzőpáros két modell-elméletét a bevezető fejezetben ismertettem, itt pedig a kérdéses modellről szóló fejtegetéseiket összegzem. A szerzőpáros Tonke Dragt *Levél a királyhoz* című regénye apropóján mutatja be, hogyan működik a kalandregény-modell. A főhős életben maradása és a közösségbe történő beavatása egyaránt hangsúlyos ezekben az alkotásokban, egyén és társadalom kapcsolata ebben a modellben így kifejezetten hangsúlyossá válik. Az elbeszélések azonban távolságot tartanak az olvasótól: nem az olvasó földrajzi és időbeli értelemben vett jelenében játszódnak – tehát ebben az elméletben is megjelenik az egzotikum mint a kalandregény egyik szignifikáns jelölője. Emellett a főhős is nagy távolságokat jár be a cselekmény során, ám a kalandregények többsége ciklikus pályát jár be: a főszereplő általában visszatér az otthonába. A kalandregény sajátosan kezeli a karaktereit is: a főhősöknek alig van egyéni vonásuk, és nem mennek keresztül fejlődési folyamatokon, azaz nem markáns egyéniségek, hanem rögzített tulajdonságokkal rendelkező típusok, beleértve azt is, hogy többségük férfi.²⁶⁹

A szerzőpáros gondolatai ezen a ponton kapcsolódnak össze Bahtyinnak a kalandszüzséről írt megállapításaival. Az orosz szerző úgy véli, a kalandregény hőséről nem lehet megmondani, ki ő valójában: „[n]incsenek szilárd, társadalmilag tipikus és individuálisan karakterisztikus tulajdonságai, melyekből kialakulhatna jellemének, típusának vagy temperamentumának stabil képe.”²⁷⁰ Ha a főhősnek lenne meghatározott karaktere, az a kalandban rejlő lehetőségeket korlátozná, hiszen a kaland során bármi megtörténhet, a főhősből bármi lehet; egyfajta befejezetlen karakterként áll előttünk. A kalandszüzsé Bahtyin szerint – és ez némiképp ellentmond a korábban összefoglalt fejtegetéseknek – nem épít a meglévő személyes és társadalmi kapcsolatokra, hanem azok ellenében bontakozik ki; az összes társadalmi és kulturális intézmény, előírás, családi viszonyrendszerek pusztán szituációk, melyekbe az önmagával azonos ember belekerülhet. A kalandszüzsét ugyanis „az örök emberi

²⁶⁸ A fenti összefoglalás forrásai: GRENBY, *Children's Literature*, i. m., 170-194; BUTTS, *Shaping boyhood...*, i. m., 340-351.

²⁶⁹ WEINKAUFF – GLASENAPP, i. m., 121.

²⁷⁰ BAHTYIN, Mihail, *A műfaj és a szüzsé-szerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*, ford. SZÖKE Katalin = Uő, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Bp. Osiris, 2001, 129.

természet – az önmegettartás, a győzelem és a diadal vágya, a birtoklási vágy, az érzéki szerelem – által diktált feladatok határozzák meg.”²⁷¹ Bahtyin elméletének középpontjában egyfajta „üres” karakter áll, aki különféle szituációkba kerül, melyek megoldását az „örök emberi” tulajdonságok segítik vagy akadályozzák. Bahtyin kiemeli, hogy a kalandregény az ókorban gyökerező műfaj – Harmatta János például rámutat arra, hogy már az egyiptomi Új-Birodalom (i. e. 1610–i. e. 715) időszakában megszületnek az első kalandregények²⁷² –, keletkezését vizsgálva pedig a komoly és a neveltető irodalom viszonylatában a karnevalizált irodalom első példájaként értelmezi a műfajt.

Bahtyin a komoly-neveltető irodalom három sajátosságát ismeri fel. Elsőként kiemeli, hogy a művészi kép struktúrájának az „axiológiai-temporális” zónája változik meg gyökeresen, vagyis az értékekhez és időbeliséghez való viszony módosul. Először az antik irodalomban történt meg a komolyság tárgyának epikus vagy tragikus távolságtartás nélküli ábrázolása a jelen idő szintjén. A mítoszok szereplői és a múlt alakjai szándékosan modernizáltak, és a még történő jelenben, a családi kapcsolatok kontextusában cselekszenek és beszélnek. A második sajátosság szorosan kapcsolódik az elsőhöz: a komoly-neveltető műfajok nem a hagyományra, hanem főként a (még nem teljesen beérett) tapasztalatra és a fantáziára hagyatkoznak. A hagyományhoz való viszonyuk gyakran kritikus, sőt olykor cinikusan leleplező, tehát itt jelenik meg először a hagyománytól szinte egészen felszabadított, a tapasztalaton és a fantázia szabadságán alapuló kép. A harmadik sajátosság a műfajok több-stílusossága és -szólamúsága. A komoly-neveltető művek elutasítják az eposz, a tragédia, a magas retorika, a líra stilisztikai egységét, a magas és alantas, a komoly és a nevetséges keveredése jellemzi őket, és a nem klasszikus műfajokat is felhasználják, például a levelet, a talált kéziratot, az elmesélt dialógusokat, a paródiát. Gyakran keveredik a prózai és verses beszéd, felhasználják az élő dialektusok és a zsargon elemeit. E három sajátosság alapján az értékekhez és időhöz, az irodalmi képhez és a szóhoz mint az irodalom anyagához radikálisan új viszony alakul ki.²⁷³

Bahtyin gondolatmenetét azért tartottam fontosnak összegezni, mert a *Kalasnyikov és Rózsafüzérre* mint posztmodern regényre mindhárom sajátosság jellemző. Egy komoly tárgyat távolságtartás nélkül, komikus, nemritkán parodisztikus módon ábrázol; a szépirodalmi, szórakoztató irodalmi vagy popkulturális előzményekhez, hagyományokhoz ironikusan viszonyul; keveri a „magas” irodalom és a trashkultúra regisztereit, az élőbeszédszerűséget és a poétikus nyelvhasználatot. Különösen az utóbbi két szempont és a regény alcíme okán válik szükségessé, hogy a ponyvairodalomra is kitérjünk.

²⁷¹ Uo., 132.

²⁷² HARMATTA János, *Ókor*, Helikon, 1978/4, 419.

²⁷³ BAHTYIN, *A műfaj és a szüzsé-szerkezet...*, i. m., 135-136.

Ponyvairódalom és popkultúra

Az elmúlt évtizedekben fellendült a populáris irodalom kutatása, gondolhatunk például a komáromi Selye János Egyetemen működő MA Populáris Kultúra Kutatócsoport munkájára, vagy a Prae Kiadó által 2022-ben publikált *Poptechnikák* című kötetre, melyben a téma jelentős magyar kutatói, mint Nemes Z. Márió vagy H. Nagy Péter készítettek kiváló tanulmányokat. Az áttekintést mégsem irodalom-, hanem néprajztudományos megközelítéssel kezdem.

Chikány Judit Kanyaró Ferenc folklórszemléletéről szóló írásában kiemeli, hogy a ponyváról való beszédben érzékelhető a támadó és védő hangnem kettőssége, valamint egyfajta esztétikai értékítélet is. A ponyván megjelenő alkotások az elit irodalom kanonizált alkotásaihoz képest valamilyen oppozícióban határozódnak meg (szép-szenny, centrális-marginális, elit-populáris stb.) A ponyva tartalma és műfaja miatt is kirekesztésben részesülhet: a 19. században a ponyván megjelenő bűnügyi történetek, betyárhistóriák sem kanonizálódhattak a „magas” irodalomban. Ezek a tömegtermelés, az irodalom áruvá válásának első példányai: olcsók voltak, könnyen hozzáférhetőek és szórakoztatóak. Levelezések, könyvjegyzékek vagy visszaemlékezések tanúskodnak arról, hogy a ponyván árult füzetek, népkönyvek nemcsak a paraszti társadalomban, hanem nemesi vagy főúri körökben is voltak olvasói.²⁷⁴

A ponyvairódalomra tematikai, műnemi, műfaji és stílusbeli sokszínűség egyaránt jellemző. A világi ponyvairódalom elsősorban szórakoztató jellegű volt, eleinte a verses forma volt jellemző, később került túlsúlyba a próza. A versek egyházi ünnepekhez, helyi vagy regionális szokásokhoz, a vallási élethez kapcsolódtak. A prózai szövegek közül a fantasztikus történetek a leggyakoribbak, eleinte a vallásos csodatörténetek voltak népszerűek, majd a 19. század második harmadától kezdve a betyártörténetek, ez szinte észrevétlenül folytatódott a bűnügyi történetekben az I. világháborúig, maradványaiban később is. A dalok és történetek gyakran aktualizálódtak, és főként a bűnügyi téma révén helyi témák is a ponyvairódalom részévé váltak.²⁷⁵ Takács Lajos a képmutogatás hagyományát a ponyvairódalom terjesztésével kapcsolja össze. Úgy véli, a képmutogatás nem önmagában álló szokás volt, hanem a képmutogatónál található röplapok terjesztésének egyik eszköze. E szövegek két részből álltak: az első rész prózában, részletesen ismertet egy-egy eseményt; a második pedig az eseményt összefoglaló pár strófás vers, mely a képmutogató énekszövegeként szolgál. A szövegben leírt eseményt egy nagyobb vászonlapra festett képsorozaton ábrázolták, egy-egy képkocka a verses

²⁷⁴ CHIKÁN Judit, *Adalékok Kanyaró Ferenc folklórszemléletéhez. Kanyaró Ferenc és a ponyva*, = „Tenger fenekéről gyöngyszemeket szednék.” *Tanulmányok Olosz Katalin tiszteletére* (Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 28.), szerk. SZAKÁL Anna – TEKEI Erika, Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2020, 192-194.

²⁷⁵ KATONA Imre – VOIGT Vilmos, *Ponyvairódalom = Magyar Néprajzi Lexikon 4.* (N-Szé), szerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1981, 261.

szöveg egyes strófáira vonatkozott. A képmutogató népes helyeken (például templom előtt, búcsún, vásárokon) jelent meg, a képet valamilyen állványra vagy bódére akasztotta, a hozzá kapcsolódó szövegeket pedig egy ponyvára terítette. A képmutogató tehát egy személyben volt előadó és szövegterjesztő; kezdetben népelemek vagy históriás énekek kerültek a rölapokra, később a szövegeknek a magasirodalommal alakult ki szorosabb kapcsolata.²⁷⁶ A képmutogatás így átmeneti műfajjá válik: az előadó énekelve közli a híreket, történeteket, de ugyanakkor már kinyomtatva is árusítja őket. Közönsége a polgárosodó tömegből áll, akik még a szóbeliséggel is kapcsolatot tartanak, maga az előadásforma a parasztsággal viszonylag csekély jelentőségű.²⁷⁷ Takács Lajos tanulmányából kiderül, hogy a ponyvairodalom egy része tulajdonképpen háromféle médiumon keresztül jutott el a befogadóhoz: az írott és hangzó szövegen, valamint a képeken keresztül. Ez a mediális komplexitás, ha más módon, de ma is jellemzi a populáris irodalmat.

H. Nagy Péter a kortárs popkultúra vizsgálata során megjegyzi: „tudatosítanunk kell azt is, hogy a popkultúra különféle *médiumok* szoros kapcsolatára épül, ezért ha az egyikkel foglalkozunk, akkor a többivel is kapcsolatba kerülünk.”²⁷⁸ A popkultúra leírására tett kísérletek nagyrészt figyelembe veszik a médiumok kapcsolatát, és azok átjárhatóságát is. H. Nagy a popkultúra-kutatás területén relevánsnak tartja az interpenetráció (eredetileg szociológiai) fogalmának bevezetését: ez a jelenség teszi lehetővé, hogy az önépítő rendszerekben megnyíljanak a környezeti kapcsolatok:

„Interpenetrációról (azaz kölcsönös áthatásról) akkor beszélünk, ha egy rendszer komplexitása egy másik rendszer felépítéséhez rendelkezésre áll, és fordítva, de úgy, hogy azok nem olvadnak össze. (...) Ez a modell alkalmasnak látszik a Storey-fele kontextusok működésmódjának leírására is, amennyiben a popkultúra és a vele kapcsolatba kerülő rendszerek különbözősége úgy marad meg, hogy azok egymásból is építkezhetnek. A popkultúra innen nézve olyan komplex rendszerként fogható fel, melynek működését számos más rendszer biztosítja, akár azzal is, hogy az elhatárolódást képviseli, vagy tagadja annak összetettségét.”²⁷⁹

Ez az elméleti keret segít abban, hogy a „magas” és „populáris” irodalmat ne egymás oppozíciójaként fogjuk fel, hanem egymáshoz kapcsolódó rendszerekként, melyek kölcsönösen hatnak egymásra. H. Nagy Péter elméleti háttérként John Storey *Cultural Theory and Popular Culture* című könyvét emeli ki, mint amely kontextuális analízissel közelíti meg a popkultúrát:

²⁷⁶ TAKÁCS Lajos, *A képmutogatás kérdéséhez*, Ethnográfia, 1953/1–4, 90.

²⁷⁷ Uo.

²⁷⁸ H. NAGY Péter, *A popkultúra rétegei*. Dance In The Dark = *Poptechnikák. Komplexitás a népszerű kultúrában* (MA Populáris Kultúra Kutatócsoport monográfiák 3.), szerk. H. NAGY Péter – L. VARGA Péter, Bp., Prae, 2022, 24. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁷⁹ Uo., 30.

„[e]bben a keretben a popkultúra explicit vagy implicit meghatározása a folk, a tömegkultúra, a magas kultúra, a domináns kultúra és a munkásosztály kultúrája kontrasztjában bontakozik ki”,²⁸⁰ tehát nem az egyik ellentétéként vagy szinonimájaként fogalmazódik meg. Storey munkája lehetséges válaszokat kínál arra a kérdésre, amely a modernitás alapvető kihívásának számít(ott): a tömeg-, illetve a populáris kultúra elhelyezhetőségére, értékelésére. Az alacsonyabb presztízsű műfajok önállósodása, megerősödése a modernség része volt, és komoly ellenállásba ütközött az elitkultúra és az akadémiai világ részéről. Azonban a popkultúra megközelítései változtak, és a jelenkori szemlélet jelentősen érinti a kánonterkép 20. századi átrendeződését is. A régóta használatos károntípusok (többek közt nemzeti kánon, jelentéskánon, oktatási kánonok) mellett a 20. században megjelentek az alternatív kánonok, amelyekbe a fenti kánonokhoz nem sorolt művek kerültek. Ilyen alternatív kánonok például a sci-fi, a fantasy, a horror, az alternatív történelem és a krimi kánonja, amelyek nemcsak az előbbieknél, de egymásnak is alternatívái, sőt átfedéseket is mutathatnak, és néha még a jelentéskánonokba bekerülő műveket is tartalmazhatnak.²⁸¹

Itt érdemes röviden szólni az alternatív kánonok és az oktatási kánon viszonyáról is. A popkultúra újszerű megközelítései átrendezik a „hagyományos” kánoni struktúrákat, ezzel együtt az oktatási kánonra is hatással vannak. Kúspér Judit nyomán felidézhetjük, hogy az oktatási kánon és a nyílt kánon szoros kapcsolatban áll egymással: a tanítás során jelennek meg a nyílt kánonba bekerült klasszikus művek, a kronologikus elven történő irodalomtanítás, a kultuszépítés vagy az életrajzi alapú olvasás. Az oktatás során a populáris kultúra alternatív kánonjai nem vagy csak részlegesen kapnak teret, viszont tanúi lehetünk a lappangó kánon létrejöttének is, amelyben a populáris vagy tömegkultúra alkotásai is helyet kapnak. Az elmúlt években sorra jelentek meg olyan, a (leendő) tanítók, magyartanárok munkáját segítő kiadványok, amelyek elsősorban nem a nyílt kánon műveire kínálnak módszertani, elemzői apparátust. A *Fausttól a Szívlakig*²⁸² című kötetben egy-egy művet egy-egy esszéíró és magyartanár páros vizsgált: Balajthy Ágnes Fenyő D. Györggyel, Ruff Orsolya Vinczellér Katalinnal, Szekeres Nikolettával pedig Varga Bettivel dolgozott együtt, előbbieknél rövid tanulmányokban kínálnak értelmezési lehetőségeket, utóbbiak pedig kérdéseket, feladatokat állítottak össze a szövegek órai feldolgozásához. Baka L. Patrik *Óperenciák. Fejezetek a magyar gyermek- és ifjúsági irodalomból*²⁸³ című kötete az egyetemi jegyzet és a monográfia

²⁸⁰ Uo., 15.

²⁸¹ Uo., 16.

²⁸² KOVÁCS Eszter (szerk.), *A Fausttól a Szívlakig – Kortárs könyvek a középiskolában*, Bp., Tilos az Á Könyvek, 2019.

²⁸³ BAKA L. Patrik, *Óperenciák – Fejezetek a kortárs magyar gyermek- és ifjúsági irodalomból* (Kaleidoszkóp könyvek sorozat), Bp., Nap Kiadó, 2022.

sajátosságait egyesíti, a kortárs gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek értelmezése az egyetemi oktatók és hallgatók tájékozódását segíti. Míg az említett könyvek a prózai művekre fókuszálnak, addig Fenyő D. György *Útikalauz a vershez*²⁸⁴ című kiadványa olyan kortárs szövegekhez is kínál elemzési szempontokat, amelyek jelenleg nem részei az oktatási kánonnak. Csupán ez a három példa is jelzi a lappangó kánon alakulását: a kötetekben ismertett művek nem kizárólag az „elitkultúra” termékei, a könyvek szerzői, szerkesztői mégis úgy vélik, helyük lehet az oktatásban, leginkább az olvasási gyakorlat megszilárdítása és megszerettetése érdekében. Manxhuka Afrodita Golden Dánielt idézve kiemeli, hogy

„a valóban posztmodern iskolai irodalmi kánon törekszik a diákokkal való dialógusra, fókuszában az önmegértés áll, az irodalom történetiségét az intertextualitás tapasztalatán keresztül érzékelteti, a komikumot a tragikummal egyenrangúan szerepelteti, nem adatközpontú, hanem készségfejlesztő, a szövegértelmezői gyakorlatot helyezi előtérbe, a tanulók minél sokoldalúbb aktivizálását célozza meg, beépíti az irodalmi játékokat, és reagál a média kihívásaira. A posztmodern irodalomszemlélet és pedagógia tehát egyáltalán nem kánonellenes; feladatának nem a kánonok megszüntetését, hanem szerepük tudatosítását tekinti, képessé téve a tanulókat a kánonok előfeltevéseinek felismerésére és a köztük való tudatos választásra.”²⁸⁵

A felsorolt kötetek nyomán kirajzolódó lappangó kánon a „valóban posztmodern iskolai irodalmi kánonná” megszületéséhez járulhat hozzá, melyben helyet kaphatnak a populáris irodalom némely alkotásai is. Ezek a szövegek a klasszikusokhoz, a „kötelezőkhöz” képest erőteljesebben lépnek dialógusba a diákokkal, ezáltal a tanulók minél sokoldalúbb aktivizálását teszik lehetővé, melynek nyomán az olvasóvá nevelés célja is megvalósulhat.

A továbbiakban elemzendő regény is komplex rendszerként épül föl: egyszerre épít a mese, a kalandregény, a trash- és popkultúra hatásmechanizmusaira, szervesülnek benne a Szindbád-film és a zs-kategóriás akciófilmek allúziói is, mindemellett a klasszikus szépirodalom egyes műveire is utal. Befogadását tehát intermediális kontextusok szervezik, de a humoros cselekmény miatt azok számára is élvezhető, akik nem tudnak minden utalást felfejteni.

„Crossover”

Az ifjúsági történelmi regényeknél láthattunk példát a crossover „működésére”, mely a jelen fejezetben tárgyalt regény esetében is releváns fogalom. A kifejezést a szakirodalom két, egymástól eltérő jelentésben használja. Benyovszky Krisztián szerint:

²⁸⁴ FENYŐ D. György, *Útikalauz a vershez*, ill. Gráf Dóra, Bp., Tilos az Á, 2021.

²⁸⁵ Manxhuka, 17–18.

„az irodalmi crossover a narratív világalkotás egy sajátos módja, mely korábbi fikciós világok elemeinek, elsősorban szereplőinek kiválogatásán és újracsoportosításán alapul. Az elbeszélő szépprózán kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok közegében is elterjedt, jellemzően határsértő fikcióképző eljárás. A szerző azzal, hogy kiszakítja a szereplőket ismert, megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy új, többé vagy kevésbé szokatlan miliőbe, fellazítja az egyes zárt és önálló történetvilágok határait, és ezzel azok részleges fúzióját idézi elő.”²⁸⁶

A szerző azonban megjegyzi, hogy a *crossover* fogalmat más értelmezésben azon művek jelölésére használjuk, amelyek korosztályi határokat lépnek át. Az eredendően gyerekeknek vagy kamaszoknak szánt szövegek a felnőttek körében is népszerűvé válnak, vagy fordítva: a felnőtteknek szóló szépirodalom találja meg olvasóközönségét a fiatalok körében; ilyen értelemben az „all-age irodalom” vagy „duplafedelű könyvek” szinonimájaként is használható. Rachel Falconer még tovább tágítja a fogalmat: mivel az életkori határok állandó újrafogalmazásnak vannak kitéve (például kisgyermek vagy kilenc és tizennégy év közötti; fiatal felnőtt vagy felnőtt), ezért a crossover vonatkozhat az elbeszélői kommunikáció különböző aspektusaira: a szerzők és a szövegek közötti kapcsolatra, a szövegek belső tulajdonságaira, vagy a szövegek és az olvasók közötti kapcsolatra és így tovább.²⁸⁷ Ebben a tág értelemben a crossover a médiumok közti átjárhatóságot is jelölheti. Miként Rachel Falconer is utal rá, „all-age” és „crossover” nem pontosan ugyanazt a jelenséget fedi: az utóbbi szóban benne foglaltatik valamiféle határátlépés, akár határsértés is. A *Kalasnyikov és rózsafüzér* című regény esetében a crossover kifejezést két értelemben használom: a regény több korosztályt is hatékonyan meg tud szólítani, és más szövegek szereplőit emeli át a saját világába.

Mit olvasunk egyáltalán? Fekete András – Grancsa Gergely: Kalasnyikov és Rózsafüzér

Fekete András és Grancsa Gergely regénye talán a kortárs magyar ifjúsági irodalom leginkább felforgató műve. Nemcsak a gyakran obszcén nyelvezet vagy a szerhasználat nyílt színrevitele miatt, hanem azért is, mert rendkívüli kreativitással vált hangszínek, regiszterek, műfaji kódok között, hogy a regény végére az addig megismert cselekmény szinte teljes visszavonásáig jusson el. A szerzőpáros egy (a gonzó újságírás példájaként is olvasható) interjúban elmondta:

²⁸⁶ BENYOVSZKY Krisztián, *Keresztül-kasul a szövegeken. Szempontok az irodalmi crossover meghatározásához*, Helikon, 2006/3, 388-389.

²⁸⁷ FALCONER, Rachel, *Crossover literature= International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. HUNT, Peter, London – New York, Routledge, 2014, 557-558.

„FA: Először közösen kigondoltunk egy történetet, és hogy honnan hová akarunk eljutni. Utána felváltva írtuk a regényt, egy fejezetet én, egyet Gergő, aztán megint kettőt én és így tovább. Soha nem tudhattuk, mit fog lépni a másik, merre viszi tovább a sztorit. Voltak is meglepetések. GG: De a másik rokonságát csak ritkán emlegettük. Jó kis gyakorlat volt, segített távol tartani a saját rigolyáinkat és allűrjeinket.”²⁸⁸

A regény ideális olvasói tizenhat év felettiak a kiadó ajánlása szerint. A mai tizenhat évesek (és a felettiak) nagy része aktívan használja a közösségi oldalakat és a YouTube-ot, utóbbit nemcsak zenehallgatásra, hanem videók feltöltésére is. Ha valamit nem tudnak, első dolguk, hogy beüssék a Google-ba vagy a Wikipédiára, okostelefonjuknak köszönhetően állandóan online vannak. Tizennyolc év alatt az alkohol még tiltott gyümölcs, de a baráti ivászatok során épp a határok feszegetése izgalmas. A könyv rájátszik ezekre a – felnőtt szemszögből megképződő – sztereotípiákra, s ezeknek köszönhetően fenn is tudja tartani az olvasói érdeklődést, hiszen a tizenhat éves felüliek nagy része magára ismer a regény hosszú kocsmatúrákat abszolváló hőseiben, akik gyakran posztolják is élményeiket, és a találkozókat online egyeztetik. A regény stabilan áll tehát a 21. század technicizált környezetében, hőseik története mégis épp akkor válik igazán izgalmassá, amikor nem a virtuális világban élik az életüket. Egy hosszú jelenetben az egyik cselekményszál két főhőse, Kala Gábor és Nyikov Vera a Biblia, illetve egyáltalán a vallás jelentőségéről vitatkozik; indulatos párbeszédükben a fiú arról gondolkodik, „hogyan van, ha tényleg van valamilyen isten”, a lány pedig az egyéni felelősség áthárításaként értelmezi az Istenben való hitet. Ekkor kapcsolódik be barátjuk, Gekko.

„Akkor most már csak azt áruljátok el, hogy mégis milyen oltári nagy gondotok van, hogy ezen a remek napon cseszegetitek egymást.

– Hát... – szívott egy nagyot a cigiből Nyikov –, Kala épp megtérni készül.

– Hogyan van?

– Semmi, hagyjad, Gekko. Csak épp a Bibliát olvasom, és ez Nyikovnál már főbenjáró vétség, és teljesen bepörgött. Egyből kitört belőle az ateista.

– Ez azért túlzás, szívi. Csak azt mondom, egyfolytában próbálsz elvenni a dolgok életét. Lebeszélsz, ha azt mondom, hogy szívassuk meg az aluljárókban ügködő térítőket, meg hogy ne cseszegessem a sok vallásos marhát, hisz nincs semmi gond a vallásokkal.

– Hát, Nyikov, bocs, hogy közbevágozok, de alapvetően tényleg nincs semmi gáz velük. Persze egészen addig, amíg nem akarnak az arcodba mászni. Ez az ő döntésük, ha az élni és élni hagyni elv alapján szemlélem a dolgokat, akkor Kalának van valami igazsága a dologban. Bár azokat a szórólapozó, nyomulós faszokat én se bírom.

²⁸⁸ URFI Péter, „*Mindenkiben van kettősség, nem?*”, Magyar Narancs, 2015. 12. 16. Web: <https://magyarnarancs.hu/konyv/mindenkiben-van-kettosseg-nem-97349> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

– Én sem azt mondtam, hogy szeretem őket – szólalt meg Kala –, de igen, amíg nem cseszegetnek, addig én miért piszkáljam őket? Meg különben is azért lehet, hogy vannak bizonyos határok, amiket nem kellene átlépni. [...]

– Háháháháháá!!! – tört ki Gekkóból az állati röhögés. – Srácok, komolyan súlyosabbak vagytok, mint nagyanyámék. Baszki, azok szoktak így pörögni tök baromságokon. Beszarok rajtatok, de komolyan!

– Anyád! – szólt kórusban Nyikov és Kala.

– Gekκόcska, te teljesen beszondultál. Szerintem már az agyad helyén is THC van – kezdte Nyikov. – Felfogtál bármit is abból, amit mondunk? [...] Keresztes háborúk, hm? Rémlík? – melegegett bele egyre jobban Nyikov, és ahogy előrehajolt, a kissé bő tunikája látni engedte, hogy alatta nem visel melltartót. A két fiú igyekezett a mondandójára koncentrálni, de az eléjük táruló látvány nagyban nehezítette a dolgukat. – Kedves Nyikov! – kapcsolt elsőként Gekκό. – Mindjárt reagálunk, de ha előtte megtennéd, hogy kicsit igazítás a ruhácskádön, az sokban megkönnyítené a koncentrációnk sikerességét – vigyorgott a lánynya.

– Mi van?

– Bébi, teljesen belátni – közölte kéjenc vigyorral Kala. – Kicsit nehéz figyelni, ha azt látjuk, hogy a melleid hogyan fickándoznak, miközben megpróbálsz komoly előadást tartani. [...]

Hirtelen megcsörrent Nyikov telőja, a lány macskagyorsasággal nyúlt érte, meg se nézve, ki az. (229–232)

A hosszan idézett jelenet a teljes regény működését példázza. A szövegben rendkívül hangsúlyosak a párbeszéddek, a karakterekről többet tudunk meg a megszólalásaik alapján, mint a narrációból. A narrátor a szereplők arckifejezéseiről, mozdulatairól, külső tulajdonságairól ad számot („szívott egy nagyot a cigiből”; „kéjenc vigyorral”; „nem visel melltartót”), kevésbé a belső tudatfolyamataikról. Ezért is válnak „üres karakterekké” a szereplők, mert az elbeszélő viszonylag ritkán tudósít vágyaikról, érzelmeikről vagy gondolataikról. A szöveg olvasása itt és más helyeken is a drámai művek befogadásához hasonló: a narratori közbevetések értelmezhetőek szerzői instrukciókként is, a párbeszéddek pedig replikák egymásutánjaként is olvashatóak, olyan megszólalásokként, amelyek válaszra késztetik a beszélgetőpartnert. A jelenet egy új szereplő belépésével zárul, itt ugyan csak virtuálisan: Vera telefonja megcsörren, s barátnőjével, Livivel kezd beszélgetni. Ám elsősorban nem a telefonhívás szakítja meg a komoly témákról folyó vitát, hanem a Vera testi adottságaira történő felfigyelés. A regényben számos más alkalommal előfordul, hogy egy fajsúlyos beszélgetést valami banális észrevétel térít le a pályájáról, ami zavarbaejtő, akár ízetlen viccelődésbe torkollik. Ez egy olyan tapasztalás, ami a (fiatal) olvasókkal is számtalanszor előfordul, s a regény egyik erénye, hogy az efféle hétköznapi tapasztalatokat is meggyőzően képes közvetíteni.

A regényben kevésbé érződik, hogy ketten írták, legfeljebb kisebb stiláris különbségek akadnak, ami abból adódik, hogy a két szál kétféle szerelmespárt állít elénk. Az egyikben Kala Gábor és Nyikov Vera a két főszereplő, hobbizenészek, de számaik helyett YouTube-csatornájuk válik valamennyire népszerűvé: ide saját készítésű videókat töltenek fel,

amelyekben idegen embereket hoznak kínos helyzetbe. A másik cselekményszálban Füzér Richárdot és Rózsa Biborkát ismerhetjük meg, ők az emberek keresztény hitre jutását tűzték ki célként, térítői munkájukról ők is videodokumentációt készítenek. A két pár a regény utolsó jelenetében találkozik először és utoljára. Első látásra nem is különbözhetne jobban ez a két páros, mégis mindannyian átélnek valami megmagyarázhatatlant. Kaláék egy könyvesboltban videóznak, amikor az üzlet teljes személyzetével együtt két beszélő pegazust látnak leszállni az égből. Richárd és Biborka pedig két börtönben ülő rabbal beszélget, mikor megjelenik nekik Jézus, Szűz Mária, egy leprából felgyógyult szent alakja és egy tanárnő, Klári néni. Mindkét páros lencsevégre kapja a természetfeletti eseményt, de mikor újraneznék a videókat, már nem találnak semmit.

A szereplők bahtyini értelemben vett „meghatározhatatlan” szereplők. Bár mindkét párosnak van valamilyen sajátossága – Kala és Nyikov életszemléletét inkább a nihilizmus, míg Rózsa és Füzér világlátását a kereszténység orientálja –, mégsem válnak plasztikus, „hús-vér” karakterekké. Céljaikat az „örök emberi természet” feladatai szervezik: beszédes neveik sugallják, hogy az egyik párost az emberek üdvössége, a másikat viszont a minél több rajongó megszólítása, vagyis a dicsőség iránti vágy motiválja. A kalandregény népmesei gyökerei itt korlátozottan érvényesülnek: a hősök nem hagyják el otthonaik biztonságát, viszont különféle próbatételekkel szembesülnek (a Rózsafüzér-szálban Ricsi gyakran hivatkozik arra, hogy Isten megpróbálja a hitüket), melyek végül egy olyan tetőpontba torkollanak, amelyben mindannyian győzedelmeskedhetnek a nehézségek fölött – az elbeszélő azonban megfosztja őket ettől a lehetőségtől.

A kötet alcíme ponyvaregény, és ehhez híven nemcsak a ponyvairodalommal, hanem az azonos című Tarantino-filmmel is szoros kapcsolatban áll a szöveg. H. Nagy Péter a populáris irodalomban végbemenő klasszikusképződéssel kapcsolatban így fogalmaz:

„ha a tömegfilm történetére úgy tekintünk, mint különféle dramaturgiai szabályrendszereket és speciális hangulatszabályzó effektusokat kialakító zsánerek összességére, akkor láthatóvá válik, hogy az adott zsánere jellemző eljárásokat meghonosító alkotások szinten elláthatók a klasszikus címkével. Sőt, érdemes tovább mennünk, ugyanis minden zsánért és klisérendszer (automatizálódott megoldásokat értve ez alatt) általában kulcsfontosságú szerzői filmek reflektálnak, melyek megújítják az adott műfajhoz való hozzáférést. Ha filmről (és filmtörténetről) van szó, akkor ez a jelenség nem tárgyalható korrekt módon például Quentin Tarantino említése nélkül. A *Pulp Fiction* csúcsra járta azt a technológiát, amely a megszokott (a tömegkultúra bevett sémáit) ironizálja (a gengszterfilmtől kezdve a sportfilmen át a melodrámaig) annak érdekében, hogy rálássunk a történet-szervezés említett klisészerű zsákutáira, és azokra a kanyarokra, kacskaringókra is, melyek éppen ezeket teszik meg- vagy kikerülhetővé. Mindez

nem volna lehetséges a popkultúra archívumának aktualizálása és a tömegkultúra illékony elemeinek destrukciója nélkül. (És még nem is beszéltünk arról, hogy mi van a táskában[.])”²⁸⁹

Miként a *Pulp Fiction* című mozi, úgy a Kalasnyikov is többféle módon „ironizálja” a megszokottat. Ez a munka már a címlappal elkezdődik: a borító egy rongyosra olvasott könyvet imitál, rajta fekete, sárga és piros színekkel. A jobb alsó sarokban megbújik a Tilos az Á logója, ami azt sugallja, hogy a szöveg átment a (jobb) kiadók gyakorlatában szükséges szerkesztésen, korrektúrán, tehát professzionális csapat van mögötte, a kötet külleme mégis az „alsópolcos” irodalmat idézi. Bár számos példa van akár a gyerek- és ifjúsági irodalomból is arra, hogy egy művet ketten jegyeznek, azért mégsem ez a megszokott; formabontó tehát a két szerzői név megjelenése is. Emellett a ponyvaregény mint alcím maga is ironizáló, az eltávolítás gesztusát működteti. Az alcím erős önbejelentő gesztus is egyben, a borító látványával együtt pedig az lehet az előzetes elvárásunk, hogy valamiképpen a műfaj paródiáját fogjuk olvasni.

A történet szervezésben is számos ironizáló tendenciával találkozunk. Az elbeszélő gyakran elidőzik olyan apró és a cselekmény előrehaladását illetően nem jelentős részleteknél, mint egy fikatív film ismertetése (Vadzsuksizijov *Ének a tevéért* című filmjéről nem találtam egyéb referenciát), vagy egymondatos mellékszereplők foglalkozásának leírása (egy öreg hölgyről teljesen mellékesen kiderül, hogy a kerületi Gyermekjóléti Szolgálat tiszteletbeli elnöke). A történet egyik lehetséges téje, a természetfeletti események magyarázata azonban mellékessé válik; a fiatalok minden mással foglalkoznak, csak ezzel nem.

A regény itt kapcsolódhat a vallási szempontból releváns gyerekirodalomhoz annyiban, hogy itt annak lehetséges paródiáját olvashatjuk. Mint láttuk, ezekben a művekben az Isten-ember kapcsolat válhat hangsúlyossá; Zágoni Balázs műve azzal játszik el, hogy ki sem mondja Isten nevét, mégis képes vallásos tartalmakat közvetíteni. Az illető regényünk azonban nagyon is gyakran emlegeti Istent különféle kontextusokban, a történet egyik kiemelt helyszíne az a templom, ahol Mihály atya szolgál. A fiatalok különbözően gondolkodnak vallási kérdéseken, és négyük párbeszédeiből, töprengéseiből egyfajta skála is kirajzolódik. Ricsi a megszokott paneleket mondja fel, és az ő „kánaáni nyelve” áll legközelebb a paródiához; Báborka is közel áll a „dogmatikus” vallásértelmezéshez, de már képes arra, hogy megkérdőjelezzen stabilnak tűnő igazságokat; Gábor a regény vége felé kezdi el olvasni a Bibliát, és neki egyelőre kérdései vannak, válaszok nélkül; Vera pedig a leginkább távolságtartó, ami az Istennel kapcsolatos témákat illeti. Négy fiatal, négyféle hozzáállás, amelyek az olvasóban is felvethetnek bizonyos vallási dilemmákat, a regénynek mégis más a viszonya a vallásos gyerekirodalmi

²⁸⁹ H. NAGY, *A popkultúra rétegei...*, i. m., 22-23.

hagyományhoz, mint például a *Fekete fény*-duológiáé: itt inkább bizonyos beszédmódok felidézése történik, a válaszkérés valós szándéka nélkül.

Általában véve az ifjúsági irodalmi hagyományhoz való viszony is ironikus: a kalandregény egyik alcsoportja, az indiántörténet itt Ricsi, Bíborka és segítőkük, Mihály atya közös látomásában idéződik fel, mely úgy kezdődik, mint egy indiánfilm részlete, és egy szurreális, horrorisztikus látványba torkollik – mindezt egy templomba helyezve. A regény viszont – filmes elődjeihez hasonlóan – épp ezáltal mutat rá a „hagyományos” ifjúsági regények olvasói mechanizmusaira: általában pörgős sztorikat várunk, a cselekményt előrelelendítő epizódokkal, lekerekített befejezéssel. A *Kalasnyikov és Rózsafüzér* azonban felülírja az elvárásainkat, és nem válik olyan lendületessé, mint John Travolta és Uma Thurman tánca a filmvásznon.

Itt érdemes egy rövid kitérőt tenni egy irodalmi előkép irányába. A cselekmény „lelassulása” a nyári szünet kezdetéhez köthető, ily módon a regény a rendszerváltás előtt népszerű műfajhoz, a vakációs regényekhez is köthető. E műfaj egyik legismertebb képviselője Csukás István, akinek a *Keménykalap és krumpliorr* (1973)²⁹⁰ című regénye maga is műfaji hibrid, egy vakációs regénybe oltott kalandos, fordultatos krimi – mint erről egy korábbi fejezetben már volt szó. Cselekménye a tanítási időben kezdődik, de a tavaszi szünetben bontakozik ki. Poós Zoltán eszményi ifjúsági regénynek nevezi Csukás művét:

„minden benne van, amitől a gyerekek képzelete szárnyalni kezd, titkosírás, távcső, cirkusz, nyomozás az eltűnt görögtektonösök után, kutyák, tigriscsikosra festett macska, autós üldözés, emberrablás. Ugyanakkor a könyvnek kimondottan lírai a hangfekvése, megjelenik benne a gyerekkor irodalmi igényű varázsvilága, Csukás István mindent azzal a felfokozottsággal, csodavárással láttat, ahogy a vadlibák átszellemülve bámulják kis Rece expander-rugón lógó táskáját.”²⁹¹

A rövid vakáció kezdetét így kommentálja az elbeszélő: „Tavaszi szünet! Van-e gyerekszív, amelyik ne dobogna gyorsabban erre a hírre? Jó, tudom, hogy a nyári szünet az igazi, de egy kis szívdobogást a tavaszi szünet is megérdemel.” (70) A narrátor ezt követően a főhősre, kis Recére irányítja az olvasó figyelmét, aki a téren „a szabadság ózonját” lélegzi be; a vakáció a gondtalanság, a derűs idill kitüntetett idejévé válik. A gyermeki jókedvet az elbeszélő a regény utolsó mondatában az egész Budapestre kiterjeszti: „Könnyű tavaszi szél indult valahonnan a budai hegyekből, felkapta a kiáltást, és végigvitte a városon.” (264) Ez a mondat azt is sugallja, hogy a gyerekek sajátos világlátása nem csupán a kortárs közösségre,

²⁹⁰ CSUKÁS István, *Keménykalap és Krumpliorr*, Bp., Könyvmolyképző, 2010. A továbbiakban a főszövegben hivatkozom az oldalszámot.

²⁹¹ POÓS Zoltán, *Gá-gá, vadlibák!* Mesecentrum, 2020. 05. 17. Web: <https://mesecentrum.hu/leporolo/ga-ga-vadlibak.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

hanem a tőlük idősebbekre is hatással lehet. Csukás narrátorai odaadó figyelemmel számolnak be a különböző gyermeki tevékenységekről, és közvetve arról is beszélnek, hogy a gyerekek sajátos humora, leleményessége, furfangja becsülendő, gyerekkoruk különleges időszak, ők maguk pedig mindenestül szerethetőek.

Ezzel szemben Fekete és Grancsa regénye már nem a gyermeki ártatlanság, hanem a lázadó kamaszkor regénye. Miként Csukás regényében, a cselekmény nagyobb része itt is a vakáció idején játszódik; idill helyett azonban a következőket olvashatjuk a nyári szünet kezdetéről:

„A tanév végétől és a nyár kínálkozó lehetőségeitől megrészegült nebulók önnön trendi és különváltukból fakadóan még önhittebben pötyögtek magabiztos hüvelykujjukkal a legújabb szériás okostelefonjukon. Fiatalok voltak, felelőtlenek, szépek, és a szüleiknek rengeteg pénze volt. Az élet tárt kapukkal várta, hogy erőszakot tegyenek rajta, akkor és úgy, ahogyan csak akarják. A környező utcákban kallódó néhány csöves alázatosan fejet hajtva tért ki útjukból, nehogy a jövő ifjú zálogai beszennyezzék mennyei sugallatra, harmadik világbeli gyerekmunkások által precízen felépített cipőiket.” (78-79)

A fanyar ironia mellett a generáció bírálata is hangot kap a szövegben: itt nem egy idealizált gyermek- vagy kamaszképpel találkozunk. A főszereplőkre a leleményes helyett a dörzsölt, a figyelmes helyett a hanyag, a derűs helyett a kiábrándult jelzők alkalmazhatóak inkább, és nem is egyértelműen szerethető karakterekkel dolgozik a regény. A vakáció alatt a kalandok nem a nyomozásban merülnek ki, mint a *Keménykalap és krumpliorrban*, hanem a Kalasnyikov-szálban bulikkal, szexszel és drogokkal mulatják az időt a fiatalok, míg a Rózsafüzér-szál hősei köztörvényes bűnözőket próbálnak megtéríteni, „a cél szentesíti az eszközt” jegyében pornóújsággal, vodkával és fűvel. A kortárs mű ezáltal a vakációs regényről való tudásunkat egyszerre megerősíti és újrakonfigurálja. Ezekhez a regényekhez gondtalanságot, az iskola nyűgjeitől történő szabadulást, szórakoztató kalandokat társítunk;²⁹² mindez esetünkben is jelen van, de nem társul hozzá az a fajta derűs, önfeledt, optimista világszemlélet, ami a műfaj korábbi darabjaiban tetten érhető. (Érdemes azonban megjegyezni, hogy a rendszerváltás előtti ifjúsági regények nagy része – valószínűleg hasonlóan ideológiai okokból, mint a krimi a bűnözőkről – igyekezett makulátlan képet festeni a fiatalságról, legfeljebb egy-egy kisebb csínytevés fért bele, de az is a hősök talpraesettségét mintázta.)

Ez a rövid exkurzus azt is példázza, milyen sokféle előzményhez köthető a *Kalasnyikov és rózsafüzér*. Miként Tarantino műve, úgy e regény is számtalan irodalmi, filmes, zenei vagy képzőművészeti előzményből van összegyúrva. Miként láttuk, a ponyvairadalomra is jellemző

²⁹² Lásd OZSVÁTH Sándor, *Helyzetjelentés az ifjúsági irodalomról*, Alföld, 1988/12, 83–93.

volt ez a sokszínűség, a szórakoztató jelleg, és egy idő után a bűnügyi történetek túlsúlya. Bűntényekből itt sincs hiány, sőt: a cselekmény egy óriási lövöldözésbe torkollik egy bankban, ahol mindenki meghal, majd Klári néni, Füzér Richárd matematika-fizika szakos tanára támasztja fel a halottakat a *Brian élete* leghíresebb betétdalával: „Always look on the bright side of life...” Ez a megoldás egy közepesen sikerült geg a regény végén, de ennél izgalmasabb, amikor az elbeszélő és a szereplők Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjének talán legismertebb jelenetét játsszák újra.

Kala és Nyikov az emberi ostobaságot megörökítő csatornájukra egy olyan videót készítenek, amelyben Pablo Escobar unokáinak adják ki magukat. A fényűző étteremben beszélgetésbe elegyednek a pincérrel, akit megtéveszt a két fiatal, és szolgálatkészen viselkedik velük:

„– Nagyon örülünk, hogy vendégül láthatjuk Önöket, kedves Manuela, kedves Pablo. Szólíthatom így magukat, ugye? Nem veszik tola-kodó bizalmaskodásnak?”

– Nem, dehogy, kedves...

– Vendelin. Szóltson csak Vendelinnek, Pablo úr! Nagypámat is így hívták, ő is híres volt, no, nem annyira, mint az ön nagypja, de azért híres volt, pincér, még egy regényben is megörökítették az alakját.

– Gratulálok, Vendelin barátom, akkor talán fáradjunk az asztalunkhoz. Remélem, apánk is megérkezik hamarosan!

– Erre tessék, a legjobb asztalunk, foglaljanak helyet! Hozhatok egy kis aperitifet? [...]

– Nagyon köszönjük! – szólalt meg hosszú idő után először Manuela. – Van esetleg Dictador rumuk, Vendelin? Én a magam részéről abból fogyasztanék el egy decinyit.”

– Tudom, mire gondol, kisasszony, a híres, 12 évig érelt, egyszerre karamell-, kakaó-, méz-, kávé- és tölgyízű kolumbiai kiválóságra. Sajnos nincs nálunk, rendkívül restellem. Ajánlhatnám helyette a szintén kolumbiai különlegességet, az ánizs ízű aguardiente-t?

– Óh, remek, az a másik kedvencem!

– És önnek, uram?

– Nekem is tökéletes.

– Akkor hozom, addig tanulmányozzák át étlapunkat!” [...]

– Sikerült választaniuk? – érkezett vissza Vendelin az aperitiffel.

– Hogyne. Elsőnek mindketten a leghíresebb kolumbiai előételt választottuk, a sült hangyát. Bár nem látom az étlapon, ez nem lehet probléma egy ilyen kiváló étteremben! Hangya elvégre mindenhol van, villámgyorsan össze tudják kapkodni itt az udvaron azt a pár példányt, ami szükséges az étel elkészítéséhez. És amúgy is egy roppant egyszerűen elkészíthető ételről van szó. Ezután ennénk egy kis levest. Manuela a Klasszikus Vichyssoise-t tejfölhabbal választotta, azzal a kéréssel, hogy ne tejfölhabbal, hanem kefirhabbal készüljön, mert a tejföltől mindig menstruációs zavarai adódnak. (123; 136-137.)

A Latinovits Zoltán által alakított Szindbád vendéglői jelenete egy a magyar filmtörténet csúcsteljesítményei közül. A Szénási Zoltán által játszott Vendelin és a főhős párbeszéde lassan,

komótosan halad, míg ki nem derül, hogy mindketten ugyanazt a nőt szerették. A regénybeli paródiában két fiatal beszélget Vendelinnel, hasonlóan ráérős modorban; miként a filmben, úgy a könyvben is ez az egyik legterjedelmesebb jelenet. A kamaszok dikciója is felidézi az „eredetit” („abból fogyasztanék el egy decinyit” – „Most már meginnék egy fél liter jó bort!”; „Óh, remek, az a másik kedvencem!” – „...kifejezetten a kedvencem” és így tovább), és az elbeszélő is biztosra megy: azt írja, „a hideg málnafelfújt olyan forró volt, mint Szindbád babájának szíve” (140). Emellett a Dictador rum Vendelin általi leírása, valamint az ételek bemutatása is megidézi mind a filmbeli Szindbád dikcióját, mind pedig az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* novella főszereplőjének, Privát úrnak megszólalásait. Krúdy Vendelinje csak néhány szóval utal a felszolgált ételekre, itt azonban a pincér, a vendégekhez hasonlóan, aprólékos részletezéssel jellemzi az italokat és ételeket. A Dictador rummal kapcsolatos megszólalása is súrolja a paródia határait, amely Gábor itt idézett (majd a továbbiakban folytatott) monológjában csúcsosodik ki: a fiú az egyszerű pórégymakrémlevest Klasszikus Vichysoisse-ként aposztrofálja, a művelt és kifinomult vendég szerepét játszva, Vera (Manuela) menstruációjának emlegetése pedig világossá teszi, hogy az eredeti szöveg komikus utánzásáról van szó. A Krúdy-szövegben Privát úr is átfogó ismeretekkel rendelkezik az ételekről, melynek hangot is ad: „Én például nagyon szeretem a csípős házimustárt, amelyet a jó gazdasszonyok otthon maguk készítenek, de nem vetem meg a francia mustárt sem. Az angol mustár pedig a kedvencem. Elő a mustárokkal, Vendelin barátom, de ne legyen beszáradva az üveg...”²⁹³ – a kortárs szöveg az ilyen és hasonló mondatokat forgatja ki. A Krúdy-novella végén kiderül, hogy Privát úr, Gáborhoz hasonlóan, szerepet játszott a környezet bosszantásában. Privát azt állítja, hogy ismerte azt a Patience/Pasziánsz nevű hölgyet, aki Vendelin szeretője volt, de „[p]ersze, nem volt igaz, amit Privát úr mondott, mert dehogy is ösmerte leánykorában Patience-ot, de valamivel meg kellett keseríteni ezeket a férfiakat, akik még enni tudtak és örvideni tudtak egy méltatlan nő emlékének.”²⁹⁴ Mindezt a kortárs regény kapcsán így fogalmazhatnánk át: persze, nem volt igaz, hogy Gábor és Vera Pablo Escobar unokái, de valamivel meg kellett keseríteni a jámbor pincért, és a „rohadtul puccos hely” (127) gazdag vendégeit. Tulajdonképpen mindhárom szereplő célja a megtevesztés, ezzel együtt a polgárpukkasztás.

Úgy vélem, ez a jelenet az interpenetráció működését is példázza: két komplex rendszer, a film és a regény hat egymásra úgy, hogy mindkét rendszer megőrzi a sajátosságát. A regény a kamaszok számára is elérhetővé teszi az általuk talán kevésbé széles körben ismert alkotást: míg a vajt fülű, akár felnőtt olvasó legkésőbb a pincér nevének említésekor rájön az

²⁹³ KRÚDY Gyula, *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!*, Magyar Elektronikus Könyvtár. Web: <https://mek.oszk.hu/00700/00765/00765.pdf> [Letöltés dátuma: 2024. 08. 07.]

²⁹⁴ Uo.

intermediális utalás forrására, addig a fiatalabbakat nemcsak Vendelin, hanem az elbeszélő által megidézett Szindbád vezetheti el a filmhez, és akár a Krúdy-novellákhoz is.²⁹⁵ Előfordulhat, hogy a fiatal olvasó hamarabb találkozik a regénnyel, mint a filmmel, így a kérdéses jelenet befogadását árnyalhatja mindaz, amit a szövegben olvasott. Ezzel a gesztussal a regény mintegy megismerteti Huszárik klasszikusát a fiatal olvasókkal – a populáris kultúra egyik termékébe ágyazva.

A fenti részlet a paródia működését is jól példázza a regényben. Mihail Bahtyin hangsúlyozza, hogy bármilyen műfaj, direkt nyelv célpontjává válhat a paródiának:

„Az ilyen kifigurázás mintegy elszakítja a közvetlen megnevezést a tárgytól, különválasztja őket, és kimutatja, hogy a közvetlen műfajok nyelve – akár epikus, akár tragikus – mindig egyoldalú, korlátozott, nem meríti ki a tárgyat; a parodizálás a tárgy azon oldalainak érzékelésére ösztönöz, amelyek az adott műfaj, az adott stílus keretein belül nem mutathatók be ... állandóan korrekciókat hajt végre a valóság talajáról, amely mindig lényegesen gazdagabb, és – ami a legfőbb – ellentmondásosabb és sokrétűbb, mint amennyit az emelkedett közvetlen műfaj magába fogadni képes.”²⁹⁶

A *Kalasnyikov és Rózsafüzér* egy kultikus művészfilmet parodizál, olyan aspektusokat kiemelve, amelyeket az „eredeti” alkotás – formanyelvéből adódóan – nem mutathatott fel. Itt Szindbád mintegy „megkettőződik”, ezáltal még hangsúlyosabbá válik az eredeti hős valóság-idegensége, olykor irreálisnak tűnő elvárásai. A párbeszéd nyelve is parodisztikus: az eredeti dialógus enyhe mesterkéltsege túlhajtottan modorossá válik, a távolságtartó, mégis valamiképpen meghitt, már-már baráti beszélgetés a regényben a bizalmaskodás határát súrolja.

A fentiek alapján válhat világossá az is, miért válik több értelemben is crossover irodalommá Fekete és Grancsa regénye. Egyfelől szereplőket „utaztat”, ebben az esetben Szindbádot és Vendelint, Ricsi és Bíborka cselekményszálában azonban Ábrahám, Jézus vagy Szűz Mária alakjai is megjelennek. Miként Krúdy szereplőit, úgy az elbeszélő a bibliai karaktereket is kiszakítja megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy szokatlan miliőbe, így a Krúdy-szöveg (pontosabban a film szövege), a Biblia, valamint a regény különös fúzióját valósítja meg. Crossover a regény az életkori határok tekintetében is: számos utalását, poénját inkább a felnőtt olvasók fogják érteni, például „a németalföldi festők lázálma” vagy a „Hobóék előzenekara” kifejezések jelentését valószínűleg az idősebb olvasóközönség tudja inkább dekódolni. S crossover a könyv a „határsértő” értelemben is: számos regényműfajt idéz meg

²⁹⁵ Miként Mizzur Dániel felhívja rá a figyelmet, a kérdéses jelenet nem Szindbád-novellán alapul: MIZZUR Dániel, *Szindbád Vendelinnél. Az Isten veletek, ti boldog Vendelinek! című elbeszélés helye Huszárik filmjében*, Kalligram, 2022. február, 83–86.

²⁹⁶ BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regénynyelv előttörténetéhez* = Uő, *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Gondolat. 1976, 231.

(pl. krimi, polifonikus regény, vakációs regény, kalandregény), de szabadon bánik a műfaji eszközökkel, és következetesen kibújik bármiféle műfaji besorolás alól.

A szöveg kalandregényként történő olvashatóságát számtalan aspektus indokolná. A főszereplők olyan figurák, akik a hétköznapi életükben jobbára jelentéktelenek; Füzér Ricsi fura fiúnak látják az osztálytársai, párja, Bíborka sem központi karakter a közösségben. Kala Gábor és Nyikov Vera csekély népszerűségnek örvendő zenészek, a regényben nincs utalás arra, hogy ők lennének a társaság középpontjai, inkább csak sodródnak barátaik, Gekko vagy Lacika után. Mindkét páros életében jelentős esemény, amikor természetfeletti jelenségekkel találkoznak, ezáltal jelentős események középpontjába kerülnek. Míg Ricsi és Bíborka a látomás, illetve az azt velük együtt átélő fogvatartott kérése nyomán segítő alapítványt készülnék létrehozni (mely a társadalom szempontjából jelentős döntés), addig Gábor és Vera nem igazán foglalkoznak a történetekkel. Az olvasó Ricsiék történetén keresztül közvetve osztozhat a felemelkedés, a „jó ügy” izgalmában, sőt Ricsi magát egyfajta kamasz-Messiásnak, az elesettek segítőjének tartja. Ha csupán a karaktereket vizsgálnánk, talán kirajzolódhatna egy kalandregény-szereposztás, de ha a szüzsét és a regény idő- és térkezelését tekintjük, aligha. Nem jelenik meg az egzotikum mint sajátosság: a regény a mai (2015-ös) Budapesten játszódik, szereplői az akkori szlenget használják, a terek, az utcák leírása erősen megidézik a főváros sajátos, egyszerre fényűző és lepusztult atmoszféráját. A hősök nem járnak be nagy utakat, inkább csak a megszokott köreiket futják: templom, plébánia, próbaterem, kocsmák. A legnagyobb kaland az lehetne, ha kiderítenék, ki vagy mi felelős a látomásaikért – erre azonban nem kerül sor.

Itt ismét érdemes Bahtyinnak a komoly-nevettető irodalomról szóló fejtegetéseire visszakanyarodni. A szüzsé rejtett tétje ugyanis egészen komoly: magának a transzcendensnek a mibenlétét kellene valahogy igazolni. Richárd és Bíborka elkötelezett katolikusok, ők Isten létét nem, legfeljebb a kereszténység erkölcsi normáit kérdőjelezzik meg. Vera szkeptikusan áll a kérdéskörhöz, míg Gábor egy idő után mindenhová magával viszi a Bibliát, társai gúnyos megjegyzéseitől övezve. Az Isten léteire való rákérdezés számos szépirodalmi alkotás vagy film témája, emellett a bibliai utalások át- meg átszövik a magas- és a popkultúra szövetét – gondoljunk Samuel L. Jackson monológjára a *Ponyvaregény*ből. Miként a film, úgy a könyv is egy komoly tárgyat közelít meg komikus, olykor parodisztikus módon; mint láttuk, mindkét alkotás ironikusan viszonyul az előzményekhez és hagyományokhoz; végül különféle irodalmi és filmes regiszterek keverednek bennük. Ha a kalandregényként történő olvasásmód nem is igazolható maradéktalanul, úgy gondolom, elemzett regényünk a fenti szempontok szerint a karneválizált irodalom egyik izgalmas kortárs példája lehet.

- „– Hát ezt nem hiszem el, baszd meg! – üvöltött Késmárki Márk magából kikelve a laptopja monitorjába.
- Hogy a picsába lehet ilyen filmet csinálni?! Ki beszél már így, mint ezek a faszok? (...) Rádásul nem is derül ki semmi az egészből! A végén kinyírnak mindenkit, aztán meg jön az a csaj, és mindenki énekelni kezd! (...) Sikerült elbasznia ezeknek a seggfejeknek két órát az életéből! Remek, csináltak egy teljesen értelmetlen filmet! Gratulálok! – azzal egy gyors mozdulattal kivette a meghajtóból a DVD-t, és hangos csattanással belevágta a tokjába. – Anya, anyaaaaaaa! – üvöltött le a szobája ajtajából a földszinten serteptetelő édesanyjának.
- Igen, kicsim?
- Már megint milyen szar filmet adtál? Komolyan, szívatni akarsz ezekkel a szarokkal, vagy mi? Hát az agyam kettéáll ezektől a baromságoktól!
- Sajnálom, kicsikém, azt hittem, ez tetszeni fog. Olyan vagány a borítón az a kép, meg azt írták, hogy ez nektek szól. A kamaszoknak. Bocsika, ne haragudj, picinyem!
- Áhhh...
- Mindjárt kész az ebéd is, gyere, nehogy kihűljön! Ha teli a gyomor, nincs semmi gond, ahogy nagyapád mondta mindig.
- Nem, kösz! Inkább megpróbálom kiheverni ezt a baromságot...” (277-278)

A regény zárlatából az derül ki, hogy „valójában” egy film cselekményét követhettük nyomon Késmárki Márkkal együtt, aki elégedetlenül csapja földhöz a DVD-t. A lezárás nyomán újraértelmeződnek az eddigiek is, és a zárlat felől olvasva a regény annak paródiájává is válik, amit ifjúsági regényként olvasunk. Mint láttuk, ezen regények főszereplői tinédzserek, akik komoly döntéseket hoznak, olykor megoldhatatlannak tűnő problémákat oldanak meg a felnőttek asszisztenciája nélkül (vagy minimális segítségükkel), szorosan építkeznek a pop-vagy trashkultúra értelmezői kontextusaira is, fordulatosak, izgalmasak, humorosak, és az olvasók szépirodalmi beavatódását is segítik. Mindez igaz erre a regényre is, de leginkább travesztikus kifordítással. A kamaszok megoldandó problémái kisszerűek, és az egyetlen fajsúlyos problémával, Isten mibenlétével csak ötletszerűen foglalkoznak; az utalások sok esetben nemlétező kulturális termékekre mutatnak; a néző (aki beleértett olvasóként is értelmezhető) a fordulatokról úgy vélekedik, hogy „még akció sincs, csak négy totál bekarmolt kretén!”; ami pedig az irodalomesztétikai akkulturációt illeti, nos, nem vagyok benne biztos, hogy találunk-e olyan kockázattűrő magyartanárt napjainkban, aki bevinne irodalomórára egy olyan regényt, amelyben csak úgy röpködnek a válogatott trágárságok. A zárlattal ráadásul mindezt zárójelbe teszi az elbeszélő, és mintha kitett volna mellé egy nagy felkiáltójelet is. A regény utolsó lapjain még egy fricskát kap az olvasó – és vele együtt a gyermekeinek könyvet vásárló szülő, sőt talán egyenesen a teljes gyerek- és ifjúsági könyvpiac is. Honnan tudjuk, mi, felnőttek, hogy egy gyereknek vagy kamasznak mi a jó? Milyen szempontok szerint választunk

könyveket egy olyan korosztálynak, amelyiknek a nézőpontjába – életkorunkból, tapasztalatainkból kifolyólag – nem tudunk belehelyezkedni?

Összegzés, kitekintés

A dolgozat bevezetésében körüljártam a gyerek- és ifjúsági irodalommal kapcsolatban felmerülő aktuális kérdéseket, dilemmákat, illetve a fogalomtörténeti kontextusokat is felvázoltam. A választott művek vizsgálatát elsősorban a műfaji kérdések felől indítottam. A műfajisággal foglalkozó terjedelmes szakirodalomból azokat a munkákat emeltem ki, amelyek „dinamikus műfajfelfogásból” indulnak ki: nem merev kategóriákkal dolgoznak, hanem tekintettel vannak a műfaji határok feloldódására, „a műfajkeverés, a szinkretizmus és a hibridizáció” jelenségeire.²⁹⁷ Bengi László a „felnőtt” szépirodalom apropóján gondolkodik ezekről a kérdésekről. Kucserka Zsófia szerint a gyerekirodalom mintegy megkettőzi a műfaji regisztert, létrehozva (duplikálva) ezek gyerekirodalmi párját²⁹⁸ – ezt a meglátást Bengi László fejtegetései felől továbbgondolva észrevehetjük, hogy a műfaji hibridizációnak is létezik gyerek- és ifjúsági irodalmi vetülete, hiszen ezekre a szövegekre is jellemző a műfaji kódok keverése, a műfajhatárok átlépése és kreatív újragondolása. Ahogy az elemzésekből kiderült, egyik szövegre sem jellemző, hogy csupán egyetlen műfajból „részesedik”: bár mindegyiknél kitapintható egy meghatározó műfajszerkezet (amit a kiadói márkastratégiák is megerősítenek), mégis szükségesnek tűnt az értelmezések során más struktúrák felől is olvasni a műveket.

„Miben azonos, miben más” az ifjúsági irodalomban működő hibridizáció? Úgy vélem, a műfaji, tematikai keveredést, a nyelvi regiszterek sokszínűségét a megcélzott olvasóközönség életkori sajátosságai is motiválják. A kamaszkor határhelyzet: már nem gyerek, még nem felnőtt, a nekik szóló regények a gyerekkorból hozott olvasmányemlékekre apellálhatnak, de meríthetnek azon szépirodalmi szövegek kontextusából is, amelyeket a fiatalok irodalomórán ismernek meg, s amelyek jellemzően (és eredetileg) felnőtteknek írott művek. Az ifjúsági próza határjellege mellett fontosnak tartom kiemelni a szövegkorpusz nyitottságát is. Ez nem csupán a kétféle életkor irányába való nyitottságot jelenti, hanem azt is, hogy számos olyan téma és kérdésfelvetés merülhet fel a kamaszoknak szóló szövegekben, ami a gyerekeknek még tabu, de a felnőtteknek már tapasztalat – ilyenek lehetnek például a szakítás, a különféle traumák, a társadalomban történő eligazodás nehézségei. Természetesen számos gyerekkönyv tematizálja például a válást vagy a kortárs bántalmazást, de ezek a problémák még inkább mesei keretben, illusztrációkkal kísérve jelennek meg, míg a kamaszok már a „nyersebb” megfogalmazásokat is elbírók.

Egy másik lehetséges választ Mészáros Márton többször is idézett tanulmánya nyomán találhatunk. Mészáros szerint a young adult irodalom a „hagyományos” irodalomhoz képest

²⁹⁷ Lásd BENGI, *A műfajkeverés...*, i. m.

²⁹⁸ KUCSERKA, i. m., 178.

erősebben épít a popkultúra vagy a trashkultúra elemeire, illetve értelmezői kontextusát sokkal inkább intermediális kapcsolatok szervezik.²⁹⁹ Az elemzések igazolták ezt a két hipotézist: számos popkulturális (filmes, zenei, közösségi médiára történő) utalással találkozunk, ezért szükség volt esetenként a szövegek intermediális viszonyait is feltérképezni. Ezek az utalások tematikus sokszínűséget eredményeznek, amiből szinte szükségszerűen következik a műfaji sokszínűség is. Ha a történelmi regény egy olyan múltba helyezi vissza az okostelefont használó szereplőit, ahol nincs lehetőség a folyamatos online jelenlétre, akkor a sci-fi tematikus eszközeit „kell” használnia: szembesítenie kell a „jelent” (ami adott esetben a történelmi múlt) a „jövővel” (itt a szereplők jelenével). Ha egy krimi egy olyan bűntényt állít elénk, amelynek a közösségi médiában van az egyetlen nyoma, akkor a nyomozásnak az egyes szereplők közösségi médiás jelenlétét is figyelembe „kell” vennie, ehhez pedig jó eszköz lehet, ha egy-egy novellában vizsgálja a szereplői motivációkat. Ha egy kalandregény küllemében és beszédmódjában is erőteljesen megidézi Quentin Tarantino egyik legismertebb filmjét, akkor a ponyvairodalomból is „kell” merítkeznie... és így tovább.

Egy következő lehetséges válasz a gyerek- és ifjúsági irodalom „játékosságából” adódik. Mint a bevezetőben is láttuk, ez a szövegkorpusz olykor még ma is „alacsonyabbrendűként”, esztétikailag kevésbé értékesként tételeződik, ezt a hozzáállást pedig a gyerekirodalom morális-pedagógiai „öröksége” is indokolhatja. Ebből azonban nemcsak egyfajta defenzív beszédmód következhet, hanem az is, hogy a szerzők más elvárásoknak vannak kitéve, mint a „felnőtteknek szóló” szépirodalom alkotói: szabadabban, kreatívabban bánthatnak az alapanyaggal és a műfajokkal is, nagyobb játéktér nyílhat a kísérletezésre.

Mint az elemzésekből kiderült, az ifjúsági irodalom szerzői rendkívül kreatívan bánnak ezzel a játéktérrel. Reneszánszát éli az ifjúsági novella, melynek egyik izgalmas „leágazása” a magyar történelmi múlt egyik jelentős eseményét, a 48/49-es forradalom és szabadságharcot tematizálja: a *48 másképp* vagy a *Költővel nem járnék* írásai ezt az időszakot és Petőfi Sándor alakját mesélik és értelmezik újra, ezáltal közelebb hozva, átélhetővé téve a korszakot a fiatal olvasók számára. Nemcsak a történelmi idő, hanem a tér is új módon tűnhet fel a novellák révén, miként arról a *Budapest Off* antológia tanúskodik. Budapest mint tér más ifjúsági művekben is kitüntetett jelentőségű: az Abszolút töri könyvek nagyrészt a fővárosban játszódnak, de – más ifjúsági regényekkel ellentétben – nem a jelenkori Budapest, hanem különféle történelmi korok Budapestje válik bejárhatóvá, de egyes könyvek az ország más pontjain is „megutaztatják” hőseiket, akik jelenük és múltjuk iránti kíváncsiságból vállalják a kalandokat. A kíváncsiság motiválja *Az osztály vesztese* szereplőit és talán a kötet olvasóit is, hiszen egy bántalmazás

²⁹⁹ MÉSZÁROS, i. m., 298.

rejtélyét kell megoldaniuk. A rejtély azonban nem csupán egy krimiben, hanem egy disztópiában is fontos cselekményszervező elemmé válik: a *Fekete fény*-duológia főszereplő-elbeszélője egy titokzatos, természetfeletti lény nyomába indul, hogy aztán a transzcendenssel való találkozásig, az abban való feloldódásig jusson el. S bár a *Kalasnyikov és Rózsafüzér* hősei is próbálnak kapcsolatot teremteni az Abszolútummal, ki-ki a maga módján, a teljes önátadásig nem jutnak el – a regény viszont talán az összes eddig tárgyalt műfajt, témát, regisztert képes sikeresen és humorosan ötvözni.

Az elemzett művek nyomán számos további kutatási irány látszik kirajzolódni. Az egyik a történelmi múlt feldolgozása az ifjúsági szövegekben: az Abszolút töri könyveken kívül számos más alkotás született az elmúlt években, amelyek valamely múltbéli eseménnyel foglalkoznak, és túllépve a pusztá ismeretterjesztésen, képesek arra, hogy újszerű módon mutassák fel a fiatal olvasók által a tankönyvekből ismert jelenségeket, történeteket. Ez a kutatás a rendszerváltás előtti történelmi regények kontextusában is izgalmas eredményekhez vezethetne: a korábbi szövegek jellemzően a szocialista ideológia felől közelítettek a történelmi múlthoz, a mai művek azonban (látszólag) nem ideológiai megfontolásból íródtak – e probléma körüljárása azonban további kutatásokat igényel. Egy másik irány éppen a Rákosi- és Kádár-korszak ifjúsági irodalmának vizsgálatára irányulhat: mint az előző felvetés is sugallja, magam is sztereotípiákban gondolkodom az e korszakban íródott művekről, holott a dolgozat során áttekintett, olvasott szövegek árnyalt, összetett képet mutatnak a korszak gyerek- és ifjúsági műveiről, és a körülöttük megképződött kritikai diskurzus is továbbgondolásra készítő szempontokat kínált fel, miként az Lengyel Baláznak a bevezető fejezetben idézett vitaindítójából is kitűnik. S amire személyesen leginkább kíváncsi vagyok, abba a *Fekete fény*-duológiát értelmező fejezet kínál némi előzetes betekintést: milyen lehetőségeket kínálnak bizonyos ifjúsági szövegek a teológiai szempontú elemzésre? Láthatóan nemcsak Zágoni Balázs műve, hanem számos más kamaszoknak szóló alkotás kapcsolódik a (keresztény) teológia beszédmódjához.

Az elemzések nem nyújtanak teljes képet a mai magyar ifjúsági prózáról, viszont az alábbi következtetések talán alkalmasak lehetnek arra, hogy a dolgozatban nem tárgyalt művekről is gondolkodjunk általuk.

1. A „szépirodalom” és a „populáris irodalom” kettőssége a tárgyalt művekben felszámolódni látszik. Ezek a szövegek ugyanis érvényesítik a „szépirodalom” hatásmechanizmusait, ezzel együtt sok szálon kapcsolódnak a populáris kultúrához, ez a sajátosság pedig könnyen hozzáférhetővé teszi a szövegeket a (fiatal) olvasók számára.

2. Míg számos gyerekirodalmi alkotás sajátossága a „lefelé beszélés”, a nevelés, oktatás nyílttá tett szándéka, addig a tárgyalt művekre ez az attitűd nem jellemző. A szövegek nem vagy csak korlátozottan kínálnak erkölcsi iránymutatásokat, életvezetési, viselkedési normák átadását nem célozzák. Ehelyett élethelyzeteket és azok dilemmáit villantják fel, amelyeket az olvasó mintegy partnerként, együtt-gondolkodóként válaszolhat meg.
3. Ebből következően a szövegek építenek a megcélzott olvasóközönség tapasztalataira, és erősen kötődnek a megírás korához. Talán ez az egyik szempont, ami leginkább elkülöníti a „felnőtteknek” és a „gyerekeknek” szóló irodalomtól ezt a szövegkorpuszt: a kortárs szleng, a gyorsan változó, mediatizált világ eszközei, applikációi, a kommunikáció 21. századi lehetőségei más szövegekhez képest hangsúlyosabban íródnak bele ezekbe a prózai alkotásokba. Mindez nemcsak a jelenkori ifjúsági irodalomra igaz: például Csukás István műveiben az őrsők, kisdobosok világát, Szabó Magda regényeiben a szocializmus díszleteit (áruházak, trafikok) és szereplőit (például tejesnéni, portás) ismerhetjük meg egy-egy kamasz szemszögéből – ennek a világnak a keretei a mai olvasó számára már nem adóttak.
4. Talán ezért is válik kérdésessé, hogy ezek a művek a nyílt kánon részeivé válhatnak-e. Erőteljes korhoz kötöttségük, a bennük megszólaló nyelv aktualitása miatt a későbbi korok olvasói számára kevésbé válnak hozzáférhetővé, de a bennük megszólaló, egyetemes kamaszkori tapasztalatok okán alkalmassá válhatnak arra, hogy a következő években is gyakran olvasott művekké váljanak. Az elemzett művek jelenleg inkább a lappangó kánon részei szabadidős olvasmányokként.
5. A kamaszkori tapasztalatok közvetítésével az életkor határjellegét is képesek kiemelni: az útkeresés élményét, a ’Ki vagyok én?’ kérdésekre adható lehetséges válaszokat járják körül a szövegek változatos módokon. (A tárgyalt kötetek mellett az elveszettség tapasztalatát izgalmasan jeleníti meg Laboda Kornél *MátéPONTindul* című regénye is.)
6. Ezt a tapasztalatot leggyakrabban az egyes szám első személyű narráció, vagy a szereplők nézőpontját belső fokalizációval közvetítő, egyes szám harmadik személyű elbeszélő közvetíti. Olyan megbízhatatlan narrátorok, akik kifejezetten félre akarják vezetni az olvasót, kevésbé jellemzőek. Többek közt ennek is köszönhető, hogy a szövegek beavató olvasmányokként is használhatóak: befogadásuk megkívánja bizonyos értelmezői műveletek alkalmazását, de még nem számítanak „avatott”, „tapasztalt” olvasókra.

7. Az „ifjúsági” jelző jelenthet piaci kategóriát, életkori szempontú elkülönítést, illetve korábban műfaji kategóriaként is használták. Véleményem szerint az „ifjúsági próza” semmiképpen nem műfaj, viszont létrejönnek benne a szépirodalmi műfajok „duplikátumai”: ifjúsági krimi, ifjúsági történelmi regény és így tovább. Piaci szempontból hatékony a kategória leválasztása más művektől, hiszen ezzel a jelzővel tudják sikeresen megszólítani a fiatal olvasókat és szüleiket. Ami az életkori aspektust illeti, a határok egyre fluidabbak: ma már young adult, new adult irodalomról is beszélünk, illetve általános tapasztalat, hogy a gyerekek „felfelé” olvasnak, sok alsó tagozatos gyerek olvas már nagykamaszoknak szóló irodalmat is.
8. Fentiek tükrében inherens tulajdonsága-e a szövegkorpusznak az „ifjúsági” jelző? Véleményem szerint igen: ezek a művek többnyire stabilan állnak megírásuk jelenében, állítanak valamit a tinédzserkorról, jellemzően a tizenéves főszereplő nyelvén és nézőpontjából. Cselekményvezetésük általában lineáris, a párbeszéd és a narráció nyelvére is a kortárs köznyelv használata jellemző. Stílusuk többnyire gördülékeny és olvasmányos, komolyabb kihívást jelentő elbeszéléstechnikai megoldásokat viszonylag kevésbé alkalmaznak. Ebből a szempontból „akkomodációs” szövegekké válhatnak, amennyiben alkalmazkodnak a célzott befogadó ismereteihez, illetve ahhoz a folyamatszerűséghez, ami a szövegértési képességek megszilárdulását jelenti. Ami a kötetek materialitását illeti, a könyvek hangsúlyos önbejelentő gesztusokkal kommunikálják „ifjúsági” mivoltukat: erre a gzdagon illusztrált borítók, az alcímek vagy a fülszövegek is felhívják a figyelmet. Ezzel némiképp le is szűkítik az olvasó mozgásterét: míg egy letisztult, egyszerű borító bármilyen alkotást rejthet, addig a nyomtatékosan ifjúságiként prezentált kötet esetén a befogadó „ekként” fogja olvasni a könyvet, az 'ifjúsági' kifejezés által megidézett konnotációk és elváráshorizont nyomán. Nem hagyhatjuk tehát figyelmen kívül ezeket a paratextuális jelzéseket sem, hiszen szorosan hozzátartoznak ahhoz, mitől gondolunk egy alkotást ifjúsági szövegnek.
9. A legizgalmasabb alkotások azonban képesek arra, hogy a műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárási horizontot lépésről lépésre lerombolják.³⁰⁰ Nem feltétlenül számítunk arra, hogy egy ifjúsági szöveg az erdélyi román kisebbség 20. század eleji problémáiról tájékoztasson, vagy egy Krúdy-novella paródiáját hozza létre. Az elemzett művekre (a korpusz számos más kiváló darabjában is) jellemző azonban a meghökkentés, a kizökkentés szándéka. Talán a

³⁰⁰ JAUB, i. m., 53.

kortárs ifjúsági prózában ez a törekvés vette át a nevelő célzat helyét, de míg a taburegények nagy részében ez a fajta meghökkentés öncélú és csekély esztétikai értékkel bír, addig a színvonalas alkotásokban a meglepetés a szöveg örömeivel, akár katarzissal is társulhat.

10. Mindez elvezet a dolgozat egyik kulcsfogalmáig, a *hibiriditás*ig. Az elemzett művek esetében nemcsak az *ifjúsági* jelző, hanem egy műfaji kategória is olvasható a paratextuális jelzések között. Úgy vélem, a „felnőtt” szépirodalomhoz képest hangsúlyosabbak ezek az önbejelentő gesztusok az ifjúsági próza területén, talán a kiadók ezekkel a címkékkel is igyekeznek orientálni a megcélzott közönséget. Az elemzett művek alapján azonban arra a következtetésre juthatunk, hogy a borító, fülszöveg stb. által kijelölt műfaji kategória csak egy azon kódok közül, amit a szöveg működtet; előzetes elvárásként számíthatunk arra, hogy az ifjúsági szöveg más műfajokat is játékba hoz. Így egyfajta dinamikus olvasási folyamat indulhat el, amelyben többféle műfaj lép termékeny párbeszédbe egymással.

S végül e disszertáció érvvezetéseiben, de a gyerek- és ifjúsági irodalom területén általánosságban is újra és újra felmerülő dilemmát vetem fel: ki az olvasó, és hol van? Az elemző fejezetek csupán egy szeletet mutattak meg a kortárs magyar ifjúsági próza műfaji, tematikai változatosságából, de talán meggyőzőek abban a tekintetben, hogy a jelenkori gyerek- és ifjúsági irodalom virágkorát éli: egyre-másra jelennek meg olyan szövegek, amelyek „önértékük” révén is méltóak a (fiatal) befogadók figyelmére, emellett összetett világépítésük, formai komplexitásuk, átgondolt narrációjuk révén arra is felkészítik a befogadót, hogy a „felnőtteknek szóló” szépirodalomban is elmélyülhessen. A szövegek azonban nemcsak pedagógiai, hanem egyfajta pszichológiai potenciállal is bírnak: megoldási stratégiákat mutatnak fel a kortárs közösségekben felmerülő problémákra, azonosulási lehetőségeket kínálnak fel azoknak a fiataloknak, akik egyébként úgy érzik, egyedül vannak a nehézségeikkel, segíthetnek eligazodni a családi, baráti, iskolai viszonyok hálójában, sőt egyes művek az Isten-ember kapcsolat működéséről is izgalmas gondolat kísérleteket ajánlanak; az igazán színvonalas művekben ezek a pedagógiai-lélektani dimenziók azonban nem tolazkodnak előtérbe.

A gyerek- és ifjúsági könyvek pedagógiai olvasásmódja azonban „szívós örökség”: miként Katona Alexandra Vojnics-Rogics Réka kutatásai nyomán rámutat, a közvélemény nem esztétikai minőségük, hanem pedagógiai értékük alapján ítélte meg a gyerekeknek szóló könyveket. Ez a viszonyulás még sokáig meghatározta a gyerek- és ifjúsági irodalommal kapcsolatos gondolkodást. Katona az ezredforduló környékére teszi ennek lassú megváltozását, melyet Lovász Andrea a gyerekirodalom „felnőttté válásának” nevez. Azonban ez a folyamat nem lecserélődést, hanem a piac bővülését jelenti, amennyiben a „használati céllal” íródott

kötetek mellett megjelentek a bátrabb, sokszínűbb művek is, amelyek autonóm műalkotásként, szépirodalomként tételeződtek.³⁰¹ Ezt az elmozdulást a „szakma” is követte: bár bizonyos alap kutatások még hiányoznak, de egyre több olyan kézikönyv, tanulmány vagy kritika jelenik meg, melynek szerzői a gyerek- és ifjúsági műveket már nem annyira a pedagógiai aspektusok nyomán értékelik, hanem irodalomtudományos vizsgálódással közelítenek tárgyükhoz.

Ez azt is jelenti, hogy „mi, felnőttek” olvasunk és értelmezünk gyerek- és ifjúsági szövegeket. Nem tűnik-e azonban naiv, idealisztikus elképzelésnek 2024-ben, hogy a kamaszok akár több száz oldalas regényeket is elolvassanak? Mint az olvasásszociológiai felmérésekből kiderült, a „digitális bennszülöttek” olvasási szokásai jelentősen eltérnek a megelőző generációkétól, a szabadidős tevékenységek sorában az elmélyült olvasás egyre kevésbé népszerű. A korábban hivatkozott kutatások közül Tóth Máté 2017-es felmérése a legfrissebb, s az azóta eltelt években újabb jelenségek is kikezdi az olvasáshoz is szükséges koncentrációt: megjelent a TikTok, amely egészen rövid videókkal vált világszerte népszerűvé, ehhez a műfajhoz a Facebook, az Instagram és más közösségi médiumok is felzárkóztak. Az audiovizuális műfajokat (popdalok és klipjeik, egyes podcastek) felkapja vagy elrejt az algoritmus a felhasználók számára, a könyv azonban „csendes” műfaj: legfeljebb a borítója színes, nem olvassa (f)el helyettünk senki, nem kapcsolódik hozzá zene (legfeljebb egyes könyvtrailererekhez, de nem a teljes könyvhöz), és nem dönti el helyettünk az algoritmus, hogy melyik könyvet olvassuk el és melyiket hanyagoljuk – ebben a mediális környezetben az olvasás marginális tevékenységgé válhat. Gereben Ferenc olvasásszociológus egy cikkében rögzíti az alábbiakat:

„Végül nem hallgathatjuk el, hogy az egyik interjúalanyunk nyilatkozata némi aggodalommal tölti el a jövő esélyeit latolgató veterán olvasáskutatót. Egy humán szakos egyetemi hallgatónő váratlanul azzal a gondolattal állt elő az interjú során, hogy az időhiány mellett – társaival együtt – azért olvas keveset, mert az olvasás a mai »bulizós« és ingergazdag világban »szürke« eseménnyé vált: míg a tevékenységek sora erőfeszítés nélkül szállítja az élményeket, »ha leülsz olvasni, akkor meg tulajdonképpen el kell rajta gondolkodnod, el kell képzelned, bele kell magadat élned, valamilyen szinten nem kis energiabefektetés, de azért mégiscsak valahol dolgozol azért, hogy élvezd azt a könyvet...«. Vigyázat: mindez nem dicséret, hanem hátrány! Tehát az olvasás azért »ingerszegény«, mert nem jön »magától« az élmény, hanem meg kell dolgozni érte!”³⁰²

³⁰¹ KATONA Alexandra, *Az elképzelt kamasz. A kortárs magyar ifjúsági irodalmi intézményrendszer kamaszképéről = Billenő egyensúly. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. FODOR Péter – LAPIS József, Debrecen, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2023, 220-222.

³⁰² GEREKEN Ferenc, *Mit tud az olvasásszociológia a magyar olvasáskultúráról?*, Magyar Művészet, 2017/1, 71.

Az olvasás itt szórakoztatás helyett munkaként értelmeződik, olyan energiabefektetésként, ami látszólag nem térül meg, és rizikós is: honnan tudjuk egy könyv elején, hogy a szöveg megérdemli-e a figyelmünket, vagy csupán elvesz néhány órát az életünkéből? Amíg a gyerek nem maga választ olvasmányokat, addig ez a kérdés talán kevésbé releváns. A gyerekkönyvpiacra az a tendencia látszik kibontakozni, hogy a 21. századi, gyermekét vagy gyermekeit minél tudatosabban nevelni kívánó szülő nemcsak a gyermek használati tárgyait, ruháit, cipőit válogatja nagy (néha talán túlzottan aprólékos) gondossággal, hanem törekszik az igényes olvasmányok beszerzésére is. Az elmúlt évtizedek pszichológiai felismerései (jelentősen leegyszerűsítve: számos felnőttkori elakadás, probléma visszavezethető a gyermekkorba) napjainkban éreztetik leginkább hatásukat, ezért a szülők egy része igyekszik úgy nevelni gyermekét (és úgy válogatni a gyermekkor tárgyi attribútumait, beleértve a könyveket is), hogy minél színesebben, ingergazdagabban, felhőtlenebbül teljen az első nagyjából másfél évtized, így minél kevesebb problémát vigyen magával a felnőttkorba. Ezért a gyerekirodalom közönsége kettős: a szülő egyszerre vásárló és – a gyermeknek történő felolvasás révén – befogadó is, a gyermek pedig kisebb korában még hallgató (mely pozíció közel áll a hagyományos népmesemondás befogadói stratégiáihoz), általános iskolásként pedig olvasó, de szabadidős olvasmányait jellemzően a szülő válogatja számára.

De mi történik a kamaszkor beköszöntével? Ahogy a tinédzser elkezd leválni a szüleiéről, már nem az édesanya vagy édesapa lesz számára az elsődleges autoritás, így az eddig egyértelmű szituáció (anya vagy apa választja, gyakran fel is olvassa a könyveket) kétféle irányba ágazhat el: vagy (átmenetileg) nem olvas a fiatal, vagy ő maga szelektál az elérhető kínálatból. Itt a felnőtt értékválasztása már kevésbé mérvadó, sőt az a szituáció is előfordulhat, hogy az addig az irodalom iránt érdeklődő fiatal a szülőről történő leválás folyamatában a könyvektől is eltávolodik – talán ideiglenesen, talán tartósan. A jelenlegi mediális környezet nem kedvez annak, hogy a kamasz egyáltalán válasszon valamiből: az olvasáshoz csend és koncentrált figyelem kell, a közösségi médiumok által keltette „zaj” helyett. Erre a problémára az egyik gyerek- és ifjúsági könyvkiadó, a Pagony is reflektál: az írásbeliségtől a szóbeliség és vizuális kultúra felé vezető utat összefoglaló cikkükben gyakorlati tanácsokat is adnak azoknak a szülőknak (rokonoknak, pedagógusoknak), akik attól tartanak, hogy a fiatalok elvesznek a digitális világban.³⁰³ Nemcsak a mediális, hanem az oktatási környezet sem feltétlenül kedvez az olvasás mint tevékenység megszerettetésének: a jelenlegi középiskolai kerettantervekbe nem fér bele a kortárs/ifjúsági irodalom érdemi magyarázói megvitatása, feldolgozása.

³⁰³ *Mit kezdünk a digitális nemzedékkel?* Pagony, 2016. 08. 03. Web: <https://www.pagony.hu/mit-kezdjunk-a-digitalis-nemzedekkel> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

Több oldalról is felmerülhet tehát a kérdés, hogy az ifjúsági regények (novellák, legújabbak versek is) hogyan érik el, elérik-e az olvasóikat, vagy a szövegtörzset, illetve egyáltalán az irodalom iránti érdeklődés megmarad egyfajta „niche” hobbinak. Arra valószínűleg nem számíthatunk, hogy az olvasási kedv növekedésnek indul a jövőben, abban azonban bízhatunk, hogy mindig lesznek olyan kíváncsi, a lehetőségeikhez mérten autonóm fiatalok (és felnőttek), akik minden „digitális zaj” ellenére rászánják az időt és a figyelmet az elmélyülést igénylő tevékenységekre. Kőszeghy Ferenc szerint „az androidok és az algoritmusok egyáltalán nem álmodnak. A mi álmainkat rabolják el. A feladatunk tehát, hogy új álmokat álmodjunk a régiek helyére, új álmokat szövjünk arról, hogy mi a helye a digitalitásnak az emberi társadalomban.”³⁰⁴

Kőszeghy azzal folytatja a gondolatmenetet, hogy az „új álmokhoz” a kritikai (humán)tudományokra lesz szükség, és nem bízhatjuk magunkat a programozókra. „A tudomány ugyanis egyféle hozzáférést ad a világhoz, de ez nem jelenti, hogy nincs másféle – különben minek olvasnánk például irodalmat?”³⁰⁵ Az AI-jal és algoritmusokkal kapcsolatos fejtegetésben az irodalom olyan entitásként jelenik meg, mint amely képes arra, hogy újfajta hozzáférést biztosítson a minket körülvevő valósághoz – ami jelen esetben a mesterséges intelligencia és a digitalizáció valósága is. Ezt a másfajta hozzáférést biztosítják például azok a sci-fi tematikájú ifjúsági regények is, amelyek egyén és virtuális valóság(ok) viszonyrendszerére kérdeznak rá. Az ifjúsági irodalom kritikai szempontú vizsgálata azért is válhat lényegessé, hogy feltárjuk, miféle értelmezéseket kínálnak bizonyos szövegek a fiatalok számára a jelen valóságáról, s hogyan orientálják őket a kamaszkor egyébként sem egyszerű, a jelenben pedig a valóság egyfajta virtuális megsokszorozódása miatt egyre bonyolultabbá váló szövetében.

³⁰⁴ KŐSZEGHY Ferenc, *Álmodnak-e az androidok és algoritmusok? Nem, a mi álmainkat rabolják el*, MÉRCE, 2023. november 23. Web: <https://merce.hu/2023/11/23/almodnak-e-az-androidok-es-algoritmusok-nem-a-mi-almainkat-raboljak-el/> [Letöltés dátuma: 2024. 03. 16.]

³⁰⁵ Uo.

Bibliográfia

- 5 ok, amiért szerintünk a legmenőbb sorozat most az Abszolút történelmi, Pagony, 2023. 09. 26. Web: <https://www.pagony.hu/cikkek/abszolut-tortenelem-ifjusagi-regeny-weber-aniko-meszoly-agnes> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- ÁBRAHÁM Mónika, *12–14 éves gyerekek olvasási, könyv- és könyvtárhasználati szokásai*, Új Pedagógiai Szemle. Web: <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/12-14-eves-gyerekek-olvasasi-konyv-es-konyvtarhasznalati-szokasai> [Letöltés dátuma: 2023. 03. 14.]
- A Nap háza – Kortárs versek és mesék*, szerk. MIKLYA Zsolt, ill. BERTÓTHY Ágnes, Bp., Kálvin, 2021.
- ANGYALOSI Gergely, *A sólyom szövegszerűsége. Egy klasszikus műfaji elnevezés hányattatásai a századvégen*, Alföld, 1998/2, 48–61.
- ARATÓ László, *Védőbeszéd a ponyvairodalom mellett*, Könyv és Nevelés, 2016/2, 23–34.
- ARATÓ László, PÁLA Károly, *A szöveg vonzásában II. Átjárók*, Műszaki Kiadó, Bp., 1997, 2009.
- A sziget mint kísérleti laboratórium. Szövegértés, szövegalkotás 8., tanulói munkatankönyv*, fejl. GYESKÓ Ágnes - MOLNÁR Cecília, Bp., Sulinova közoktatásfejlesztési és pedagógus-továbbképzési kht., 2007. Web: <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/09/8-dic3a1k-2-fejezet-sziget-a-legyek-ura-a-vihar-stb.pdf> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regénynyelv előtörténetéhez* = Uő, *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Gondolat. 1976, 217–256.
- BAHTYIN, Mihail, *A műfaj és a szűzsé-szerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*, ford. SZÖKE Katalin = Uő, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Bp. Osiris, 2001, 128–223.
- BAKOS József, *A Vestibuli et Januae Lucidarium pataki kiadásának újabban felfedezett töredékeiről*, = *Az Egri Tanárképző Főiskola tudományos közleményei* (Új sorozat, 4. köt.), szerk. BENDE Sándor, Eger, Egri Tanárképző Főiskola, 1966, 523–528.
- BÁLINT Ágnes Júlia, *Viták kérdések a gyerek-és ifjúsági irodalomban*, Iskolakultúra, 1994/3, 87–89.
- BÁLINT Tibor, *Fekete Péter*, Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1967.
- BALOGH Gergő, *A történelem hallgat*, Tiszatáj, 2015/2, 64–73.
- BALOGH Gyöngyi, *Elázott filmkincsek rozsdás dobozokban – Előkerült Kertész Mihály kolozsvári filmje.* Web: https://web.archive.org/web/20170314181928/http://www.filmkultura.hu/archiv/planok/nyomtatobarat.php?cikk_azon=240 [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

- BALTHASAR, Hans Urs von, *Szemponatok a keresztény misztika mibenlétének meghatározásához* = Werner Beierwaltes – Hans Urs von BALTHASAR – Alois M. HAAS, *A misztika alapkérdései*, ford. GÖRFÖL Tibor, Bp., Sík Sándor Kiadó, 2008, 39–72.
- BANERJEE, Jacqueline, *E. Nesbit, Rudyard Kipling and The Strand Magazine*, The Victorian Web. Web: <https://victorianweb.org/authors/nesbit/kipling.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- BÁRÁNY Tibor, *Spekulatív fikció, határmunkálatok, műfaji olvasás*, *Studia Litteraria* 2022/3-4. (Új tendenciák a kortárs magyar irodalomban), 175–197.
- BÁRÁNY Tibor, *Szépirodalom vs. lektűr. Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről*, *Holmi*, 2011. február, 249–270.
- BARANYAI Norbert, *A populáris kultúra és irodalom tanításának lehetőségei* = *Az irodalomtanítás aktuális kihívásai*, szerk. BODROGI Ferenc Máté, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2022, 90–103.
- BELLARDI, Marco, *Filmszerű elbeszélés*, ford. KARÁCSONYI Judit, *Apertúra*. Web: <https://www.apertura.hu/2020/tel/bellardi-filmszeru-elbeszeles/> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- BENGI László, *A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában* = *Műfaj és komparatiztika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. Varga Zoltán, Bp., Gondolat, 2016, 24–31.
- BÉNYEI Péter, *A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete*, *Studia Litteraria Iuvenum* (Fiatal kutatók tanulmányai a kortárs irodalomelméletek jegyében), Tomus XXXVII (1999), 55–89.
- BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2000.
- BÉNYEI Tamás, *Történelem és emlékezés a kortárs történelmi regényben*, *Alföld* 2005/3, 37–47.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, *Dunaszerdahely*, Lilium Aurum, 2017.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Ifikrimik. Változatok a detektívtörténetre a gyermek- és ifjúsági irodalomban*, = *Lepipálva. Tanulmányok a krimiről*, szerk. UŐ – H. NAGY Péter, *Dunaszerdahely*, Lilium Aurum, 2009, 192–217.
- BERTA Erzsébet, *Architektúra és trauma. Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, *Studia Litteraria* 2011/3–4, 149–167.
- BERTA Zsóka, *Elmejátékok a kortárs filmben*, *Metropolis* 2012/2, 30–42.
- BÓDIS Zoltán, *Az idegen gyermek*, *Debreceni Disputa* 2009/3, 4–9.

- BÓDIS Zoltán, *Gyermek – nyelv – költészet*, = *Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter – BÓDIS Zoltán, Debrecen, Didakt, 2006, 9–18.
- BODÓ Sára, *Bibliai történet és/vagy mese? A bibliai történetek meseszerű átélése kisiskolás korban*, Magyar Református Nevelés, 2009. október, 2–10.
- BOGNÁR Tas, *Elemzések a gyermek- és ifjúsági irodalom köréből*, Bp., Tankönyvkiadó, 1984.
- Budapest Off*, szerk. PÉCZELY Dóra, ill. KÁRPÁTI Tibor, Bp., Tilos az Á Könyvek, 2018.
- BUTTS, Dennis, *Shaping boyhood = International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. Peter HUNT, London-New York, Routledge, 2004, 340–351.
- CHIKÁN Judit, *Adalékok Kanyaró Ferenc folklórszemléletéhez. Kanyaró Ferenc és a ponyva*, = „Tenger fenekéről gyöngyszemeket szednék.” *Tanulmányok Olosz Katalin tiszteletére* (Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 28.), szerk. SZAKÁL Anna – TEKEI Erika, Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2020, 191–211.
- CLAEYS, Gregory, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- COATS, Karen, *The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature*, London – New York, Bloomsbury Academic, 2018.
- COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 1996, 81–193.
- COMENIUS, Johannes Amos, *A világ útvesztője és a szív paradicsoma*, ford. DOBOSSY László, Bp., Magyar Helikon, 1961.
- CZIGÁNYIK Zsolt, *Utópia és utópizmus: egy irodalmi és politikai fogalom pár nyomában*, Korunk, 2019. február, 11–22.
- CZIGÁNYIK Zsolt, *A szabadsághiány anatómiái. Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*, Modern filológiai füzetek 61., Bp., Akadémiai, 2011.
- CSETRI Lajos, *Regény és történelem*, Tiszatáj, 1967/2, 155–161.
- CSUKÁS István, *Keménykalap és Krumpliorr*, Bp., Könyvmolyképző, 2010.
- DÁVID Ádám, *Előszó = 2050*, vál. SIROKAI Máttyás, Bp., Móra – JAK, 2018, 5–6.
- DECZKI Sarolta, *Rejtélyes irodalom*, Új Forrás, 2010/7, 37–48.
- DESZCZ-TRYHUBCZAK, Justyna, GARCÍA-GONZÁLEZ, Macarena, *Thinking and doing with childism in children's literature studies*, Children & Society 37/4, 1037–1051.
- DOMOKOS Áron, *Posztapokalipszisek, birodalmi ábrándok és neutrotópiák. Magyarország-jövőképek a kortárs tudományos-fantasztikus elbeszélésekben*, Anyanyelvi kultúraközvetítés, 2020/1, 10–37.
- ELSAESSER, Thomas, *Az elmejátékfilm*, Metropolis, 2012/2, 8–29.
- ERDEI Lilla, *Horror a disztópiában, disztópia a horrorban, avagy zsendül a magyar ugar?*, Korunk, 2019. február, 38–48.

- EWERS, Hans-Heino, *Literatur für Kinder und Jugendliche*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2012.
- EWERS, Hans-Heino, *Vom „guten Jugendbuch“ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70er-Jahren - Eine Bestandsaufnahme*, Fundevogel, Juni 1997, 5–21.
- EWERS, Hans-Heino, *Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung = Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. Günter LANGE, Baltmannsweiler, Schneider-Verlag, 2–16.
- FALCONER, Rachel, *Crossover literature= International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. HUNT, Peter, London – New York, Routledge, 2014, 556–575.
- FEKETE András – GRANCSA Gergely, *Kalasnyikov és Rózsafüzér*, Bp., Tilos az Á Könyvek, 2015.
- FENYŐ D. György, *A kötelező olvasmányok problémaköre = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 73–98.
- FENYŐ D. György, *Hogyan olvasnak a fiatalok? Gyermeknevelés*, 2015/1, 60–73.
- GALLÓ Gergely, *Jókai revival*, Litera, 2016. február 15. Web: <https://litera.hu/magazin/tudositas/jokai-revival.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 08.]
- GÁSPÁR-SINGER Anna, *Bárkiből lehet vesztes. Y-generáció: beszélgetés Wéber Anikó Az osztály vesztese című könyvéről*. Web: <https://www.prae.hu/article/9606-barkibol-lehet-vesztes/> [letöltés dátuma: 2024. 07. 10.]
- GÁSPÁR-SINGER Anna, *Címkék a borítón. Tabutémák a kortárs magyar gyerek- és ifjúsági könyvekben = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 307–342.
- GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1–2, 82–90.
- GEREBEN Ferenc, *Mit tud az olvasásszociológia a magyar olvasáskultúráról?*, Magyar Művészet, 2017/1, 64–71.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Költészet és valóság*, ford. SZÖLLÖSY Klára, Bp., Európa, 1982.
- GOMBOS Péter – HEVÉRNÉ KANYÓ Andrea – KISS Gábor, *A netgeneráció olvasási attitűdje*, Új Pedagógiai Szemle 2015/1–2, 52–72.
- GOMBOS Péter, *A disztópiák Alkonyatjától a disztópiák alkonyáig?*, Korunk, 2019. február, 49–55.

GOMBOS Péter, *A magyar gyermekirodalom disztópiái*, Mesecentrum, 2021. 05. 25. Web: <https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/a-magyar-gyermekirodalom-disztopiai.html>

[Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

GOMBOS Péter, *Utazás Narniától Fantáziáig: keresztény erkölcs a gyermekirodalomban, keresztény gyermekirodalom = Az erkölcs szépsége: a kaposvári Erkölcs-, Művészetfilozófiai és -nevelési Konferencia előadásai*, szerk. Czirják József et al., Kaposvár, KE CSVMPFK, 2005, 431–439.

GOMBOS Péter, *Utópiák és disztópiák a magyar irodalomban, különös tekintettel a gyermekirodalom antiutópiáira*, doktori értekezés. Web: <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14743/gombos-peter-phd-2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

GRENBY, Matthew, *Children's Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.

GRENBY, Matthew, *The origins of children's literature = The Cambridge Companion to Children's Literature*, eds. GRENBY, M. O. – IMMEL, Andrea, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 3–18.

GYÁNI Gábor, *Mimézis és reprezentáció. Tény és fikció kapcsolata = Tény és fikció. Tudomány és művészet a nemzetépítés bűvkörében a 19. századi Magyarországon*, szerk. LAJTAI Mátyás és VARGA Bálint, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2015, 11–24.

GYÁNI Gábor, *Történelem és regény: a történelmi regény*, Tiszatáj, 2004/4, 78–92.

Gyerekirodalmi adatbázis. Web: <http://ki2.oszk.hu/gyerekirodalom/> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

GYÖRI Hanna, *Cigányok az ifjúsági irodalomban*, Irodalmi Centrifuga, 2009. 04. 24. Web: https://centrifuga.blog.hu/2009/04/24/gyori_hanna_ciganyok_az_ifjusagi_irodalomban [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

GYURICZA Katalin, *Az intertextualitás vizsgálata nyelvészeti szempontból*, Magyar Nyelvőr, 2016/1.

H. NAGY Péter, *A popkultúra rétegei. Dance In The Dark = Poptechnikák. Komplexitás a népszerű kultúrában* (MA Populáris Kultúra Kutatócsoport monográfiák 3.), szerk. H. NAGY Péter – L. VARGA Péter, Bp., Prae, 2022, 14–58.

H. NAGY Péter, *Félreértések a bestseller körül*, Új Szó, 2012. 08. 19. Web: <https://ujsozso.com/kozelet/felreertesek-a-bestseller-korul> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 17.]

HANSÁGI Ágnes, *Az idő archeológiája. A historika és az időrétegek modellje Reinhart Koselleck történetiségkonceptiójában = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003, 31–52.

- HANSÁGI Ágnes, *Kánonon innen és kánonon túl. Megjegyzések a „gyerekirodalmi kánon” és a „gyerekirodalmi klasszikusok” kérdéséhez* = *Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 33–52.
- HANSÁGI Ágnes, *Láthatatlan limesek. Határjelenségek az irodalomban* (Tempevölgy könyvek 30.), Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2018.
- HANSÁGI Ágnes, *Műfajok a 19. században I. A novella*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány (Tempevölgy) - SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék, 2020.
- HARMATTA János, *Ókor*, Helikon, 1978/4, 413–426.
- HARMATH Artemisz, *Versek kamaszoknak. A kortárs ifjúsági versantológiák nemzedékfilozófiájáról és elgondolt hasznáról*. Web: <https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/versek-kamaszoknak.html> [Letöltés dátuma: 2024. 07. 08.]
- HAWKING, Stephen, *Is there a God? = Uő, Brief Answers to Big Questions*, London, John Murray, 2018, 23–38.
- HELLER Ágnes, *A mai történelmi regény*, Bp., Múlt és Jövő, 2010.
- HERMANN Zoltán, *Előszó* = *Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 7–12.
- HERMANN Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez* = *Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 15–32.
- HITES Sándor, *A magyarországi irodalmak műfajtörténete a 19. században*, Irodalomtörténet, 2011/2.
- HITES Sándor, *A történelmi regény*, Árkádia. Web: http://www.arkadiafolyoirat.hu/images/000_irodalom/IRO003_TAN_hites.pdf [Letöltés dátuma: 2022. 11. 17.]
- HITES Sándor, *Politika, poétika, tudományosság: a történelmi regény mibenlétéről*, Tiszatáj, 2005/3, 76–86.
- HORVÁTH Márta – SZABÓ Erzsébet, *Hogyan olvasunk krimi? = Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, szerk. HORVÁTH Márta – SZABÓ Erzsébet, Bp., Ráció Kiadó, 2019, 7–22.
- Irodalom 6. tankönyv*, tananyagfejl. RADÓCZNÉ BÁLINT Ildikó, Bp., Oktatási Hivatal, 2020. (ISBN 978-615-6178-66-4)

- Irodalom 9. tankönyv*, tananyagfejl. ANGYALNÉ VOLANT Vivien, Bp., Oktatási Hivatal, 2020. (ISBN 978-615-6178-11-4)
- ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001.
- Ismeretlen ismerősök (Elbeszélések a világirodalomból)*, szerk. T. ASZÓDI Éva, Bp., Móra, 1969.
- JAMES, Edward, *Utopias and anti-utopias = The Cambridge Companion to Science Fiction*, eds. Edward JAMES – Farah MENDLESOHN, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 219–229.
- JAUB, Hans-Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = H.-R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 36–84.
- JENEY Éva, *Műfajtan-e az elmélet?*, Helikon, 2016/3.
- JÓKAI Mór: *A Balaton völegényei* (Tempevölgy-könyvek 22.), Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2016.
- JOONSEN, Vanessa, *Connecting Childhood Studies, Age Studies, and Children's Literature Studies. John Wall's Concept of Childism and Anne Fine's The Granny Project*, Barnboken: Journal of Children's Literature Research, Vol. 45 (2022), 1–21.
- JOST, François, *The Look: From Film to Novel = A Companion to Literature and Film*, eds. Robert Stam, Alessandra Raengo, Oxford, Blackwell, 2004, 71–80.
- KÁLAI Sándor, *Politikusok célkeresztben. Megjegyzések krimi és politika viszonyáról*, Szépirodalmi Figyelő, 2016/1, 41–49.
- KATONA Alexandra, *A nyomozás vége(?) A kriminarratíva dekonstrukciója a kortárs magyar ifjúsági irodalomban*, Kortárs, 2021/9, 82–89.
- KATONA Alexandra, *Az elképzelt kamasz. A kortárs magyar ifjúsági irodalmi intézményrendszer kamaszképéről = Billenő egyensúly. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. FODOR Péter – LAPIS József, Debrecen, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2023, 220–233.
- KEPES Ágnes – SZÁSZ Eta, *Új beszélő könyvtár*, Bp., Móra, 1969.
- Kezd őszülni a nyár; Angyalmese; Gólyahír; Napraforgó*, szerk. MIKLYA Zsolt – Miklya Luzsányi Mónika, ill. SÁSDI Laura – SÉLLEI Nóra, Bp., Kálvin, 2020–2021.
- KISS Dávid – SZÜTS Zoltán, *A populáris irodalom helye és szerepe az olvasás- és élményközpontú irodalomtanításban*, Hungarológiai Közlemények, 2021/3, 62–75.
- KISS Judit Ágnes, *Kórház az osztályteremben*, Bp., Pagony, 2021.
- KISS Judit, *Bevezetés a gyermekirodalomba*, Kolozsvár, Ábel Kiadó, 2008.
- KODÁCSY Tamás, *Paul Tillich tengerpartja és a végtelen*, Lelkipásztor, 2016/8–9, 288–290.

- KOKKOLA, Lydia – RYDSTRÖM, Ulla, *Creativity and cognition in fiction by teenage learners of English*, Language and Literature 2022/1, 99–118.
- KÖRÖMI Gabriella, *A kortárs magyar ifjúsági krimi nyomában. Hibriditás és narráció* Böszörményi Gyula Leányrablás Budapest, Varga Bálint Váltásdíj nélkül és Mészáros Dorka Én vagy senki című regényében = *Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei* (Új sorozat 22.köt.: Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban), szerk. KUSPER Judit, Eger, Líceum Kiadó, 2019, 59–68.
- KÖSZEGHY Ferenc, *Álmodnak-e az androidok és algoritmusok? Nem, a mi álmainkat rabolják el*, MÉRCE, 2023. november 23. Web: <https://merce.hu/2023/11/23/almodnak-e-az-androidok-es-algoritmusok-nem-a-mi-almainkat-raboljak-el/> [Letöltés dátuma: 2024. 03. 16.]
- KRÚDY Gyula, *A cirkuszkirály*, Bp., Móra, 1982.
- KRÚDY Gyula, *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!*, Magyar Elektronikus Könyvtár. Web: <https://mek.oszk.hu/00700/00765/00765.pdf> [Letöltés dátuma: 2024. 08. 07.]
- KRÚDY Gyula, *Magyarország aranykertje*, Bp., Móra, 1985.
- KUCZKA Péter – SZERDAHELYI István, *Utópia* = SZERDAHELYI István – JUHÁSZ Ildikó (szerk.), *Világirodalmi Lexikon*, XVI. kötet U – Vidz, Bp., Akadémiai, 1994, 252–265.
- KUCSERKA Zsófia, *Gyerekirodalom: mi az, és kié?* = *Medialitás és gyerekirodalom*, szerk. HERMANN Zoltán – LOVÁSZ Andrea – MÉSZÁROS Márton – PATAKI Viktor – VINCZE Ferenc, Bp., KGRE – L'Harmattan, 2020, 173–186.
- KUSPER Judit, *Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban*, = *Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei* (Új sorozat 22.köt.: Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban), szerk. KUSPER Judit, Eger, Líceum Kiadó, 2019, 7–18.
- LAPIS József, *Szenvedő szerkezetek. (Ellen-)utópisztikus hagyomány a kortárs irodalomban = Poptechnikák. Komplexitás a népszerű kultúrában* (MA Populáris Kultúra Kutatócsoport monográfiák 3.), szerk. H. NAGY Péter – L. VARGA Péter, Bp., Prae, 2022, 210–264.
- LENGYEL Balázs, *Egy fa van*, Digitális Irodalmi Akadémia. Web: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/LENGYEL/lengyel00166/lengyel00211/lengyel00211.html> [Letöltés dátuma: 2023. 11. 29.]
- LENGYEL Balázs, *Miben azonos, miben más?*, Jelenkor, 1988/11, 1049–1054.
- LOVÁSZ Andrea, *Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell: Avagy képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom* = *Mesebeszéd: A gyerek-és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 251–262.
- LOVÁSZ Andrea, *A téma agressziója: szocio-gyerekkönyvek*, Fordulópont, 2010/3, 65–74.
- LOVÁSZ Andrea, *Gyermek – irodalom – diskurzusváltozatok*, Forrás, 2000/12, 90–102.

- Mai magyar elbeszélők*, szerk. VÉBER Károly, Bp., Szépirodalmi, 1967.
- MANXHUKA Afrodita, *Aktualizált klasszikusok, avagy a legújabb populáris regényekben rejlő pedagógiai lehetőségek*, Iskolakultúra, 2016/6, 67-75.
- MÁRTON László, *A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben*, Jelenkor, 1998/2, 146–168.
- MENYHÉRT Anna, *Regényes történelem = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003, 71–95.
- MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni. A Holtverseny példája = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 289–306.
- MÉSZÖLY Ágnes, *A királyné violája*, Bp., Pagony, 2020.
- MICHALS, Theresa, *Books for Children, Books for Adults: Age and the Novel from Defoe to James*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- MICHALS, Theresa, *Henry James and the Invention of Adulthood*, Novel, 2011/2, 229–248.
- MIKLÓSVÁRI Sándor, *Az ifjúsági könyv az iskolában = KEPES Ágnes – SZÁSZ Eta, Új beszélő könyvtár. Az ifjúsági olvasmányok ajánló jegyzéke*, Bp., Móra, 1969, 9–14.
- MIKOTA, Jana, *Dystopie, Kinder und Jugendmedien*, 2013. 10. 03. Web: <https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termini/594-dystopie> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 27.]
- MINKEL, Elizabeth, *The Triumph of Dystopian Lit*, The New Yorker, 2011. 04. 25. Web: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-triumph-of-dystopian-lit> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 27.]
- Mit kezdünk a digitális nemzedékkel?* Pagony, 2016. 08. 03. Web: <https://www.pagony.hu/mit-kezdunk-a-digitalis-nemzedekkel> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]
- MIZSUR Dániel, *Szindbád Vendelinnél. Az Isten veletek, ti boldog Vendelinek! című elbeszélés helye Huszárik filmjében*, Kalligram, 2022. február, 83–86.
- MÓROCH Gábor, *Csukás István: Keménykalap és krumpliorr*, MMA-MMKI Lexikon. Web: <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/kemenykalap-es-krumpliorr> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- MOTHERWELL, Robert, *Face of the Night (for Octavio Paz)*, Artsy.net. Web: <https://www.artsy.net/artwork/robert-motherwell-face-of-the-night-for-octavio-paz> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 11.]
- MOTTÉ, Magda, „ethisch-existenciell”/„transzendental-religiös”/„christlich”. *Dimensionen moderner Literatur für Kinder und Jugendliche = Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und*

- Jugendliteratur der Gegenwart*, hrsg. Georg Langenhorst, München, Sankt Michaelsbund, 2011, 146–157.
- NAGY Ildikó – KÖRMENDI Attila – PATAKI Nóra, *A zaklatás és az osztálylégkör kapcsolata*, Magyar Pedagógia, 2012/3, 129–148.
- NAGY Károly Zsolt, *Orbis Sensualium Pictus - A' Látható Világ lefestve. Joh. Amos Comenius művének s különböző kiadásainak összehasonlításából nyert néhány tanulság*, Egyháztörténeti Szemle, 3. évf. 1. sz., 69–82.
- OLADELE, Bashirat, *The YA dystopia craze died because it didn't evolve*, Polygon, 2023. 11. 23. Web: <https://www.polygon.com/22449675/ya-dystopia-fad-ended> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]
- KATONA Imre – VOIGT Vilmos, *Ponyvairodalom = Magyar Néprajzi Lexikon 4. (N-Szé)*, szerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1981, 261–264.
- OTTO, Rudolf, *A Szent*, ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997.
- OZSVÁTH Sándor, *Helyzetjelentés az ifjúsági irodalomról*, Alföld, 1988/12, 83–93.
- PÁPAI Zsolt, *A tolonc*, Filmvilág. Web: https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=12846 [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- PAPP Ágnes Klára, *Kojak Budapesten. Körkörös nyomok. Konferencia a krimiről*, Bp., KGRE, 2022. november 25.
- PATAKI Mónika Lilla, *Fény és sötétség*, Mesecentrum, 2021. 01. 16. Web: <https://igyc.hu/mesecentrum-kritikak/feny-es-sotetseg.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- PETŐFI S. János – BENKES Zsuzsa, *A multimediális szövegek megközelítései*, Pécs, Iskolakultúra, 2002.
- PETRES Csizmadia Gabriella, *Detabuizálás a kortárs meseregényben = Tabu a gyermekirodalomban*, szerk. PUSZTAI Virág – TURCSÁNYI Enikő, Bp., Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021, 85–99.
- POMPOR Zoltán, *Tradíció és kultúra összjátéka mai magyar keresztyén gyermekkönyvekben*, Magyar Református Nevelés, 2009. október, 21–28.
- POÓS Zoltán, *Gá-gá, vadlibák!* Mesecentrum, 2020. 05. 17. Web: <https://mesecentrum.hu/leporolo/ga-ga-vadlibak.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- Pro és kontra a krimiről*, vál. VÖRÖS T. Károly, Kritika, 1981/5, 14–16.
- RAUCH, Marja, *Jugendliteratur der Gegenwart - Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*, Kallmeyer, 2012.

RUDD, David, *Theorising and theories: the conditions of possibility of children's literature* = *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. Peter HUNT, London – New York, Routledge, 2014, 29–43.

S. SÁRDI Margit, *A tudományos-fantasztikus irodalom tematikája*, Magyar Scifitörténeti Társaság. Web: <https://sites.google.com/site/scifitort/tanulmanyok/s-sardi-margit-a-tudomanyos-fantasztikus-irodalom-tematikaja> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]

SAMBELL, Kay, *Presenting the Case for Social Change: the Creative Dilemma of Dystopian Writing for Children* = *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, eds. Carrie HINTZ, Elaine OSTRY, New York, Routledge, 2003, 163–178.

SCHOLES, Justin – OSTENSON, Jon, *Understanding the Appeal of Dystopian Young Adult Fiction*, ALAN, 2013/2. Web: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v40n2/scholes.html> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

SCOTT, Walter, *Ivanhoe*, ford. SZINNAI Tivadar, Bp., Móra, 1964.

SMITH, Thomas Ruys, “*The Enchantments of Waverley*”: *Walter Scott and Children's Reading in Nineteenth Century America*, *Nineteenth-Century Literature*, 2022/2–3., 145–175.

STORM, Theodor, „*Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881*“ = Theodor STORM, *Sämtliche Werke*, Band 8, Leipzig, Albert Köstner, 1920, 122–123.

SZÁSZ Eta – KEPES Ágnes, *Beszélő könyvtár*, Bp., Móra, 1958.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere*, It, 1996/12, 30–49.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Történelem és/vagy regény*, Korunk, 2015/8, 3–12.

SZEKERES Nikoletta, *A jelenidejűség, a pillanatnyiség és a műfajok hálójában. A Jelen! című ifjúsági novellaantológia elemzése* = „...kézifékes fordulást is tud”. *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2018, 173–190.

Szeptemberi emlék, szerk. DÁVID Gyula, Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1954.

SZILVÁSSY Orsolya, *Budapesti bűnügyek kamaszoknak. Kortárs ifjúsági regények a krimi noir vonzásában*, Partitúra, 2022/1, 67–84.

SZIRÁK Péter, *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában*, Alföld, 1998/2, 95–100.

SZIRÁK Péter, *Történelem nem volt, hanem lesz*, Alföld, 2005/3, 48–56.

SZOKÁCS Eszter, *József; Mózes; Királyok; Kezdetben, Krónikák*, ill. NAGY Norbert, Bp., Csimota, 2017–2023.

TAKÁCS Lajos, *A képmutogatás kérdéséhez*, *Ethnográfia*, 1953/1–4, 87–103.

TAMÁS Kálmán, *A történelmi regény pedagógiai értéke*, *Magyar pedagógia*, 1943, 237–239.

TELLER, Janne, *Semmi*, ford. WEYER Szilvia, Bp., Scolar, 2011.

- TILLICH, Paul, *Rendszeres teológia*, ford. SZABÓ István, Bp., Osiris, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Az irodalom fogalma*, ford. SCHNELLER Dóra, Helikon, 2018/1, 14–26.
- TÓTH Máté, *A 3-17 éves korosztály olvasási szokásai. Egy országos reprezentatív felmérés eredményei.* Web: http://www.azenkonyvtaram.hu/documents/11543/34323/toth_mate_-_kozvelemenykutatas_-_3-17_evesek.pdf/ [Letöltés dátuma: 2023. 03. 14.]
- TÖRÖK Lajos, *A felejtés kánonja. A szocialista detektívtörténet nyomában*, Magyar Művészet, 2018/3, 68–74.
- URFI Péter, „Mindenkiben van kettősség, nem?”, Magyar Narancs, 2015. 12. 16. Web: <https://magyarnarancs.hu/konyv/mindenkiben-van-kettosseg-nem-97349> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- Understanding Children's Literature*, ed. HUNT, Peter, New York, Routledge, 2005.
- VÁNDOR Judit, *Srácok, a benzin gyűlékony!*, Revizor, 2021. 06. 06. Web: <https://revizoronline.com/hu/cikk/9048/kiss-judit-agnes-korhaz-az-osztalyteremben> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- WALL, John, *From childhood studies to childism: reconstructing the scholarly and social imaginations*, Children's Geographies, 20/3, 1-14..
- WÉBER Anikó, *Az ellenállók vezére*, Bp., Pagony, 2020.
- WÉBER Anikó, *Az osztály vesztese*, Bp., Pagony, 2016.
- WEINKAUFF, Gina – GLASENAPP, Gabriele von, *Kinder- und Jugendliteratur*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2010.
- WITTMANN Ildikó, *Szex, tabu, rock'n'roll – vagyis mi számít tabunak a hazai gyerek- és ifjúsági könyvekben?* = *Tabu a gyermekirodalomban*, szerk. PUSZTAI Virág – TURCSÁNYI Enikő, Bp., Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021, 101–109.
- YOUNG, Moira, *Why is dystopia so appealing to young adults?*, The Guardian, 2011. 10. 23. Web: <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/23/dystopian-fiction> [Letöltés dátuma: 2024. 01. 09.]
- ZÁGONI Balázs, *A Gömb (Fekete fény 1.)*, Bp., Móra, 2018.
- ZÁGONI Balázs, *Odaát (Fekete fény 2.)*, Bp., Móra, 2019.
- ZÁGONI Balázs, *Szamos-parti Hollywood*, Bp., Pagony, 2022.
- ZIMMERMANN, Miriam, *Ganzschriften, Kinder- und Jugendliteratur* = Das wissenschaftlichreligionspädagogische Lexikon im Internet (WiReLex). Web: https://cms.ibep-prod.com/app/uploads/sites/18/2023/08/Ganzschriften_Kinder_und_Jugendliteratur_2018-09-20_06_20.pdf [Letöltés dátuma: 2024. 01. 28.]

ZIMMERMANN, Miriam, *Literatur für den Religionsunterricht*, Paderborn, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

ZÓLYA Andrea Csilla, *Ha lehullnak az álarcok...* – *Wéber Anikó* Az osztály vesztese című regényéről, A Vörös Postakocsi, 2018. 01. 22. Web: <http://www.avorospostakocsi.hu/2018/01/22/ha-lehullnak-az-alarcok-weber-aniko-az-osztaly-vesztese-cimu-regenyrol/> [Letöltés dátuma: 2018. április 15.]

Absztrakt

Kulcsszavak: ifjúsági próza, gyerek- és ifjúsági irodalom, hibriditás, transzgresszió, műfajelmélet

Értekezésemben a kortárs magyar ifjúsági próza kiemelkedő alkotásait elemzem, a választott szövegeket a jelenkori, elsősorban magyar nyelven íródott ifjúsági irodalom kontextusában igyekszem elhelyezni.

Vizsgálódásom fókuszában az ifjúsági próza áll, de a részterület értelmezéséhez szükséges kezdetben a gyerek- és ifjúsági irodalom egészével foglalkozni. A bevezető fejezet a gyerek- és ifjúsági irodalommal kapcsolatos kutatási eredmények összegzésére törekszik. A dolgozat a gyerek- és ifjúsági irodalom definiálhatóságának kérdésének tárgyalásával indul, majd a fogalom történetével foglalkozik. A vizsgált szövegkorpust a felnőtteknek és gyerekeknek szóló irodalom határterületén jelöli ki. A bevezetőt öt kortárs magyar ifjúsági szöveg értelmezése követi. A művek válogatásának egyik szempontja a *hibridizáció* volt, mely nemcsak a gyerek- és ifjúsági irodalommal, hanem általában a (kortárs) szépirodalommal foglalkozó szakirodalom egyik kulcsfogalma. Az elemzések arra világítanak rá, hogy a hibridizáció több szinten is értelmezhető a kamaszoknak szóló könyvekben: számos szövegre jellemző a műfajok, tematikák, regiszterek keveredése. A dolgozat elsődleges célja a hibridizáció bemutatása: arra vagyok kíváncsi, hogyan keverednek bizonyos műfajok az egyes szövegeken belül. Mindez pedig elvezet a dolgozat másik kulcsfogalmához, a *határátlépés*hez: az ifjúsági próza egyik meghatározó sajátossága a transzgresszív jelleg, a műfaji, nyelvi kódok sorozatos felforgatása – ebben a folyamatban az ifjúsági irodalommal kapcsolatos előzetes elváráshorizont is megváltozhat. A disszertáció másik célkitűzése, hogy a választott szövegek értelmezésén keresztül körüljárhatóvá váljanak az ifjúsági próza jellemzői. A különféle műfajú és tematikájú regények ugyanis sok ponton mutatnak hasonlóságokat is, a disszertáció összegzése ezeket a párhuzamokat veszi sorra, általánosabb érvénnyel.

Abstract

Keywords: youth prose, children's and youth literature, hybridity, transgression, genre theory

In my dissertation I analyse the outstanding works of contemporary Hungarian youth prose, and I try to place the selected texts in the context of contemporary youth literature, written primarily in Hungarian.

The focus of my research is on youth prose, but in order to understand this subfield, it is necessary to start with children's and youth literature as a whole. The introductory chapter aims to summarise research findings on children's and youth literature. The paper begins by discussing the question of the definability of children's and youth literature and then moves on to the history of the concept. It identifies the corpus of texts as being on the borderline between literature for adults and literature for children. The introduction is followed by an interpretation of five contemporary Hungarian youth texts. One of the criteria for the selection of the works was *hybridisation*, which is a key concept not only in children's and youth literature, but also in (contemporary) fiction in general. The analyses show that hybridisation can be understood on several levels in books for adolescents: many texts are characterised by a mix of genres, themes and registers. The primary aim of this thesis is to illustrate this hybridisation: I am interested in how certain genres are mixed within particular texts. This leads to the other key concept of the thesis, the *crossing of boundaries*: one of the defining characteristics of youth prose is its transgressive character, the serial subversion of genre and linguistic codes – in this process, the preconceived expectations of youth literature may change. Another aim of the dissertation is to explore the characteristics of youth prose through the interpretation of the selected texts. In fact, the novels of different genres and themes show similarities in many respects, and the synthesis of the dissertation will take up these parallels in a more general sense.