

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

2021

4

Irányok

a gyerekirodalom-kutatásban

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

A BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT

IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES GYÖRGYI

főszerkesztő / directrice de la revue

VARGA LÁSZLÓ

a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction

T. ERDÉLYI ILONA

KALAVSZKY ZSÓFIA

KARAFIÁTH JUDIT

könyvrovat / livres

MAJOR ÁGNES

technikai szerkesztő / révision des textes

MUNTAG VINCE

RÁKAI ORSOLYA

SZABÓ-REZNEK ESZTER

SZENTPÉTERI MÁRTON

SZILI JÓZSEF

TIMÁR ANDREA

VIRÁGH ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: foldes.gyorgyi@btk.mta.hu

<http://belikonfolyoirat.hu/>

2021/4. – LXVII. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

2021/4. – LXVII. année
Revue trimestrielle

Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

A gyerekirodalom kutatása – az utóbbi évekig – nem tartozott a magyar irodalomtörténet és irodalomtudomány legfontosabb feladatai közé. Ennek a témától való „akadémikus” idegenkedésnek, az előítéleteknek több oka is van. A magyar irodalom történetében sokáig nem volt olyan intézmény, amely a gyűjteményezéssel, a pedagógiai felhasználhatósággal, a gyerekirodalmi alkotók életművének feltárásával, az írói kultuszokkal vagy akár csak a magyar gyerek- és ifjúsági irodalom történetének feltárásával foglalkozott volna. Az európai, illetve a nyugati, nemzeti – vagy regionális – irodalomtudományi intézményrendszerekben, más-más tudománytörténeti háttérrel ugyan, de szinte a 19. századi kezdetektől léteznek ilyen gyakorlatok. A francia vagy az angolszász irodalomtudományos diszciplínákban sosem vált külön a gyerekirodalom kutatása a szépirodalmi szövegek (a hamis ellenpontként „felnőtt irodalomnak” is nevezett szövegek) értelmezésétől, a német irodalmi intézményrendszerben pedig a pedagógiai főiskolák és egyetemi karok voltak azok, amelyek kutatóhelyeket, virtuális intézményeket, kutatási „projekteket” működtettek, irodalomtörténeteket írtak már a 19. században. A kelet-európai irodalmakban a gyerekirodalom 20. századi, ideológiai kisajátítása hozta meg paradox módon a gyerekirodalom tudományos igényű feltárásának igényét: egyfelől a politikai ellendiskurzusaként működő esztétikai ideológiai gondolkodás megjelenése (Paul de Man hatása), másfelől az ideologikus gyerekirodalmi hagyományokkal való szembenézés értelmezői szándéka volt az, amely a modern irodalomtudományi nézőpontok elemzői módszereit hívta segítségül a maguk korában elhallgattott kritikai viták utólagos pótlásaként.

Lapszámunk HERMANN ZOLTÁN és KALAVSZKY ZSÓFIA szerkesztésében a gyerekirodalom angol-amerikai, francia, német és orosz kutatóműhelyeinek legújabb eredményeiből ad válogatást.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Trends in research on children's literature

Until recently, research on children's literature was not one of the most important tasks of Hungarian literary history and literary science. There are several reasons for the "academic aversion" and prejudice towards this topic. In the history of Hungarian literature, for a long time there was no institution to focus on collecting children's literature, researching its pedagogical use, or exploring the oeuvre of authors of children's literature, authorial cults, or even the history of Hungarian children's literature and youth literature. In European, as well as Western national or regional institutional systems of literary studies such practices have been present almost since their nineteenth-century beginnings, even if they came from different backgrounds in terms of the history of science. In French- and English-language literary science, research on children's literature has never been separate from the interpretation of literary texts (also called "adult literature" as a disingenuous counterpoint). In the German literary institutional system, it was colleges and faculties of pedagogy that operated research centers, virtual institutions, research "projects", and wrote literary histories already during the nineteenth century. In Eastern-European literatures it was paradoxically the twentieth-century ideological appropriation of children's literature that brought on the demand for a scientifically rigorous exploration of children's literature: it was the appearance of aesthetic ideological thinking as opposed to political thinking (following Paul de Man), as well as interpretative intentions to confront the ideological traditions of children's literature that have brought in the analytical methods of modern perspectives of literary studies, as if retrospectively making up for the silenced contemporary critical debates.

This issue, edited by ZOLTÁN HERMANN and ZSÓFIA KALAVSZKY, presents a selection of the latest results of English-American, French, German, and Russian research on children's literature.

THE EDITORIAL BOARD

Направления в исследованиях детской художественной литературы

Исследование детской художественной литературы – до самого последнего времени – не представляло особенного интереса в научной деятельности венгерской истории литературы и литературоведения. Эта „академическая” неприязнь и предубеждения объясняются несколькими причинами. В истории венгерского литературоведения долгое время не было учреждений, деятельность которых была бы направлена на накопление фонда, исследование возможностей применения детской литературы в педагогических целях, исследование творчества или культа детских писателей, или хотя бы лишь исследование истории венгерской детской и юношеской литературы. В европейских, а также в западных, национальных – или региональных – институциональных структурах литературоведения, хотя и в различных контекстах истории науки, но все же эта тема исследуется практически с начала своего рождения в 19. в. В французских или англосаксонских литературоведческих дисциплинах исследование детской литературы никогда не воспринималось отдельно от анализа литературных текстов (ср. ложное противопоставление детской литературы „взрослой литературе”), а в немецких институциональных структурах литературоведения педагогические институты и университетские факультеты были инициаторами и организаторами исследовательских центров, виртуальных учреждений, исследовательских „проектов”, писали труды по истории литературы уже в 19. в. В художественной литературе Восточной Европы, парадоксальным образом, стремление научного исследования детской художественной литературы родилось как реакция на ее присвоение в 20-м веке тоталитарными режимами: это было, с одной стороны, появлением эстетически-идеологизированной мысли, как политического контрдискурса (влияние Поля де Мана), а с другой – стремление осознать традицию обусловленности идеологией детской художественной литературы, словно как желание компенсировать умолченные (или, скорее, запрещенные) в свое время критические дискуссии.

Данный номер журнала, под редакцией Золтана ХЕРМАНА и Жофии КАЛЛАВСКИ, предлагает читателю избранные новейшие результаты англо-американских, французских, немецких и российских исследовательских центров.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

HERMANN ZOLTÁN

Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

Előszó

A gyerekirodalom kutatása – az utóbbi évekig – nem tartozott a magyar irodalomtörténet és irodalomtudomány legfontosabb feladatai közé. Ennek a témától való „akadémikus” idegenkedésnek, az előítéleteknek több oka is van. A magyar irodalom történetében sokáig nem volt olyan intézmény – ma sincs, vagy csak elszórtan létezik néhány hasonló –, amely a gyűjteményezéssel, a pedagógiai felhasználhatósággal, a gyerekirodalmi alkotók életművének feltárásával, az írói kultuszokkal vagy akár csak a magyar gyerek- és ifjúsági irodalom történetének feltárásával foglalkozna. Az európai, illetve a nyugati, nemzeti – vagy regionális – irodalomtudományi intézményrendszerekben, más-más tudománytörténeti kontextusban ugyan, de szinte a 19. századi kezdetektől léteznek ilyen gyakorlatok. A francia vagy az angolszász irodalomtudományos diszciplínákban sosem vált külön a gyerekirodalom kutatása a szépirodalmi szövegek (a hamis ellenpontként „felnőtt irodalomnak” is nevezett szövegek) értelmezésétől, a német irodalmi intézményrendszerben pedig a pedagógiai főiskolák és egyetemi karok voltak azok, amelyek kutatóhelyeket, virtuális intézményeket, kutatási „projekteket” működtettek, irodalomtörténeteket írtak már a 19. században. (Ha belegondolunk, a gyerekirodalom-kutatás megalapítása a német irodalomban a gyerekirodalom létrejöttével együtt zajlott: elég, ha csak a Grimm fivéreknek a mesegyűjteményük összeállítását kísérő „héroszi” textológiai és filológiai munkájára hivatkozunk.) A kelet-európai irodalmakban a gyerekirodalom 20. századi, ideológiai kisajátítása hozta meg paradox módon a gyerekirodalom tudományos igényű feltárásának igényét: egyfelől a politikai ellendiskurzusaként működő *esztétikai ideológiai* gondolkodás megjelenése (Paul de Man hatása), másfelől az ideológikus gyerekirodalmi hagyományokkal való szembenézés értelmezői szándéka volt az, amely a modern irodalomtudományi nézőpontok elemzői módszereit hívta segítségül a maguk korában elhallgatta)tott kritikai viták utólagos pótlásaként.

Hogy a mai magyar irodalomtudományban meglepetést okozhat az, hogy – és a *Helikon* jelen számával nekünk, szerkesztőknek és a munkánkat segítő kollégáknak az is volt a szándékunk, hogy *okozzunk* ilyen meglepetéseket – a kortárs német, angol-amerikai, francia, orosz irodalomtudomány milyen kérdésirányokból (testreprezentáció, gender, [poszt]kolonialista narratívák, a gyerekirodalom és a medialitás, a vizualitás és a textualitás művészetfilozófiai kérdései stb.) közelít a gyerek- és ifjúsági irodalomhoz, azért lehetséges, mert a magyar irodalomtudomány-történet a témát a 2010-es évekig jószerével csak az írói pályaképek szintjén érzékelte. Az intézményi feltételek, az akadémiai támogatottság hiánya, a kutatás száműzése a pedagógusképzés járulékos tevékenységei közé nemcsak a kutatási módszerek innovációját tette nehezzé, de növelte a professzionális kutatásban eleve meglévő esztétikai bizalmatlanságot is a gyerek- és ifjúsági irodalom műveivel szemben. A magyar irodalomtudomány a gyerekirodalmat – a szépirodalom művészi teljesítményéhez képest – szinte mindig „értékdeficitest” jelenségként írta le.

Má már nem ez a helyzet nálunk sem, a Károli Gáspár Református Egyetemen 2012-ben gyerekirodalmi kutatócsoport alakult, a Debreceni Egyetemen és a Szegedi Tudományegyetemen is működnek olyan tudományos műhelyek, amelyek konferenciákkal, tanulmánykötetekkel, az egyetemi évkönyvek különszámaival reprezentálják a mai nemzetközi gyerekirodalom-kutatás kérdésirányainak jelenlétét a magyar irodalomtudományi diskurzusban; a magyar folklorisztika új eredményei már nem a hagyományos módon, hanem a szóbeliség, a kéziratosság és az úgynevezett „könyvmese” sajátos viszonyaként tárgyalják a mese reprezentatív, gyerekirodalminak tekintett műfaját; van már gyerekirodalom posztgraduális képzés a magyar felsőoktatásban; az Országos Tudományos Diákköri Konferenciák történetében 2021-ben először szerepelhettek egyetemisták-főiskolások önálló gyerekirodalom-„tagozatban”; az egyetemek doktori iskoláiban a következő években több gyerekirodalmi témájú dolgozatot fognak megvédeni a fiatal kollégák. Persze egy nagy kutatási projekt előkészítéséhez – például a *magyar gyerekirodalom történetének* megírásához – még szükség van azokra a fiatalokra, akik felkészülten, a nemzetközi tudományos trendeket is ismerve lépnek majd a kutatói pályára. Ennek az intézményi háttérnek a megteremtése lehetne a következő feladatunk.

A magyarországi gyerekirodalom-kutatás „nagykorúsításához” mindenképp előtérbe kell tenni a kutatás tárgyát, s ezeknek a definícióknak a mintáit igyekeztünk a *Helikon* számára egybegyűjteni.

A gyerekirodalommal szembeni irodalomtudományos bizalmatlanság egyik oka az, hogy a gyerekirodalom lényegében olvasásszociológiai eredetű és a könyvkereskedelem (a könyv mint médium) történetéhez kapcsolódó fogalom. A 18–19. század fordulójához köthető kialakulása a női olvasóközönség megjelenéséhez és a női olvasók által az olvasáskultúrába integrált, gyerekkorú, olvasni nem tudó vagy az olvasásban gyakorlatlan befogadói csoportok kialakulásához kapcsolható. A korabeli könyvkereskedelem rendkívül kreatív módon alkotta meg a könyvmédiumnak azokat a változatait, amelyek ma is létező könyvtípusai a Gutenberg-galaxisnak: ugyanakkor világos, hogy ezek egy része (képeskönyvek, ismeretterjesztés) nem irodalmi, hanem könyvpiaci terméknek számít. Nálunk még mindig szinonimaként használjuk a *gyerekirodalom* és a *gyerekkönyv* kifejezéseket, pedig ez két külön kategória, még ha olykor átfedést is mutatnak.

A másik probléma a gyerekirodalmi szövegek didaktikus tartalma elleni esztétikai ellenérzések sora. Kétségtelen, hogy a gyerekirodalmi szövegek 18. század végi, 19. század eleji tömeges megjelenése a könyvpiacon időben egybeesik azzal a folyamattal, ahogyan a „szépirodalom” elkülönül/kikülönül a tágabb értelmű, az írásbeliség egészét reprezentáló literatúra fogalmától/fogalmából. A 18. századi műfajpoétikák a negyedik költői műnemként még számon tartják a didaxist, a tanköltészetet, ennek azonban az érzelmesség és a romantika kánonjaiban már nincs helye: ugyanakkor a 18–19. század fordulójának gyerekkönyvei és gyerekirodalma – és így van ez a későbbiekben is – megtartják ezt a tanító, tanulságok levezetésére szolgáló beszédmodot. A német gyerekirodalom-kutatás egyik fontos eredménye – például Hans-Heino Ewers összefoglalásában – az az érvrendszer, amely a gyerek- és ifjúsági irodalom megkerülhetetlen, „beavatós” akkulturációs működését írja le. A német szakirodalom szinte axiomatikus kiindulópontja, hogy didaxis nélkül nincs is gyerekirodalom, hiszen a gyerekirodalomnak éppen az a kulturális funkciója, hogy a nyelvi, szociális, pszichológiai, esztétikai akkulturáció (szorosabban véve az irodalmi beszédmodok és műfajfogalmak rendszerébe való bevezetés) a gyerekirodalmi szövegeken keresztül zajlik. Ennek a didaxisnak vannak leplezetlenebb változatai – éppen ezért lehetett a 19–20. századi politikai ideológiák közvetítője is a gyerekirodalom, ennek a feltárása hallatlanul termékeny kutatási irányná vált az utóbbi évtizedekben a kelet-európai kutatási műhelyekben –, és van egy olyan iránya, amelynek a mintázatai a 19. századi angol-szász gyerekirodalomban (Dickens, Carroll stb.) vagy Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című regényében jelennek meg először. Ezekben az akkulturáció – mondjuk így – *kritikai* változatára ismerhetünk rá, az egyoldalú, monologi-

kus didaxis helyett a kételkedő, kísérletező tanulás kulturális mintázataira. Ez az utóbbi az a hagyomány, amely felszámolja a gyerekirodalom didaktikus-instrumentális kötöttségeit és már a gyerekolvasók vagy a gyerekirodalmat olvasó, irodalmi akkulturációjának emléknymait újra átélni vágyó, a politikai vagy vallási ideológiákkal szembeni rezisztenciáját megerősíteni igyekvő, művelt vagy professzionális felnőtt olvasó számára is esztétikai élményt nyújt.

Lapszámunk több tanulmánya ugyancsak abból a – fogalmazzunk így: a jelenkori gyerekirodalom-kutatás egyik meghatározó nézőpontját jelentő – axiómából indul ki, hogy amiként az emberi személyiség fejlődését, az *én* antropológiai értelemben vett alakulástörténetét kísérő folyamatát, a nyugati kultúrába – vagy a kultúra kritikájába –, az olvasáskultúrába történő beavatódását (a pedagógiai szakirodalomban ezt „az olvasóvá nevelés” folyamatának nevezik) nem lehet két különböző szakaszra, gyerekkori és a felnőttkori szakaszokra bontani, úgy a beavatódást segítő irodalmi korpuszt is egységes korpuszként kell vizsgálni. Olvasásszociológiai tény, hogy az önálló olvasási képességek kialakulásáig – hét-nyolc, gyerekpszichológusok, pedagógusok szerint ma már inkább tizenkét-tizenhárom éves korig –, sőt még azon túl is a felnőttek közreműködésével jut a gyerekolvasó az irodalmi szövegek közelébe, a befogadásnak ezeket a formáit tehát eleve kooperatív, közös, gyerek-felnőtt befogadói aktusokként kell kezelnünk. Ez egyfelől nyilván árnyalja és megerősíti a német pedagógiai iskolák akkulturációval kapcsolatos elméleteit, másfelől azonban ellent is mond nekik, hiszen nem a megismerni vágyott dolgok egyszerű elsajátításáról/elsajátíttatásáról van szó (a felnőtteknek, mint a *Wilhelm Meister*ben, meglehet az az illúziójuk, hogy ők *tanítják meg* az ifjabb befogadót valamire), hanem a befogadás a gyerek- és a felnőtt-fókuszú olvasás dialógusában történik meg. Az olvasási képességek fejlődésével az önálló olvasás – emlékezzünk rá, hogy ez olvasásantropológiai probléma is: az önálló, néma olvasás képessége szintén csak a 18. század második felében vált tömegessé – elsajátítása nem jelent szakítást a korábbi befogadói gyakorlatokkal. Azt lehet mondani, hogy a pszichológiai, belső fejlődésünkről, vagy éppen a laikus olvasói énünk professzionalizálódásáról is érdekes megfigyeléseket tehetünk. A kedvtelésből olvasó talán érzékeli a különbséget a vezetett és az önálló olvasás megváltozó gyakorlatában, esetleg belsővé teszi a dialogikus befogadást, az irodalomtudományos háttérismeretekkel olvasó kutatónak azonban nem szabad átlépnie ezeken a belső határokon, hanem – ha a gyerekirodalom összetett folyamatait elemzi – kontroll alatt kell tartania a már elhagyott „területeket” is, fel kell ismernie az összetettebbnek látszó „felnőttkori”, az irodalmi beszédmódok folytonos innovációit dekódoló olvasási műveletek-

ben azokat a – sokszor meglepően bonyolult – konstrukciókat, amiket még olvasási akkulturációja kezdeti fázisaiban tanult meg értelmezni.

Gyerekirodalmat kutatni tehát annyit jelent, mint újrafelfedezni a már át-éltet, kutatni az irodalmi szemléletmódunk nyomait. Minden bizonnyal azért vagyunk képesek – persze, az irodalomtudományi interpretációs iskolák módszereinek ismerete a szisztematikusan elsajátított tudásunk részét képezi –, azért tudunk összetett irodalomelméleti következtetésekre jutni, mert gyerekolvasóként megszereztük – csak akkor még nem tudatosítottuk – az irodalmi kifejezőmódok összetettségének tapasztalatát. Külön szeretném felhívni a figyelmet a kötetünkben Serge Martin – tulajdonképpen *filozófiai* – esszéjére, amely elgondolkodtató módon tagadja a gyerekirodalom és a szépirodalom esztétikai „szintkülönbségeit”. Martin szerint az irodalmi szöveg differenciálatlansága – valamilyen értelemben ez a derridai *différance* visszavonása, illetve: pontosítása –, kép és szöveg esztétikai, még szét nem választott egysége következtében a képeskönyv ugyanolyan összetett, vagy még összetettebb esztétikai konstrukció tud lenni, mint például a kísérleti regény.

Az egyéni olvasottság, irodalmi műveltség elsajátításának közösségi, episztemológiai folyamatai vagy egyéni történetei mindig egységes, közös kulturális térben jönnek létre, olvasógenerációk együttműködése, az esztétikai tapasztalatok átadása és közös élményként való megszerzése olyan befogadói kultúrát teremtenek, amely nyomán az irodalmat is egységes esztétikai térként kell kezelnünk, nem szabad a szépirodalmi szövegek és a gyerekirodalom értelmezését eltérő módszerekkel művelnünk. Az utóbbi évtizedek gyerekirodalom-kutatása elég bizonyítékot szolgáltat arra, hogy ha a kutatómódszertani innovációk érvényes megállapításokat képesek létrehozni a gyerekirodalomról, akkor ugyanebből a szemszögből nincs okunk az esztétikailag értékes – de akár a didaktikus vagy kereskedelmi jellegű gyerekirodalmat sem! – külön kezelni a kutatási projektjeinkben, vagy akár másodlagos jelentőségűnek minősíteni ezeket a kutatási irányokat.

Köszönetet mondunk Hansági Ágnesnek, Józan Ildikónak és Kérchy Annának a lapszám összeállításában nyújtott segítségükért.

TANULMÁNYOK

CRISTINA BACCHILEGA

Tündérmeseháló: 21. századi adaptációk és a rácsodálkozás politikája

2005-ben a New York-i Bloomingdale nagyáruház karácsonyi kirakatát nyolc népszerű tündérmeséből kölcsönzött jelenet díszítette, a *Hamupipóké*től az *Aladdinig*. A különféle – narratív, ünnepi, kereskedelmi és turisztikai – hagyományok kavalkádját megtestesítő dekorációk legemlékezetesebb részletei egy tízrészes képsorozat formájában ma is fellelhetők az interneten, az About.com *Utazz New Yorkba!* városi kalauzában. A *Hamupipóke*-jelenet felirata: „Képzeld el, hogy meghívtak a bálba!”, míg az *Aladdin* kísérőszövege: „Képzeld el életed nagy utazását!” Az üzlet kirakataiban a kívánságokat valóra váltó varázslatos segítőfiguráknak, a tündérkeresztanyának és a dzsinnek jelentős szerep jut. A kiválasztott jelenetek az izgatott várakozás és az elérhető beteljesülés érzeteit közvetítik. A *Békakirályfi*-kirakatban a béka egy átlátszó gömböt nyújt át a szerencsés hajadonnak. Mindketten koronát viselnek, ezzel is azt jelezve, hogy királyi rangjuk egy párrá hivatott kovácsolni őket. S hogy milyen módon? Bár a Grimm testvérek meseváltozatában erről szó sincs, a béka vörös ajkai azt jelzik, hogy a boldogság kulcsa a populáris kulturális kollektív emlékezetben kitüntetett jelentőségű „igaz szerelem csókja”.

A béka ajka teltebb és vörösebb a hercegnőénél, kemény és csillogó „teste” gigantikus művi bizsuhalmaz, nem eleveníti fel a nyálkás, természeti őserőt. Hozzá képest a mesehősnő semmitmondó, kifejezéstelen arcú, jól öltözött, de fénytelen próbababa. Köztük az aranygolyó túlméretezett igazgyöngyre vagy a jövendőmondók kristálygömbjére emlékeztet. A tündérmesék varázslatát az ünnepi időszak ajándékozó rituáléira való utalással egészíti ki a békalovag és a hercegnő között stratégiailag elhelyezett, ugyanakkor inkább a háttérben álldogálló arany rénszarvas. A jelenet előre elrendezett fantáziasémája romantikus végkifejletet ígér mindkét szereplő számára, és a rénszarvas jelenléte megerősíti, hogy kölcsönösen önkéntes részvételről, szabad cserekereskedelmről van szó az ajándék ökonómiájának logikája jegyében. Természetesen a tün-

dérmeséknek az ünnepi időszakkal való társításának nagy hagyománya van, elég, ha a brit *pantomime* tündérmeserevükre vagy a gyerekeknek szóló varázsmesék karácsonyi kiadásaira gondolunk. De, köszönhetően mesterkéltsege fantasztikus színreállításának, van ebben a jelenetben valami hiperreális, egy sosem létezett eredetit szimulál, nemcsak kívánatosnak, de valóra válthatónak is láttatva azt. Csupán egy bankkártya szükséges az álom megvalósításához. A tündérmese-jelenetben a hercegnőnek öltöztetett kirakati bábu a „boldogan éltek, míg meg nem haltak” fantáziájának fogyasztója, amit a kapitalizmus kételtű képviselője kínál fel neki.

A globalizált fogyasztói társadalmak kapitalista rendjében a műfaj készpénzre váltása jól bevált gyakorlat: a mesékkel társított cselekmények, metaforák, elvárások valósággal átszővik a populáris kultúrát, megjelennek mindenütt, a viccektől a reklámokon át a televíziós műsorokig és a dalokig. Mindez azt bizonyítja, hogy a mesék ma is nagy hatást gyakorolnak gyerekekre és felnőttekre egyaránt. Tulajdonképpen sokféle hatásmechanizmusról van szó, hiszen a mesék a történelmi múlttól napjainkig jó néhány változatban léteznek és sokféleképpen értelmezhetők, különböző társadalmi problémákra, konfliktusokra, vágyálmokra reflektálnak. Valójában még a Bloomingdale nagyáruház *Béka királyfi*-jelenete is többet mond a „pénzért megvásárolhatod a szerelmet és a boldogságot” történetnél. Az online fotón láthatjuk, ahogy a leendő vásárló arca visszatükröződik a kirakatüvegben, a hamis „gyöngy” derengő fényében, azonban nem feltétlenül szükséges, hogy ez a csillogás magával ragadja a befogadót. Végtére is nem passzív fogyasztók vagyunk, és ez csak egy jelenet a meséből – elképzelhetünk magunknak más döntéseket és egészen másfajta végkifejletet is, és ezt meg is tesszük.

Jack Zipes szerint „[a] tündérmesék az ember cselekvésre való hajlandóságát ragadják meg, azon készítetésünk, hogy átalakítsuk a világunkat, hogy az jobban igazodjon az emberek igényeihez, miközben magunkon is próbálunk változtatni, hogy mi jobban illeszkedjünk ebbe a világba.”¹ Ahogy Zipes azt leírja a *The Irresistible Fairy Tale (Az ellenállhatatlan tündérmese)* című könyvében, a fenti tézis nem meríti ki a tündérmese lényegét, de a műfaj hatásmechanizmusa szempontjából meghatározó, hogy a legtöbb mese változást idéz elő vagy helyez kilátásba. Zipes-hoz hasonlóan engem is az foglalkoztat, hogy a tündérmesék miképp határozzák meg a szubjektum létrejöttének folyamatát, a magunkról és a világról alkotott képünket. Egyetértek abban, hogy a változásról való gondolkodás – a mesék világában, a műfaj folyamatos alkotásának,

¹ Jack ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 2.

befogadásának, újrarendezésének, feldolgozásának és fordításának folyamatában, a tündérmesék más műfajokhoz fűződő viszonyát illetően, vagy általánosságban a társadalmi életre kifejtett, aktivista hatására vonatkozóan – tágas és gyümölcsöző teret nyit a kérdés feltérképezésére.

A tündérmesék egyszerre a változás fogyasztóiként és kitermelőiként is pozicionálnak minket. 2009-ben például, ugyanabban az évben, mikor *A hercegnő és a béka* című rajzfilm főszereplője, Tiana belépett a Disney hercegnők sorába, Dina Goldstein kanadai fotóművésznő közzétette az interneten a *Fallen princesses (Bukott hercegnők)* című fényképsorozatát, melyben a tündérmesék hősnőit modern jelenetekben, mindennapos tevékenységek közepette ábrázolta, a „boldogan éltek, míg meg nem haltak” befejezést egy egészen másfajta, hiperrealista végkifejlettel helyettesítve. „Hamupipóke egy útszéli bárban üldögél Vancouver hírhedt Hastings streetjén. Hófehérke otthona rémálomba fordult, gondozatlan gyerekekkel, lusta, munkanélküli herceggel a háttérben”.² Vitathatlan a Goldstein-fényképek által megjelenített „kritikus kiábrándulás” (*critical disenchantment*)³ szemléletmódosító hatása – melyről Catriona McAra és David Calvin is ír *Anti-tales: The Uses of Disenchantment (Anti-mesék: A kiábrándulás haszna)* című könyvében.⁴ Hasonlóan elsőprő erejű volt a fotósorozatra válaszul érkező közönségreakció, a *Marie Claire* női magazin 2009. novemberi újságcikkjétől kezdve a számtalan blogbejegyzésig és rajongói levélíg. Még hevesebb volt talán a Goldstein-projekt kiváltotta online vita: egyesek a Disney-varázsnek a személyes valós élettapasztalataikra kifejtett pozitív hatásáról számoltak be, mások viszont különböző okokból kritikával illeték a meséket és fotófeldolgozásukat is. Goldstein fotói láthatóan érzékeny pontra tapintanak, amikor az Angela Carter által kritikus szemmel „mitikus Nőként” aposztrofált ideál és a mindennapos női küzdelmek – a magány, az öregedés, a betegség tapasztalatai – közti ellentmondást jelenítik meg. A vita ugyanakkor tisztázza azt is, hogy a nőkről alkotott képünk újrarendelése vagy a műfaj elvarázstalanítása mellett a több ezer hozzászóló érintettség-élményének fényében más tündérmesei változásokkal is számot kell vetnünk.

² Lásd www.fallenprincesses.com.

³ Szó szerint: varázsvesztés, elbűbájtalanodás. (A ford.)

⁴ Catriona MCARA and David CALVIN, *Anti-Tales: Uses of Disenchantment* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011). A kötet címe Bruno Bettelheim *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek (The Uses of Enchantment)* című, a klasszikus európai meseirodalmat gyermekpszichológiai szempontból elemző monográfiájának címét fordítja ki, s a „varázsvesztést” a posztmodern meseátíratok elidegenítő narratológiai stratégiájának tekinti. (A ford.)

Néhány éve a *Postmodern Fairy Tales (Posztmodern Tündérmesék)* című könyvemben azt írtam, hogy „[a] tündérmesék ideológiailag variábilis vágygépezetek.”⁵ Ezt az állítást fenntartom, bár tisztában vagyok vele, hogy ez tulajdonképpen minden történet kapcsán elmondható, csak talán nagyobb tétje van egy olyan műfaj esetében, mely ennyire hangsúlyozottan tematizálja a változás iránti vágyat, és túl gyakran korlátozódik a kívánságok valóra váltásának állítólagosan univerzális toposzának narratív artikulációjára. Ahogy Salman Rushdie gyerekhőse fogalmazza meg a *Hárún és a mesék tengere* című regényében: „Ugyan mi haszna azoknak a történeteknek, amik még csak nem is igazak?”⁶ Voltaképp ugyanezt a kérdést teszik fel a mesekutatók is: „Mi haszna a mesének?” (*What does the fairy tale do?*) A műfaj pontos körülhatárolása egy olyan konceptuális keretben, amely elismeri társadalmi funkciójának sokrétűségét, nehézkes és szükségszerűen önellentmondásos. A mesék meghatározó jelentőségűek a berögzült vagy alaptermészetté vált szokások megerősítésében – ilyen a Pierre Bourdieu-féle *habitus* (gondolkodássémák, megküzdési stratégiák, életmódmintázatok, szokásrendszerek) vagy az Edward Said-i „érzelemstruktúrák” –, ugyanakkor azok elbizonytalanításában is. Marina Warner szavaival élve „a fantasztikumban lelt öröm” és „a valóság iránti kíváncsiság” ötvözete jellemzi a mesét,⁷ amely történetileg a vágyak széles skáláját ragadja meg, ugyanakkor soha nem szakad el a hétköznapi társas élet valóságától. Problémamegoldó potenciáljuknál fogva a mesék legalább bizonyos változatai az előjogok és előítéletek lebontására való ösztönzéseként értelmeződnek – mind az alkotó, mind a befogadó szempontjából.

Továbbgondolva Jack Zipes gondolatát, miszerint a mesék „mozgatórugója az emberi tettrekészség”, fel kell tennünk a kérdést, hogy a mesék vajon miképp keltik fel bennünk a változtatásra irányuló vágyat: hogyan buzdítanak arra, hogy megváltozzunk mi magunk, hogy jobban a világhoz idomuljunk, vagy épp a világot változtassuk meg úgy, hogy az jobban igazodjon hozzánk. Vannak, akik számára a tündérmese pótcselekvéses menekülés a valóságból, míg másoknak a bölcsesség forrását jelenti. A tündérmese ugyanakkor közvetíthet kollektív tévhiteket is, amelyek rabigában tartanak bennünket, de a kilátástalanul kicsi, szegény vagy más módon elnyomott szereplők sikertörténetét elbeszélve igazságérzetünknek is eleget tehet. Maria Tatar a közelmúltban szépírók és közszerelők meséhez fűződő gondolatait fonta össze patchwork-

⁵ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1999), 7.

⁶ Salman RUSHDIE, *Haroun and the Sea of Stories* (London: Granta, 1990), 22.

⁷ Maria WARNER, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1994), XX.

jellegű szövegszövegté: „olyan szövegeket, melyek gondolkodásra készítetnek a mese mélyebb értelméről és a magunk és a mások életére kifejtett hatásáról”.⁸ A műfaj poétikájáról alkotott vélekedésünket nagyban befolyásolja, hogy a tündérmese milyen szimbolikus aktussal társítjuk, hogy vágybetöltő, szerepjátszó, idealizáló, túlélési célzatú, vagy egyéb funkciót tulajdonítunk-e a műfajnak – más szóval, hogyan használjuk ezt a műfajt. Az elmúlt kétszáz év során – a Grimm testvérek *Kinder- und Hausmärchen* kötetei először 1812 és 1815 között jelentek meg – a tündérmese sokféle szociokulturális szerepet töltött be.

Ugyanakkor szerintem bátran leszögezhetjük, hogy amióta a Grimm testvérek mesegyűjteménye elnyerte ma is számottevő népszerűségét, több okból kifolyólag a mágia és az elvarázsolódás (*magic and enchantment*) lett a tündérmese műfajához kapcsolódó meghatározó vagy uralkodó képzettársítás. Az egyik ok a mesének a gyerekszobába való száműzete, ahol a „varázslat” a világ rejtélyes, a kicsinyek számára még érthetetlen működésének természetesen tettett része, mely azonnali örömeztetést nyújt, habár az elvarázsolódás ugyanakkor a bűbajos fegyvelmezés eszközeként is szolgál azáltal, hogy pontosan „a felnőttek által meghatározott helyre pozicionálja a gyereket”.⁹ A másik ok, hogy egyetemes érvényt nyer a „boldogan éltek, míg meg nem haltak” végkifejlet mint a tündérmese megkérdőjelezhetetlen védjegye, miközben a tömegkultúra a mesét a minden vágyunkat valóra váltani ígérő fogyasztói cikkek reklámjaiban hasznosítja újra,¹⁰ és a mese látványossággá, amerikai kapitalista utópiává,¹¹ „fogyasztók románcává”¹² silányul a Disney-filmeknek és más mesetermékeknek köszönhetően.

Amennyiben az elvarázsolódás poétikájának célja a mágia termékként való tételezése, a tündérmese elvarázstalanítását sürgető kortárs felhívás közvetlenül abból az egyre általánosabb elégedetlenségből fakad, melyet a trükké, megtévesztéssé silányított mágia mint népamítás kelt a kiábrándult közönségben, és amely tükrözi a kanonizált varázsmesék által idealizált társadalmi vi-

⁸ Maria TATAR, „The Magic of Fairy Tales”, in *The Classic Tales of the Brothers Grimm*, ed. Maria TATAR, 305–325 (New York: W.W. Norton & Company, 2010), 305.

⁹ Donald HAASE, „Yours, Mine or Ours? Perrault, the Brothers Grimm and the Ownership of Fairy Tales”, in *The Classic Fairy Tales: The Norton Critical Edition*, ed. TATAR Maria, 353–364 (New York: Norton, 1999), 363.

¹⁰ Linda DÉGH, „Magic for sale: Märchen and Legend in TV Advertisement”, in Linda DÉGH, *American Folklore and Mass Media*, 34–53 (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

¹¹ Jack ZIPES, „Breaking the Disney Spell”, in TATAR, *The Classic Fairy Tales...*, 332–352.

¹² HAASE, „Yours, Mine or Ours?...”, 354.

szonyokban való csalódottságot is. Azonban – akár történetileg visszatekintve, akár jelen korunkra koncentrálva – a mágia és a megnyugtató elvarázsolódás mellett más mesepoétikákat is megkülönböztethetünk. Ahogy a középkorász Jan M. Ziolkowski felhívja rá a figyelmünk, „[a] csoda, a csodálat (*wonder*) a mese által kiváltani kívánt hatás, míg a mágia (*magic*) az e cél elérése érdekében felhasznált módszer.”¹³ Nem véletlen, hogy a tündérmesék varázsmese (*wonder tale*) néven is ismertek. A csodás hatásmechanizmusának része az áhítattal vegyes bámulat és a kíváncsiság. Marina Warner találóan írja:

A csodának nincs ellentettje, mindig már önmagában megkettőződve, meghasonulva serken fel, a rémület és a vágyakozás, a vonzódás és a viszolygás együtteseként, izgalmat szítva és a gyönyör és félelem borzongását elegyítve. Lényege a varázslat, a bűbáj, a meglepetés, s az általuk kiváltott reakciók, az elragadtatás és a tudásszomj: a megtapasztalásra motiváló cselekvőkészség aktív lendületét és a lenyűgözöttség passzív immobilitását közvetíti.¹⁴

A tündérmesék arra hívnak, hogy adjuk át magunkat a döbbenetnek, fedezzünk fel új lehetőségeket, hogy feledkezzünk bele a (rá)csodálkozás és a csavargás élményeibe (*wondering and wandering*). A lehetőségek ilyen szimbolikus színrevitele, a „mi lenne, ha” alternatíváival való szembesülés, a megszott utunkról, a társadalmilag kijelölt irányvonalától való eltérítés, a társas és közösségi lét más módjainak feltárása, a remélt esélyek, új választási lehetőségek megcsillantása miatt mondhatjuk el, hogy „az óhajtó mód”¹⁵ és a csoda kitermelése a mese alapvető sajátossága. Mindamelllett, hogy a csoda a mese bonyolult hatásmechanizmusának szerves folyamánya, a műfaj csodához fűződő viszonya összetett kultúrtörténeti hagyományra vezethető vissza; gondoljunk csak a középkori Európa vallásos legendáinak és mirákulumtörténeteinek szekularizációjára,¹⁶ az ősi pogány mesék feldolgozásaira és a Donald Haase által más kultúrák „csodaműfajainak” nevezett műfajok fordítás révén

¹³ Jan M. ZIOLKOWSKI, *Fairy Tales from before the Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006), 64.

¹⁴ Maria WARNER, „Introduction”, in *Wonder Tales: Six French Stories of Enchantment*, ed. Maria WARNER, 1–18 (New York: Oxford University Press, 2004), 3.

¹⁵ WARNER, *From the Beast to the Blonde...*, XX.

¹⁶ ZIOLKOWSKI, *Fairy Tales from before the Fairy Tales...*, 232–234; Jack ZIPES, „Cross-cultural Connections and the Contamination of the Classic Fairy Tale”, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, ed. Jack ZIPES, 845–869 (New York: Norton, 2001), 847.

történő kulturális appropriációjára – erre *Az Ezeregyéjszaka meséi* a legismeretesebb példa.

Meglátásom szerint a kiüresedő mágia poétikája (*poetics of magic*) és a csoda/rácsodálkozás megújuló, ám korántsem homogén poétikája és politikája (*poetics and politics of wonder*) kerül tudatos ütköztetésre a kortárs kulturális színtéren a tündérmesék megalkotása és befogadása során. Elsősorban az észak-amerikai és európai tündérmesék létrehozásának körülményei foglalkoztatnak, de ezt a hipotézist tágabb elméleti keretbe kívánom helyezni, a tündérmesék mai adaptációit és azok változást előidéző potenciálját vizsgálva.

Hogyan képződnek meg, milyen célokat szolgálnak a 21. századi mesefeldolgozások? Ebben a könyvben ezek a fő kérdéseim, illetve ezen dilemmák folyománya, hogy miért kell, hogy ez érdekeljen minket. Arthur W. Frank szögezi le *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology (Engedjük levegőhöz a történeteket: Szocio-narratológia, 2010)* című könyvében, hogy „nem minden történet szólít meg minden embert.”¹⁷ Ez azért lényeges megállapítás, mert rámutat arra, hogy a történetek nemcsak összekötik az embereket, hanem jól tükrözik és tovább színezik különbségeinket is; ugyanakkor számtalan különféle történet mozgatja, ösztönzi, irányítja és szervezi cselekménnyé az emberek életét. Frank történetekkel kapcsolatos szociológiai meglátásai közül kettő különösen lényeges számomra. Az egyik a narratív cselekmény elrendezésére és felfejtésére vonatkozik, a fikcióra és a való világunkra egyaránt értelmezhetően:

A történetek lehetséges jövőket vetítenek előre, vízióik hatással vannak arra, mi történik meg valójában, bár a valóság ritkán esik egybe a történet által projektált jövőképpel. A történetek szövik az élet cselekményszálát: olyan cselekményt körvonalaznak, amely egy bizonyos jövőt nem csak lehetségesnek, de kívánatosnak is láttat. [...] Mi, emberek egykor hallott történetek [...] adaptálásával töltjük életünket. [...] Az ember egyik fontos szabadságjoga, hogy másképp is elmondhat egy történetet, és elkezdheti az új történet nyomán felépíteni az életét.¹⁸

A cselekményszövés (*emplotment*) dinamikájának elgondolása különösen nagy segítségünkre lehet a tündérmesék társadalmi gyakorlatként való értelmezésében. A mesecselekmény hegemón módon kisajátítva, a heteronormatív

¹⁷ Arthur W. FRANK, *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology* (Chicago–London: University of Chicago Press, 2010), 4.

¹⁸ Uo., 10.

kapitalista gazdaság szabályrendszerébe feszíti életünk, ugyanakkor az adaptáció és a szubverzió, a feldolgozások és felforgatások sora hosszú múltra nyúlik vissza és végtelen jövőbeli lehetőségekkel bír, a műfaj „óhajtó módban” való működésének köszönhetően.

Frank második meglátása egy kérdéssor, mely a bahtyini dialogizmus fogalmára építve gondolja el a történetmondást emberek és történetek közötti szimbiotikus és dinamikus munkaként, egymással, egymásról és egymásért folytatott interakcióként. Frank azt feszegeti, hogy

Mi forog kockán, és kinek a számára? Miképpen érintett a történetmondó, a történet főszereplője, a történetmondáskor jelen lévő közönség, s azok, akik nincsenek ott, mégis valamiféleképp a történet részét képezik? A történet maga, vagy elbeszélésének módja hogyan határozza meg vagy definiálja újra ezeket az érintettségeket és kockázatokat – súlyosbítja-e vagy enyhíti-e őket? A történet miképp befolyásolja az emberek vélekedését arról, hogy mi lehetséges, mi megengedett, mi felelős vagy felelőtlen cselekedet?¹⁹

A tündérmese-kutatásban jártas olvasók bizonyára felismerik, hogy épp ezek azok a kérdések, melyeket Jack Zipes kritikai munkássága feszeget a tündérmese-műfaj kultúr- és társadalomtörténetének felvázolása során, a *Breaking the Magic Spell (A varázsigé megtörése, 1979)* című könyvétől a *The Irresistible Fairy Tale (Az ellenállhatatlan tündérmese, 2012)* című művéig. Ebben a tágabb kontextusban jómagam konkrétabb kérdéseket kívánok feltenni az „itt és most”-ra vonatkozóan: mi a tündérmese-adaptáció tétje a 21. század elején? Kikhez szólnak ezek a történetek? A mai mesefeldolgozások mennyiben hatnak arra, hogy mit tekintenek az emberek lehetségesnek, melyik változásra számítanak, melyiktől félnek és melyiket tartják kívánatosnak? Mivel a műfaj népszerűsége töretlen és átható, és mivel az egyéni cselekvőkészség és társadalmi átalakulás kérdései meghatározzák a mesék narratív permutációit, a mai meseadaptációk tanulmányozása – mind az alkotás/előállítás, mind a befogadás folyamataira koncentrálna – új megvilágításba helyezi és formálja, hogy miképp hozzuk létre jelenlegi emberi kapcsolatainkat és térképezzük fel a jövőbeli lehetőségeinket. Ezek a kérdések motiválják a műfajt érintő vizsgálódásaimat, a mágia, az elvarázsolódás, a csoda változatos poétikáinak és politikájának tanulmányozását.

[..]

¹⁹ Uo., 74–75.

Értelmezésemben a tündérmesehaló szükségszerűen 21. századi képződmény, mely összefügg a világháló hatásmechanizmusával, sőt bizonyos mértékben függ is tőle. A „tündérmesehaló” látszólag divatos terminológiára épít, és könnyen megfogható fogalmat kínál, azonban a tündérmesék interneten való terjesztésénél sokkal többről van szó. Az a 21. századi tündérmese-hálózat, amire én gondolok, inkább metodológiai mező, mint pusztán tényállás. Analitikus értelemben történettel, sőt történetekkel bír – úgy is mint metafora és úgy is mint olvasási gyakorlat – és, mint arra majd rámutatok, a kritikai potenciálnak sincs híján. Kettős célja van annak, hogy a tündérmesehalót tesszük meg a műfaj működését elemző kritikai vizsgálódás terévé: egyrészt a műfaj történetének és sajátosságainak újrafeltérképezése során figyelembe vesszük azok hatalmi struktúrákkal, kapitalista, kolonialista, gyarmatosító, fegyelmező küzdelmekkel való összefüggéseit; másrészt a kortárs tündérmesei kulturális gyakorlatokat olyan kölcsönös intertextuális dialógusban gondoljuk el, melyet nemcsak a szórakoztató- és a kulturális ipar érdekei és a globalizáció dinamikája alakít egy „posztfeminista” légkörben, hanem éppúgy tarkítják a műfaj többhangú, kevésbé kiszámítható alakváltozatai is.

A történetmondásnak a szövés vagy fonás gyakorlatával, metaforájával való társítása természetesen jelentős irodalmi hagyományra tekint vissza. Felidézhetjük Ovidius klasszikus műveit Athéna istennő és [a később bosszúból pók-ká változtatott] Arachne szövőversenyéről, vagy [a kivágott nyelvű] Filoméla esetéről, aki egy szöttebe hímezve leplezte le az őt megbecstelenítő sógorát, de gondolhatunk az indián teremtéstörténetek éneklő Pók Nagyanyó figurájára is. Az angol nyelvben a „meseszövés”, „történetfonál”, „varázsigefonás” (*spin tales, threads, weave a spell*) metaforáit használjuk. Ugyanez a képes beszéd köszön vissza a gyerekirodalomként tételezett tündérmesék kapcsán, a regélő vénasszony Lúdanyó (*Mère l'Oie*) lészövő, mesegombolyító figurájában, illetve a narratológia is eljátszik a szó etimológiájával, amikor Roland Barthes érvel amellett, hogy a szöveg/szöveget (*texte*) „pluralitása nem tartalmának többértelműségétől függ, inkább az azt összeszövő jelölők sztereografikus pluralitásától”,²⁰ a mesekutatásban pedig Karen Rowe fogalmazza meg *To spin a yarn (Fonalat szőni)* című korszakalkotó esszéjében, hogy „a tündérmese igaz művészete szárlól szárla szövődik, mint Filoméla szövőszékének vagy Lúdanyó kézimunkájának terméke”.²¹ Eltérő hangsúllyal, de a metafora a történetmon-

²⁰ Roland BARTHES, „A műtől a szöveg felé”, ford. KOVÁCS Sándor, *Pompeji* 2, 3. sz. (1991): 90–98, 93.

²¹ Karen ROWE, „To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale (1986)”, in TATAR, *The Classic Fairy Tales...*, 297–308.

dást következetesen a nőikkel, az intertextualitással, az egyenlőtlen erőviszonyok ellen lázadó takácsokkal, a jelentések fabrikációjával, a médiumköziséggel, a kézművességgel társítja. A tündérmesei háló felfed(ez)ése során szem előtt kívánom tartani ezeket a kapcsolódási pontokat, s hozzájuk kötöm a pókháló természetben betöltött szerepével kapcsolatos gondolataimat. A pókháló befogja a zsákmányt, éppen úgy, ahogy bennünket is rabul ejtenek a történetek. A pókháló tündököl a napfényben, épp úgy, ahogy a tündérmesei varázslat teszi azt a sikeres történetmondás során. Azonban a pókhálónak csak egy szövője van, így koncentrikus mintázata eltér a tündérmeséétől vagy bármely más intertextuális hálótól, melynek alakulása számos különböző egyén és intézmény tevékenységeinek, emlékeinek, elhelyezkedésének, válaszainak függvénye.

A történetmondás gyakorlatát illetően mára általánosan elfogadott tézis, hogy minden szöveg – legyen az szóbeli, írott, vizuális vagy társadalmi szöveg – intertextuális kapcsolatok hálójában helyezkedik el. Az intertextualitás áthatja az orális poétikát és a textuális kritikát „a 17. század második felétől kezdve, amikor a szájhagyomány meghatározó jelentőségűvé vált a premodern és modern korszak találkozáspontjának kijelölésekor a nyelvi és kulturális fejlődés során”.²² Emellett az intertextualitás hálóként való elgondolása a Mihail Bahtyin „multivokalitás” fogalmára építő Julia Kristeva-féle kritikai koncepcióra támaszkodik. Kristeva szerint a verbális intertextualitás nem rögzített jelentések vagy fix szövegek egymással folytatott párbeszéde, hanem számos beszédaktus és diszkurzus (az író, a beszélő, a befogadó, a korábbi szerzők és szónokok közléseinek) metszéspontja, ahol a jelentés *folymatában* artikulálódik, annak függvényében, hogy hogyan, hol, kinek és milyen más kijelentések kontextusában beszélnek el és értékelik, értelmezik. „A történetek más történeteket visszhangoznak, s ezek a visszhangok adják a jelenvaló történet erejét. A történeteket azért is mesélik, hogy majd jövőbeli történetek visszhangozzák őket. A történetek egész kultúrákat idéznek fel.”²³ Más szóval „a szövegalkotás minden egyes aktusa előzetes szövegeket feltételez és leendő szövegeket helyez kilátásba”,²⁴ és ennek működési módja bizonyos fokig az egyén vagy a kollektíva hatáskörén kívül esik. Nem tudjuk teljesen megjósolni vagy szabályozni, hogy mely történetek keverednek egymással, lesznek hatással egymásra, miképp előlegzik, szakítják meg, írják át, egészítik ki egy-

²² Richard BAUMAN, *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality* (Malden: Blackwell, 2004), 1.

²³ FRANK, *Letting Stories Breath...*, 37.

²⁴ BAUMAN, *A World of Others' Words...*, 4.

mást, mert minden mesemondó és mesehallgató a saját történeteit adja hozzá a szövegeseményhez. Hasonlóképp, azt sem lehet bizonyosan előre megmondani, hogy egy történet, függetlenül attól, hogy írója vagy elbeszélője milyen jelentést tulajdonít neki, milyen hatást fejt majd ki hallgatójára/olvasójára/nézőjére. Ennek megfelelően a tündérmese-adaptációk szükségszerűen szubjektívek, helyhez kötöttek és ideiglenesek. Szerepük nem az adaptáció jelentéseinek véglegesítése, hanem a (kiterjesztett hálóban szükségszerűen szelektív szövegek által aktivált) konkrét – történelmi, kulturális, műfaji, szimbolikus, ideologikus – kapcsolatokra vonatkozó kérdések és kritika megfogalmazása.

A 21. századi tündérmesei szövegháló olvasási gyakorlatként térben és időben több különböző meseszöví hagyományra vezethető vissza. Ahogy azt mára már számos kutató feltárta, francia, német és brit nőírók (Marie-Catherine d'Aulnoy, Madame L'Héritier, Jeanne-Marie LePrince Beaumont, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Bettina Von Arnim, Jeanette Hassenpflug, Christina Rossetti, Jean Ingelow) meséi rejtőznek bűvópatakként, alárendelt hagyományként a műfaj irodalomtörténetében, mely Charles Perrault, a Grimm testvérek és Oscar Wilde kanonikus figurái köré szerveződik. A műfaj történetének tanulmányozása során fény derült Giambattista Basile és Giovanni Francesco Straparola úttörő szerepére a tündérmese nyomtatott műfajként való meghonosításában a 16. századi Velencében, illetve a 17. századi Nápolyban, de fontos tanulságokat hoz annak vizsgálata is, hogy az antik világban és a középkori latin szövegekben *ante nominem* miképp cirkuláltak a tündérmesék. Más kutatók arra vonatkozóan vontak le értékes következtetéseket, hogy a mesék szóbeli hagyományai a 19. századtól napjainkig hogyan népszerűsítik az irodalmi műmeséket, vagy épp hogyan felelnek vissza nekik, esetleg térnek el tőlük. *Az Ezeregyéjszaka meséit* a transznacionális kutatás „hatalmas narratív kerékként” értelmezte újra, melyben a történetek „keresztüláramoltak az iszlám és a kereszténység határán, és rávilágítottak arra, hogy ez a határvonal kereskedelmileg és kulturálisan is sokkal kevésbé éles választóvonalat alkot, mint azt a hadi katonai és ideológiai politikai történelemírás valaha beismerné”.²⁵ Manapság az a sokrétű és többnézőpontú tündérmese-olvasat, amivel Angela Carter *Kínkamra (Bloody Chamber)* című meseátirat-gyűjteményében az elsők közt kísérletezett, meghatározza az egyre öntudatosabb felnőtt olvasók elvárásait.²⁶ A hagyományok és hangok sokfélesé-

²⁵ Maria WARNER, *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights* (Cambridge: Belknap of Harvard University Press, 2012), 9, 12.

²⁶ Angela CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories* (London: Vintage, 1979). (A kortárs magyar gyerekirodalomban Zalka Csenge Virág kísérletezik ezzel a műfajjal. – A szerk.)

gére való ráébredés nemcsak a tudományos körök új ismeretanyagának része, alapvetően meghatározza a populáris kulturában megjelenő különböző mesegyakorlatokat is [a mesefeldolgozások megalkotását és befogadását].

Ugyanakkor, bár a 21. század tündérmesei szöveghálója igen összetett, ahogy azt fentebb említettem, nem minden szála egyenértékű: a társadalmi-gazdasági és kulturális különbségek fenntartása a kulturális termelés profitorientált, globalizálódó ökonómiájának része és érdeke. A kis kiadók képviselte szerzők, a független filmesek és szabadúszó művészek, valamint – a tündérmesével egyre inkább társított – zsánerirodalom kulturális tőkéje lényegesen kisebb közönséget ér el, mint a multinacionális nagyvállalatok médiabirodalmi. Hangsúlyozni szeretném, hogy ez az egyenlőtlenség hatással van a tündérmese-hálózatok történetének konstrukciójára és tudástartalmainak geopolitikájára is. Amennyiben „a tündérmesét a fikció természetes migránsának” tekintjük,²⁷ megállapíthatjuk, hogy útját historikusan a piaci érdekek, a vallási meggyőződések és a társadalmi előítéletek tényezői irányították – ezt nem mindig veszik figyelembe, viszont mindez a mesék egyenetlen áramlásához, a különféle mesemondók lokalizált tudásának egyenlőtlen értékeléséhez vezetett. Metodológiai mezőként a háló „csak a cselekvésben, a létrehozásban tapasztalható meg”,²⁸ azaz az olvasási tevékenység során/nyomán érthetjük meg, nem előregyártott késztermékként. A végeredményt jelentősen befolyásolja, hogy az intertextuális háló konstrukciója és rekonstrukciója során sikerül-e láthatóvá, elmondhatóvá tennünk a műfaj történeti változatainak sokrétűségét, például hogy hogyan körvonalazzuk a tündérmesék és a népmesék kapcsolatát.

A *The Virago Books of Fairy Tales* mesegyűjtemény bevezetőjében Angela Carter provokatívan a „végtelenül változatos narratívák hatalmas halmazához” fűződő meseszöveget tűzi ki célul:²⁹

Erősen individualizált kultúrában élünk, szentül hiszünk a műalkotás páratlan egyediségében, a művész eredetiségében, aki Istenhez hasonlatos, ihletett teremtőként hozza létre páratlanul egyedi alkotásait. De a tündérmesék nem így működnek, ahogy az alkotóik sem. Ki találta fel először a húsgombócot? Melyik országban? Van-e a krumplilevesnek

²⁷ Andrew TEVERSON, „Migrant Fictions: Salman Rushdie and the Fairy Tale”, in *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, ed. Stephen BENSON, 47–73 (Detroit: Wayne State University Press, 2008), 54.

²⁸ BARTHES, „A műtől a szöveg felé”, 91.

²⁹ Angela CARTER, „Introduction”, in *The Virago Book of Fairy Tales*, ed. Angela CARTER, IX–XVIII (London: Virago, 1990), IX.

egy megkérdőjelezhetetlen receptje? Használjuk csak a házimunka művészetének metaforáit. *Én így főzöm a krumplicevest.*³⁰

Valójában a tündérmese manapság a népmesétől eltérő gyártási és márkaelnevezési folyamatok során jut el hozzánk. Ahogy Jan M. Ziolkowski írja, „a tündérmesék a nyugati, sőt a globális kultúrában jelenleg elfoglalt piaci helyüket olyan kötetekben való megjelenésüknek köszönhetik, melyeket egyáltalán nem köthetjük anonim vagy csoportos szerzőséghez (ahogy az a népmesék esetében lenne), hanem nagyon is konkrét írók neve jelzi az írói brandeket.³¹ A Charles Perrault, Jacob és Wilhelm Grimm vagy Hans Christian Andersen nevével társított mesekiadások testesítik meg azt, hogy általában mit értünk a tündérmese műfaja és „univerzális” vonzereje alatt, az idejétmúlt és egyszeri népmesékkal szemben, amelyeket inkább valamiféle (etnikai, nemzeti, társadalmi nemi) csoportidentitásokkal szokás társítani. A közhitel szerint az irodalmi tündérmesék a népmesékből fejlődnek ki, úgy, hogy egy séf egy bevett narratív alapreceptet különleges specialitássá alakít, s ez a séf – függetlenül attól, hogy az eredeti alaprecept honnan származik – rendre az értelmiségi osztályból, pontosabban az európai művelt írástudók osztályából kerül ki.

A tündérmese modern irodalmi műfajként való népszerű felfogása tehát megismétli az európai modernizmus kirekesztő mechanizmusait, amelyek „a 19. század során a nem-európai emberek számára a »nem jött el még a ti időtök« frázisba öltöztetett rendreutasításáról szóltak”, ahogy azt Dipesh Charkabarty írja.³² A tündérmesét általában még mindig európai, illetve észak-amerikai műfajként tartják számon. A nyugati szemszögből orientalizált, fikcionalizált Kelet-képpel társított Közel-Kelet termelte ki *Az Ezeregyéjszaka meséit*, az egzotikus mágiával és fantáziával társított varázsmesék gyűjteményét, a világ többi részéről viszont csupán annyit szokás feltételezni, hogy voltak és vannak népmeséik, amelyek idővel tündérmesévé érhetnek, azonban ennek még nem jött el az ideje. A történetmondás minősége és általánosságban véve a történet határfoka azok nézőpontjából kerül megítélésre, akik képesek voltak „eljutni” a népmese hallgatásától a tündérmesék (gyerekeknek történő) felolvasásáig. A mágia, a csoda és a varázslat etnocentrikus elgondolása szerint bizonyos egyének és embercsoportok képzelete a művészet terem-

³⁰ Uo., X.

³¹ ZIOLKOWSKI, *Fairy Tales from before the Fairy Tales...*, 236.

³² Dipesh CHARKABARTY, *Provincializing Europe* (Princeton: Princeton University Press, 2007), 8.

tő erejével bír és a szimbolikus igazság nyomába ered; míg mások képzelete reménytelenül fantaszta vagy idejétmúlt, ezért végül valótlanágokban fullad ki. Mi több, az „egzotikus” helyekről és kultúrákból származó szóbeli történetek európai nyelvekre való fordítása történetileg annyit tesz, hogy a szélsőségesen eltérő elbeszélési formák – köztük a nem-fikciós narratívák is – mind homogenizálva, a tündérmese címkéje alatt kerültek leegyszerűsítésre és formalmazásra. A tündérmese kulturális tőkéje manapság is a szóbeli/színhagyományozott és nem-európai történetmondói tradíciók kommodifikációjának és appropriációjának kamatoztatására épít.

Amellett érvelek, hogy az irodalmi tündérmesének a népmese vagy más varázsmesei műfajok fölé helyezése akaratlanul is újratermeli azt a logikát, amely révén a modernizmus összefonódik a kolonializmussal és az orientalizmussal, de a kolonialitással is, mint a kapitalizmus szükséges velejárójával. A „kolonialitás” kritikai fogalmát Anibal Quijano perui szociológus vezette be az 1980-as években, majd Walter Mignolo argentin irodalom- és kulturális antropológia professzor gondolta tovább. Arra a konceptuális és ideológiai „hatalmi mátrixra” utal, amely „a 16. században öltött formát az Atlanti-óceán partjaival határos birodalmakban, és összehozta egymással az imperializmust és a kapitalizmust”.³³ A kapitalizmus az Amerika, Ázsia, Afrika és később Óceánia régióiban, a tőkefelhalmozás okán és érdekében elkövetett, tömeges földterület és munkaerő eltulajdonításából eredeztethető. A kolonializmusnak a kapitalizmussal és a modernizmussal kapcsolatos összefüggésében való értelmezése rávilágít arra, hogy „amit mi ma kapitalista gazdaság néven ismerünk, nem jöhetett volna lére Amerika felfedezése nélkül”.³⁴ A kolonialitás az ideológiai motor, ami Dél-Amerika 15–16. századi gyarmatosítása során abban a hierarchikus elrendeződésben rögzítette a szóbeliség *versus* írásbeliség ellentétpárt, melynek folyamányaként a gyarmatosított és úgynevezett írástudatlan népeket, embereket alsóbbrendűként könyvelték el. A hatalom kolonialitását átható rasszizmust ezen érvelés szerint nem annyira a bőrszín foglalkoztatja, mint inkább az „emberség normatív meghatározása” és a „fejlődés teleologikus keretrendszer”, melyet Jack Zipes is kritizál *Relentless Progress (Töretlen haladás)* című könyvében (2009), mint olyan keretrendszert, amely megtagadja „a másik” társadalmi szerveződéseinek, kulturális-műveltségi

³³ Walter D. MIGNOLO and Madina TLOSTANOVA, „The Logic of Coloniality and the Limits of Postcoloniality”, in *The Postcolonial and the Global*, eds. Revathi KRISHNASWAMY and John Charles HAWLEY, 109–123 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 109.

³⁴ Uo., 111.

gyakorlatainak és tudásainak méltó elismerését, kiradírozva azokat a történelemből.

Mindez véleményem szerint kihat a tündérmese műfajának kortárs értelmezéseire is. Míg a 17. századi európai tündérmese új, nyomtatott műfajként való megjelenése *conte de fées* formájában az európai arisztokrata hölgyek és a középosztálybeliek számára kedvező emancipatorikus társadalmi változásokat vetített előre, a változás együtt járt az elavult hitrendszerek és életmódok fikcionalizálásával – a „csoda” modern „mágiává” alakításával a tudományosabb szemlélet uralta Európában – s ezzel párhuzamosan az egyenlőtlen politikájának térnyerésével (Európán belül és kívül egyaránt), mely a szóbeliséget írástudatlansággként devalválta, a premodernitás csalhatatlan jeleként, s ugyanakkor a történetmondást papírra vetve vagy fordításokon keresztül kísérte meg appropriálni és szimulálni. Egyfelől Ruth B. Bottigheimer 2009-ben megjelent, a tündérmese szigorúan *irodalmi* műfajtörténetét körvonalazó *Fairy Tales: A New History* (*Tündérmesék: Egy új történelem*) című monográfiája,³⁵ másfelől pedig az a feltevés, miszerint a „népmese egyetemes és őshonos elbeszélési formaként” szükségszerűen „kulturális diverzitást” közvetít, még akkor is, ha az egy 19. századi, angol nyelvű gyűjteményes kötetben került publikálásra,³⁶ a két végletet jelenítik meg abban a diszkurzusban, amely szem elől téveszti a két műfaj materiális, ideológiai és szimbolikus egymásrataltságát (valamint további műfaji rendszerekkel való kapcsolódásait). Ez a diszkurzív rezsim akaratlanul is megismétli és felerősíti a nyelv, a narratíva és a kultúra ideológiai keretezését, mely a modernet élteti a premodernnel szemben, mindannak rovására, ami a premodernnel társul, legyen szó az írástudatlan, szegény európai paraszti rétegekről,³⁷ vagy az Európán kívül a kereskedelem, háború, emberkereskedelem, orientalizmus és kolonializmus révén megismert embekekről. Ezért is gondolom, hogy az európai és amerikai irodalmi tündérmese „provincializálása” fontos kritikai feladata a tündérmese-kutatásnak.

A tündérmesehálóban véghezvitt kritikus írás és olvasási gyakorlatok az elfedés helyett megvilágítják a tündérmesékhez való viszonyulásunkban rejlő hatalmi struktúrákat és geopolitikai relációkat. Épp ezért tartom elengedhetetlennek, hogy az európai „tündérmesék,” az *Ezeregyéjszaka* mesefantáziái és a népmesék kulturális termelési folyamatai a többértű műfaji rendszerekkel

³⁵ Ruth B. BOTTIGHEIMER, *Fairy Tales: A New History* (Albany: State University of New York Press, 2009).

³⁶ Jonathan GOTTSCHALL et al., „Beauty Myth Is No Myth: Emphasis on Male-Female Attractiveness in World Folktales”, *Human Nature* 19, no. 2 (2008): 174–188, 177.

³⁷ Richard BAUMAN and Charles L. BRIGGS, *Voices of Modernity Language Ideologies and the Politics of Inequality* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

való intertextuális összefüggéseikben, illetve az orientalizmus, a kolonialitás és a kapitalizmus globális dinamikájának vetületében kerüljenek elemzésre. Projektemmel más kutatókhoz csatlakozom. Sadhana Naithani néprajztudós kutatása például kiválóan bemutatta, hogy a kolonializmus és a kolonialitás hogyan hatotta át a gyarmatokról gyűjtött népmese-összeállítások szerkesztési elveit a 19. századi európai könyvpiacra. A *The Story-Time of the British Empire (A Brit Birodalom mesedélutánja)* című kötetében dél-ázsiai és afrikai gyarmatosítók folklórgyűjtéseiről írva jegyzi meg: „A gyarmatosítottak szóbeli elbeszélései teljes identitásváltoztatáson estek át, amikor az angol nyelvű kötetekben új nemzetközi avatárt kaptak”³⁸ az európai gyűjtők motivációi, módszerei és elméleti megfontolásai következtében, s ezek az „avatárok” gyökerestül kiszakították a meséket az élő kulturális közegükből, figyelmen kívül hagyták a mesék műfaji keretezését és társadalmi felhasználási módjait, majd megkérdőjelezhetetlenül hierarchikus elrendezésbe kényszerítették a szóbeli *versus* írott különbségételt. Ezek a hatalmi struktúrák határozták meg a karibi és a csendes-óceáni térségbeli népmesék és tündérmesék terjesztését is.³⁹ Az olyan nemzetközi tündérmese-gyűjtemények, mint Andrew Lang tündérmesés könyvei (*Fairy Books*) (1889–1910) „nem pusztán hitelesítik a 19. századi gyarmatosító diszkurzust [...], hanem megtestesítik a gyűjtés, a birtoklás és a közszemlére tétel a korban meghatározó gyakorlatait is”,⁴⁰ melyek a brit gyarmatokon öltöttek jellegzetes formát.

Amíg Naithani hangsúlyozottan felhívja a néprajzkutatók figyelmét a nyomtatott népmesék előállításának és befogadásának transznacionális és globális értelmezési keretbe ágyazott megértésének jelentőségére, Donald Haase a „tündérmese-kutatás dekolonizációját” sürgeti, arra buzdítva, hogy utasítsuk el „a kettős késztetést arra, hogy egyrészt egyetemes érvényűként olvasunk félre a hagyományos narratívákat az egyedi történelmi és szociokulturális

³⁸ Sadhana NAITHANI, *The Story-Time of the British Empire: Colonial and Postcolonial Folkloristics* (Jackson: University Press of Mississippi, 2010), 96.

³⁹ Lewis SEIFERT, „Orality, History, and Creoleness in Ptarick Chamoiseau’s Creole Folktales”, *Marvels & Tales* 16, no. 2 (2002): 214–230; Cristina BACCHILEGA and Arista NOELANI, „The Arabian Nights in the Kuokoa, a Nineteenth Century Hawaiian Newspaper: Reflections on the Politics of Translation”, in *The Arabian Nights in a Translational Perspective*, ed. Ulrich MARZOLPH, 157–182 (Detroit: Wayne State University Press, 2007); Andrew TEVerson, „»Giants Have Trampled the Earth«: Colonialism and the English Tale in Samuel Selvon’s Turn Again Tiger”, *Marvels & Tales* 24, no. 2 (2010): 199–218; Rebecca DO ROZARIO, „Australia’s Fairy Tales Illustrated in Print: Instances of Indigeneity, Colonization, and Suburbanization”, *Marvels & Tales* 25, no. 1 (2011): 15–31.

⁴⁰ Sara HINES, „Collecting the Empire: Andrew Lang’s Fairy Books (1889–1910)”, *Marvels & Tales* 24, no. 1 (2010): 39–56, 51.

kontextusuk sajátosságait ignorálva, másrészt, hogy az európai tündérmesét ahistorikus globális műfajként általánosítsuk”.⁴¹ Egyetértek Haase-val, miszerint „az igazi kihívás szerintem az, hogy a tündérmesék és népmesék alkotását és befogadását fordítási tevékenységként, transzformációs, interkulturális kommunikációs aktusként” értelmezzük.⁴² Ezt a fajta megközelítést már gyümölcsözően kamatoztatták *Az Ezeregyéjszaka meséi* transznacionális elemzése során,⁴³ ám még bőven akad teendő, hiszen kiváltképp érdemes az átalakulási folyamatokat a változás társadalmi struktúráival összefüggésben historizálnunk, szem előtt tartva, hogy ha a „brit gyarmatosítás olyan globális kulturális hálózatot hozott létre, [...], amely a jelenlegi hibrid kultúrák kritikus pontja, és amely átalakította a különböző népek szóbeli önkifejezőmódját”, azt nem ezek érdekében vagy hasznára tette.⁴⁴ Ma a változatos médiumokban szerepet vállaló egyes történetmondók törekednek a hálózat posztkolonális és antikolonális újraértelmezésére, új kapcsolódási pontokat keresnek a dekolonizációs és kreolizációs programjaikban, igyekeznek megszabadulni az orientalizmus hagyományának öröklött mintázataitól, friss ismeretekkel és kritikus perspektívával gazdagítják a *tündérmesei szöveghálózatokat és azok tanulmányozását*.

A szöveg eredeti megjelenési helye: BACCHILEGA, Cristina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-first Century Adaptations & the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013. A fordítás a kötet első, a *The Fairy-Tale Web: Intertextual and Multimedial Practices in Globalized Culture, a Geopolitics of Inequality, and (Un)predictable Links* című fejezetéből közöl szemelvényeket. A fordítás a szerző és a kiadó engedélyével jött létre.

Fordította: Kérchy Anna

⁴¹ Donald HAASE, „Decolonizing Fairy Tale Studies”, *Marvels & Tales* 24, no. 1 (2010): 17–38, 29.

⁴² Uo., 30.

⁴³ Ulrich MARZOLPH, „Arabian Nights”, in *EI: The Encyclopedia of Islam*, 30–40 (Leiden: Brill, 2007); WARNER, *Stranger Magic...*

⁴⁴ NAITHANI, *The Story-Time of the British Empire...*, 7.

SERGE MARTIN

A képeskönyvek: élet és nyelvelmélet kérdése

Egy festményből mindenekelőtt
a kapcsolatok és az összefüggések tűnnek ki.
(Pierre Soulages)¹

1. KÉPESKÖNYVEK, ISKOLA: A NYELV KÉRDÉSE

Az elsőre némiképp enigmatikusnak ható cím alatt egy olyan kérdéskörből szeretnék néhány hosszabb kifejtésre váró gondolatot felvetni, amely régóta foglalkoztat, ámde most aktuális. Talán ellentmondásosnak tűnik, de valóban azt gondolom, hogy a képeskönyvek révén az iskola maga mögött hagyhatja azokat a beállítódásokat, melyek közé a hetvenes évek elején zárkózott be, pedig akkor nyílt meg számára – François Ruy-Vidal kifejezését idézve – a „csupa szín” irodalom lehetősége.

A közelmúltban Isabelle Nières-Chevrel arra hívta fel a figyelmet, hogy „az irodalmi alkotást nem szűkíthetjük le az intertextualitás játékaire és a narratív instanciák összetettségére, mint ahogy azt olykor kissé elhamarkodottan gondoljuk”.² Azt hiszem, arra a didaktikai konfigurációra gondolt, amely a narratológiának, a szemiotikának, illetve – hogy nagy lépésekkel haladjak – az iskolai tananyagra alkalmazott irodalmi strukturalizmusnak van alávetve, illetve mindarra, ami ebből mint technicizmus, didaktizmus és sematizmus következik, és egy olyan tudományosság pecsétjét viseli, amely összekeveri a tudományt az elmélettel, az utóbbit el is utasítva ezzel. Ez pedig több, mint káros az oktatásra, továbbá arra is, ami azt a kritikai gyakorlat és a kritikus olvasás helyévé teszi. Ezek a gyakorlatok nem korhoz kötöttek! Egyébiránt érdemes hangsúlyozni: épp akkor válik lehetővé, hogy a képeskönyvek irodalmát egy új konfigurációban olvassuk, mely több figyelmet fordít egyfelől a

¹ Bernard Ceysson beszélgetése Pierre Soulages-zsal 1976-ban: Bernard CEYSSON, *Pierre Soulages* (Paris: Flammarion, 1979). A festészetről, illetve arról, amit képnek nevezünk, valamint a nyelvről lásd Henri Meschonnic gondolatait: Henri MESCHONNIC, *Le Rythme et la lumière: Avec Pierre Soulages* (Paris: Odile Jacob, 2000).

² Isabelle NIÈRES-CHEVREL, „La transmission des valeurs et les ruses de la fiction: petite mise en perspective historique”, in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières: (Colloque de Cerisy, juin 2004)*, dir. Isabelle NIÈRES-CHEVREL, 140–155 (Paris: Gallimard Jeunesse, 2005), 155.

nyelv életére, másfelől a nyelvelméletre abban az értelemben, ahogy Saussure gondolta a fogalmi megragadásra tett kísérleteit („nincs a nyelvben semmi, ami nem hagyományozódik tovább”³), amikor Saussure kiadatlan írásainak megjelenése nyomán⁴ felfedezzük, hogy tévedés volt Saussure és a strukturalizmus között folytonosságot feltételezni és hirdetni.⁵ Egyetlen példát ragadok ki, mely rámutat, hogy „a nyelv élete és az elmélet” összekapcsolódik:

Minthogy a nyelvezet (*langage*) egyetlen megnyilvánulási formájában sem szubsztanciát kínál, csupán fiziológiai, fizikai és mentális erők izolált vagy kombinált hatásait, és minthogy mégis minden megkülönböztetésünket, egész szókészletünket (*terminologie*), az összes beszédmódot egy szubsztancia önkéntelen feltételezése formálja, muszáj mindenekelőtt elismernünk, hogy a nyelvelmélet (*théorie du langage*) legfontosabb feladata az lesz, hogy elsődleges megkülönböztetéseinket feltárja.⁶

Erre nyilván azt fogják mondani, hogy már jó ideje beszélünk a szubjektum visszatéréséről, a technicizmus is kapott már bőven kritikát, és az is igaz, hogy a 2002-es kerettantervek e tekintetben a legjobb hagyományt képviselik, amely az egyeztetésekre és a szereplők józan észére apellál.⁷ Azonban nem lehet elmenni amellett, hogy az alsó és főleg a felső tagozatban (*collège*) a képeskönyvek didaktikájában eklekticizmus uralkodik. Ez láthatóan azt jelzi, hogy bár elismerjük a saját nézőpont szerepét e tevékenységben és a tevékenység át- és kigondolásában, ezzel pedig az értékkonstrukcióban, az eklekticizmus mindenekelőtt annak a visszautasítása, hogy a nézőpont és a rendszeresség között kapcsolat legyen, és annak is, hogy a saussure-i „elsődleges szubsztanciák” kérdését felvessük. Ennek láncreakciószerű következménye az, hogy

³ Ferdinand de SAUSSURE, *Écrits de linguistique générale*, dir. Simon BOUQUET et Rudolf ENGLER, Collection Bibliothèque de Philosophie (Paris: Gallimard, 2002), 54.

⁴ Uo.

⁵ Lásd a *Langages* kiváló tematikus számát: Linguistique et poétique du discours: A partir de Saussure, *Langages* 159 (2005).

⁶ Uo., 197.

⁷ A kiegészítések kiemelik, hogy „a tanár feladata az, hogy ezeket [a retorikai és a stilisztikai alakzatokat] minden formalizmus nélkül világsítsa meg, ugyanakkor hatásukat nem szabad csökkenteni. Mint más esetekben, az oda-vissza mozgás az olvasás és az írás között (nyelvi játékok) e tekintetben is sokszor hasznosabb, mint a hosszas magyarázat”. Később, a „kép olvasása és értelmezése” kapcsán: „Vigyázni kell azonban arra, hogy a tanulókat ne zárjuk be fölöslegesen a formalista magyarázat keretei közé”. (*Littérature, cycle des approfondissements, [cycle 3]*, CDNP, 2002, coll. „Documents d’application des programmes”, 7.)

a diszkontinuitás ragadja magához az irányítást, azaz mindenfélét csinálunk, de ennek pont az ellenkezőjét is. Például, ha követjük a minisztériumi ajánlásokat, akkor az úgynevezett értelmezői vitát a fékevesztett szubjektivizmus felől indítjuk, mondván, hogy mindent szabad, és a tekintélyelv hagyományai alapján azzal zárjuk le, vagy akár végkövetkeztetésünk is az lesz, hogy „nem minden cselekedet, nem minden magatartás, nem minden ítélet, nem minden kifejezésmód vagy írásmód egyenlő”, és más kritériumot nem állítunk fel, mint „az író és a művész szándékát, vagy nem a tanítójuk, hanem más közvetítőik olvasatát”, tekintélyeket tehát, ettől pedig skizofrénné válik az a didaktika, amely azt állítja magáról, hogy odafigyel az olvasói szubjektumra... Ráadásul a jelentés kérdése is az eklektika hálójába hull: a tanterv „technikai útmutatásokat” ad, ezeket csak alapelemeknek tekinti, melyeket nem kell megtanítani, nehogy „téves, közelítőleges megállapításokhoz” vezessenek, mégis az a szerepük, hogy irányítsák a tanárok választását. Azt is meg kell jegyezni, hogy a kerettantervekben és számos didaktikai munkában ezek a csak a tanároknak szóló alapelemek kizárólag implicit módon nyernek kifejezést, méghozzá mindig széttartó, implicit utalások eklektikus halmozódása révén. Ebből már érthető: ahelyett, hogy előbb szétválasztanánk valamit, aztán pedig összeraknánk azt egy különbségeket tagadó, egységesítő szintézisben, a rendszeresség (*systematicité*) gondolata és fenntartása nélkülözhetetlen. A rendszeresség arra ösztönöz, hogy megőrizzük az állítás (*dire*) és az élet, a jelentés és az érték homogenitását, az értékét és a mű definícióját, a műét és a művészetét; mindig arra törekszik, hogy megőrizze a folytonosságot, melyet a művek eltérő modalitású olvasatainak szubjektíváló és kapcsolatteremtő aktivitása hoz létre, miközben a nyelv antropológiai és poétikai primátusát is folyamatosan fenntartja.

Ezért tűnik sürgősnek, hogy átgondoljuk a nyelv életét (*la vie du langage*), hiszen ezzel a nézőpontok jelentősége mellett állunk ki, pluraritásukat és sokféleségüket hangsúlyozva, s ugyanígy, átgondoljuk a nyelvelméletet (*la théorie du langage*) is, mert ezzel olyan rendszerességet biztosítunk, amely a pluralitást nem a diszkontinuitások egymás mellé állításaként, hanem a kontinuitások kölcsönhatásaként fogja fel. A képeskönyvek nagyszerű kiindulópontot adnak ahhoz, hogy az itt sietősen felvázolt problémát továbbvigyük, és továbblépjünk a képeskönyvek, az olvasás és az iskolai irodalom poétikája felé, tehát a művekhez való kritikai viszony poétikája és végső soron az olvasók poétikája irányába.

Mindebből adódóan a következőket állítom:

- a képeskönyvek arra ösztönöznek bennünket, hogy a műfaj, a téma és az osztályozási kategóriák minden realizmusa helyett a mű nominalizmusát részesítsük előnyben, vagyis arra figyeljünk, hogy mi az, amit csak ő csinál, úgy, ahogyan ezt csinálja;
- a szöveg–kép viszony, amely a képeskönyvet a kapcsolat olyan módjaként definiálja, amelynek a keretei már magának a kapcsolatnak a létrejötte előtt adottak, arra ösztönöz minket, hogy a priori ne tudjunk túl sokat arról, hogy mi szöveg és mi kép, sőt elhatárolódjunk attól, amit róluk tudunk, ha a képeskönyv elsődleges kapcsolati erejére vagyunk kíváncsiak;
- a képeskönyvek olvasásakor az a lényeges, hogy ne annyira a jelentést, mint inkább a ritmust kövessük, ne a jelentő szerkezeteit, hanem a kapcsolatteremtés gesztusait;
- noha a képeskönyv látszólag állandó megújulásával nyugózik le minket, a művek ereje talán kevésbé az újdonság sokszor csalóka hatásaiból származik, mint inkább az újrakezdés örömeiből, amelyet kizárólag a mű „általános hangzóssága” (*sonorité générale*)⁸ képes közvetíteni: ezt hívom kapcsolat-költeménynek,⁹ és ebből következik természetesen a képeskönyvek olvasásának, a képeskönyvet használó iskolának a politikája és etikája is.

2. KÉPESKÖNYVEK, MŰFAJOK: AMI KITŰNIK

Amikor továbbképzést tartok, és azt kérem, hogy próbáljuk meghatározni egy adott képeskönyv műfaját, a válasz gyakran tematikus („a könyv arról szól, hogy...”), vagy ha nem, akkor tautologikus: „ez egy képeskönyv”. Ekkor a képzésvezető, a francia nyelv és irodalom didaktikájának oktatója egyfelől a könyvtörténet, másfelől az irodalomtörténet műfaji kategóriáira próbál hivat-

⁸ Charles Péguy: „Általános hangzósság. [...] Nemcsak a rím és a rím parancsa, nemcsak a ritmus és a ritmus kormányzása, hanem minden, ami hozzájárul a mű működéséhez, minden szótag, minden atom, és mindenekelőtt a mozgás, és egyfajta általános hangzósság, továbbá ami a szótagok között van, és ami az atomok között van, és ami magában a mozgásban van. Ez az általános hangzósság az, ami egy mű mélyreható sikerét adja.” (Charles PÉGUY, *Clio: Œuvres en prose complètes*, 3, Collection Bibliothèque de la Pléiade [Paris: Gallimard, 1992], 1048.). Lásd Jérôme ROGER, „Péguy: la voix hors-programme”, *Le Français aujourd'hui* 150, 3 (2005): 19–28.

⁹ Lásd Serge MARTIN, *L'Amour en fragments: Poétique de la relation critique* (Arras: Artois Presses Université, 2004); Serge MARTIN, *Langage et relation: Poétique de l'amour*, Collection Anthropologie du Monde Occidental (Paris: L'Harmattan, 2006).

kozni – de már itt is zavar van a történelem, vagyis a tények története és a történelemnek a reprezentációja között, amelyet az oktatás hoz létre, annál is inkább, mert ez utóbbi mindenekelőtt a saját tartósságát akarja biztosítani, ignorálja mindazt, ami azt megkérdőjelezhetné... A képzésvezető ezért helyreállítja „az igazságot”, és a szóban forgó képeskönyvet némi leereszkedéssel a képeskönyv kiadói kategóriájához kapcsolja, hogy aztán a műfaji kérdést az irodalomtörténet neki tetsző távlatibb szemszögéből újra feltegye. De a képzésvezető kimerül..., mert egyik képzés jön a másik után, és egyik olyan, mint a másik. A tautologikus meghatározás minduntalan visszatér: „ez a képeskönyv egy képeskönyv”, mintha csak Gertrude Stein mondaná: „Rose is a rose is a rose”...¹⁰ A képzésvezető tehát kételkedni kezd a módszerében, és elkezd odafigyelni arra, ami helytálló a válaszból: ez a képeskönyv olyan, mint bármely más mű: feltalálja saját műfaját, mint ahogy a művészet is minden művel és minden műben újrakezdődik.¹¹ És ekkor a képzésvezető, kiindulva egy ilyen képeskönyvből, előlről kezdi az egészet. Felüti Magali Bonniol *Rien faire* (*Semmit teszek*) című könyvét,¹² és minden olvasót bevon a műfaj fogalmának megkonstruálásába a szóba jövő összes műfajt próbára teszi, miközben egyszerre keresgél „vadul” az oda nem illő kategóriák között, és javasol tudományosan elfogadott műfajokat is. Mikor is a következő történik...

A könyv (*Rien faire*) a kapcsolat színházát állítja élénk, méghozzá a legkritikusabb gyermeki erejében: mennyi mindent csinálunk, amikor semmit teszünk. Hány és hány műfaj van egyetlen könyvben, holott meg voltunk győződve arról, hogy egy képeskönyv – hasonlóan bármelyik irodalmi könyvhöz – csak egyetlen műfajt valósít meg! Ez a könyv az unalom kérdését veti fel, és azt, hogy mit csinálsz, amikor gyerek vagy, ezért az esszé, vagy még inkább, a filozófiai mese propedeutikáját kínálja. A kérdést ugyanis egy olyan pillanat elmesélésével teszi fel, amelyet minden gyerek ismer: amikor egyedül maradnak az „átmeneti tárgyakkal”,¹³ és mesélni kezdenek egymásnak. Ez a könyv pedig egy olyan nominalista mesét alkot, amely a hallgatót szinte mozgásra készíti, és így vonja őt be; hasonlíthatjuk ezért ezt a mesét a túrázáshoz¹⁴ is,

¹⁰ Gertrude STEIN, *Geography and Plays* (Boston: Four Seas, 1922).

¹¹ Szintén Péguy mondja: „Egy hiányzó hangot egyetlen másik sem képes helyettesíteni.” PÉGU, *Œuvres en prose complètes*, 3:659.

¹² Magali BONNIOL, *Rien faire* (Paris: L'École des Loisirs, 2000).

¹³ Donald W. WINNICOTT, „Objets transitionnels et phénomènes transitionnels”, in Donald W. WINNICOTT, *De la pédiatrie à la psychanalyse* (Paris: Payot, 1969).

¹⁴ A magyar fülnek meglepő hasonlatot az a műfaji elnevezés szülte, amelyről a következő bekezdésben beszél Serge Martin. A francia szakirodalom ugyanis conte-randonnée vagy conte en randonnée (*túramese*) névvel hivatkozik a formulameséknek vagy a láncmeséknek

hiszen ahogy a test mozog, úgy ismétlődik mindig ugyanaz a kérdés: „tudsz-e, képes vagy-e valamit csinálni a testednek ezzel vagy azzal a részével?” (itt legalábbis a kéz- és lábujjakat, a száját és a füleket kell használni). Az anekdota a példa rangjára emelkedik, és így szórakoztatás közben nevelni is tud, röviden tehát olyan tanítómeséről (*fable*) van szó, amelynek implicit tanulsága az, hogy „amikor semmit teszünk kettesben, akkor legalábbis azzal foglalkozunk, hogy megismerjük egymást”. Mert a megismerés is célja ennek a történetnek, amit egy olyan kis tankölteménynek is tekinthetünk, mely a legkisebb gyerekeknek szól, és mint ahogy a mondókák is, a testükkel való játékra, a test fedezésére ösztönzi őket; és akkor azt még nem is említettük, hogy ez a tanköltemény a tanítóknak és nevelőknek is leckét ad... De nem felejtjük-e el, hogy az egész képeskönyv mindenekelőtt egy hang, amelyet két szereplő tesztesít meg? Egy gyerek monológja ez a néma alteregójával, a kint és a bent határán, a kerti teraszlépcsőn, mely a családi fészket, vagyis az otthonost választja el a nagyvilágtól, a kultúrát a – természetesen – zöld természetétől. Egyszóval ez a képeskönyv színház, színházat „csinál”, de legalábbis mesterien viszi színre a semmittevéssel elfoglalt hang teatralitását...

Ez a képeskönyv, mely filozófiai esszé, túramese és tanítómesé, tanköltemény és hangszínház egyszerre, illetve monologikus színdarab két személy számára, melyek közül az egyik egy automata, olyan kapcsolatot talál fel a zárlatában, mely a francia többszámú egyesszámnak nevezhető: „En tout cas, pour ne rien faire, on est doués tous les deux!” („De semmit tenni veled együtt is tudok!”). Mindez egy példás szerénységű képeskönyvben történik! Mit mondhatnánk akkor az ennél sokkal ambiciózusabb, de legalábbis gazdagabb eszköztárral rendelkező művekről és képeskönyvekről? Ez a mű tehát maga a kihívás minden műfaj számára, és ezzel együtt a műfajok tagadása is. Mindenesetre a művek nézőpontját fogadtatja el a kritikával, azaz egy nominalista nézőpontot, ez pedig szemben áll a műfajok és kategóriák realizmusával, melyek arra kényszerítik a műveket, hogy olyan kritériumok előtt hajoljanak meg, melyek szerint a nyelv előzetesen létező esszenciákat ragad meg: pedig ezek nem tudnak semmit a nyelv életéről, és a nyelv egy meghatározott reprezentációját fogadják el a nyelv elmélete gyanánt és helyett, holott a nyelvelmélet mindig a reprezentációk kritikája, míg e reprezentációk az igazságot szeretnék képviselni.

arra a fajtájára, ahol az ismétlődő elemekre, helyzetekre stb. épülő történet egy útvonalat, néhány állomást végigjárva jut el a zárlatig, ami gyakran egyben a kiindulópontozóhoz való visszatérést is jelent. [A ford. megjegyzése.]

Ebből adódóan a továbbképzéseken a nyereség, amit a műveknek, a fentihez hasonlóaknak köszönhetünk kettős, amennyiben a műfajt teszik kérdéssé:

- nekik köszönhetően igazolhatjuk, hogy a művek foglalják magukba a műfajt, és nem fordítva; így próbára tehetjük, vagy akár megismerhetjük és megkonstruálhatjuk a műfaji kritériumokat, miközben olyan eszközrendszerekben, illetve a kultúra, az intézmények vagy a kor logikáján alapuló realizmusokban helyezük el azokat, melyek megakadályozták, hogy a művek értékét és a történetiségét az olvasáson keresztül, az olvasatban hozzuk létre;
- akkor lehet egy bizonyos mű, egy adott képeskönyv jelentőségét igazán átlátni, amikor már a realizmussal, tehát a taxonómiák összes veszélyével megbirkóztunk.¹⁵

Egyszerűen csak azt akartam itt megmutatni, hogy a képeskönyvek esetében sokak kezdeti elszólása („egy képeskönyv az egy képeskönyv”) gyümölcsöző lehet, feltéve, ha meghalljuk, azaz felfogjuk a problémát, amelyre rávilágít.

3. A KÉPESKÖNYVEK, A SZÖVEGEK ÉS A KÉPEK: HOL AZ EGYSÉG?

Amint a képeskönyv olvasói átjutottak a műfaji kérdés kapuján, rögtön a kép–szöveg kapcsolatok labirintusába zuhannak, mintha a képeskönyv vagy egy bizonyos képeskönyv onnan kezdődne, hogy van egy szöveg és vannak képek, így tehát a feladata – és így az olvasóé is – abból állna, hogy ezeket a kapcsolatokat előre megképzett fogalmak segítségével hozza létre. Isabelle Nières is rögtön azzal kezdi emlékezetes cikkét, melyet Maurice Sendak *Max et les Maximonstres* című könyvéről írt, hogy „az alkotói tevékenység kettősségét – szövegi és képi síkját” idézi fel, és azt sugallja: a nagyobbaknál „a két feltalálás szorosán összekapcsolódik”.¹⁶ Ily módon azonnal felvet egy olyan problémát, amelyet gyakran nem hajlandóak látni azok, akik „két nyelvben” hisznek, amelyet természetesen „két kódként” és így „két olvasatként” értenek, ehhez pedig még hozzáadódnak azok a problémák is, amelyek abból fa-

¹⁵ Így próbáltam megközelíteni Magali Bonniol képeskönyvét: Serge MARTIN, „Lire le mouvement: vers une poétique de la relation au cœur du langage”, *Les Actes de Lecture* 76 (2001): 71–82.

¹⁶ Isabelle NIÈRES-CHEVREL, „Des illustrations exemplaires: Max et les Maximonstres de Maurice Sendak”, *Le Français aujourd'hui* 50 (1980): 17–29. A továbbiakban a képeskönyv alábbi kiadására hivatkozom (az 1963-as amerikai kiadás francia fordítása): Maurice SENDAK, *Max et les Maximonstres* (Zurich: L'école des loisirs, 1971). (Első francia kiadása: Delpire, 1967.)

kadnak, hogy a tanulást előre kész ismeretek befogadásának tekintik. Pedig a képeskönyv inkább azt kínálja, amit az egyik úttörője, Rodolphe Töpffer így jelölt meg: „egyfajta regény, aminek az eredetiségét az adja, hogy semmivel nem hasonlít jobban egy regényre, mint bármi másra”.¹⁷ Pontosan ebben a meghatározatlanságban és ennek révén kínálnak a képeskönyvek a maguk sokféleségében megannyi lehetőséget, hogy kritika tárgyává tegyünk azt a fajta befogadást, amely a szöveget és a képeket a kapcsolatok elé helyezi, és ezért szükségszerűen „kettős” olvasatot eredményez. Minden egyes képeskönyv minden egyes alkalommal azt igényli, hogy feltaláljunk egy olvasatot, nem pedig azt, hogy egymás mellé tegyünk kettőt; azt célozzák tehát, hogy olyan nézőpontokként körvonalazzák a „szöveg” és a „kép” kategóriáját, amelynek a kritikáját is minden alkalommal el kell végezni.

Térjünk vissza a Sendak-könyvhöz, amely esetében Isabelle Nières „a képek koherenciájának” és „a szöveggel kialakított kapcsolataik relevanciájának elemzését” javasolta. Értelmezése tele van helytálló megfigyeléssel és szerénységgel, de nem hiszem, hogy elér a kérdés lényegéhez, vagyis oda, hogy mit tesz ez a képeskönyv a „szöveggel” és a „képekkel”. Én úgy látom, hogy ennek a képeskönyvnek a jelenetsora (*chemin de fer*) nemcsak a változtatások miatt beszédes, melyeket Sendak színes metszetei végeznek a dupla oldalakon a helykihasználással, hanem mindenekelőtt azért, mert a narráció három dupla oldalon át hallgat, és arra kényszerít minket, hogy másképp gondolkodjunk el a szöveget és a képeket, mint általában szoktunk. Mondjuk ki nyíltan: nem beszélhetünk a szöveg eltűnéséről, amikor a rémes ünnep, „a ramazúri”¹⁸ éppen kakofóniát sugall. Olyan diszkurzív túltelítettség ez, amelynek erejét csak a látás élményén keresztül lehet felfoghatóvá tenni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a kép átvette volna a hatalmat vagy győzelmet aratott volna a szöveg felett. Mert ez a három dupla kifutó oldal az „ünnepet” ünnepli, sőt azt kellene inkább mondanunk, hogy a kép kritikáját végzi el, és a kép itt nem az utánczás rendjébe tartozik, hanem a létrejövetelébe (*conception*).

¹⁷ Rodolphe Töpffer nagyon jól ragadja meg a munkája lényegét: „Ez a kis könyv vegyes természetű. Egy sorozat vonalrajzból áll, és minden rajzot egy vagy két sor szöveg követ. A rajzoknak e szöveg nélkül csak homályos jelentésük volna; a szöveg a rajzok nélkül nem jelentene semmit. Az egész egyben egyfajta regény, ami annál is inkább eredeti, hogy nem hasonlít jobban egy regényre, mint bármi másra.” Rodolphe TÖPFFER, „Notice sur Monsieur Jabot, 1837”, in Rodolphe TÖPFFER, *L'invention de la bande dessinée*, textes de Rodolphe Töpffer réunis et présentés par Benoît PEETERS et Thierry GROENSTEEN, Collection Savoir. Sur l'art (Paris: Hermann, 1994), 161.

¹⁸ A magyar fordítás (amely ugyanabból a kiadásból készült, mint a francia) Pék Zoltán munkája: Maurice SENDAK, *Abol a vadak várnak*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Kolibri Kiadó, 2018). [A ford. megjegyzése.]

Bizonyára hozzáfűzhetnénk, hogy Sendak a karneváli megjelenítéseket viszi tovább, de akkor elfelejtjük, hogy olyan színházat hoz létre, amelyben ez a három rész nem valamilyen rituálé vagy hagyomány reprodukcióját célozza, hanem azt alakítja át, amit a szemek ünnepének nevezhetünk.

A szőrös vadak ramazúrija éjszaka kezdődik, majd egyre vadabbá válik, és az ágakon csimpaszkodva nappali fényben folytatódik, aztán pedig a karok és a mancsok egymásba fonódásával zárul, ami hőszünetet a sűrű bozótosban meglepődéssel tölti el. A látás – kétségtelenül regresszív – „ünnepe” (mintha Max és a „legvadabb vadak” azt mondanák nekünk, hogy „meglátjátok, amit láttok”) a hallgatás ünnepe. Épp az ellenkezőjét gondolom, mint amit Isabelle Nières ír: „Az Ünnepeknek nincs szüksége szavakra”. Inkább túl sok mondani-, ordítani-, tenni- és felfedeznivaló van, ahogy joggal mondja a kritika, és ezt „a mélységek felé tartó utazást” nem muszáj sietősen a tudattalannal társítani, vagy ha mégis, akkor a nyelv tudattalanjával, a nyelvi szubjektummal, aki anynyira ropogtatta az *r*-reket, hogy az rémes jelmezévé vált.¹⁹ Arra akarok kilyukadni, hogy ennek a három dupla oldalnak a grafikája, vonalvezetése, színei, amelyek természetesen folytatják a korábbiakat, illetve megelőlegezik a későbbieket is, nem tesznek mást, mint bőröket-bundákat, jelmezeket, dús textúrákat, azaz anyagokat találnak ki, amelyek fokozzák e „mélységek” testi-ségét (*corporéité*). Így pedig a képi tapasztalat (*expérience illustrative*), a szerzőé és az olvasóé is, a szöveg és a képek folyamatos átalakulása, ugyanis a szöveg a saját csendjeiben tele van azzal, amit a képek az ábrázoláson túl, kereteket áthágó rendszerük révén hoznak létre: ritmussal, csakis ritmussal, vagyis a kimondás és a megélés egy folytonos módjával.

Ha Max visszatekintő pillantása valóban azé, akit, mikor meleggé vált a helyzet számára, „várta a vacsorája, / és még mindig meleg volt”, akkor ez mindenekelőtt annak a tekintete, aki maga a hallgatás, egy kaland ritmusának hallgatása. A kaland az olvasásé, amely nem tehet mást, mint hogy felveszi a ritmust a művel, amit egy olyan szubjektum tölt ki, aki azt keresi, amiről Sendak így nyilatkozik: „Legelőször mindig a bennem élő gyereket kell elérjem,

¹⁹ Az angol szöveg és a francia fordítás tudatosan játszik az *r* hangzókkal, sokszorozza és ezzel kiemeli az *r*-eket; a magyar fordításban ennek a hangzónak nem jut főszerep. A vadakkal (angolul: „the wild things”, franciául: „Maximonstres”) való találkozás elején és végén ismétlődő leírás így szól a három nyelven: „they roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws”, „Les Maximonstres roulaient des yeux terribles, ils poussaient de terribles cris, ils faisaient grincer leurs terribles crocs et ils dressaient vers Max leurs terribles griffes”, „A vadak ordítottak félelmetes hangjukkal, vicsorították félelmetes fogukat, forgatták félelmetes szemüket és villogtatták félelmetes karmukat”. [A ford. megjegyzése.]

és nem szabad eleeresszem”.²⁰ Vagyis nem a problémáikról beszélget velük, ahogy Nières megállapítja, hanem olyan kalandot él át velük együtt, amelyben nincs szükség a szöveg és a képek szétválasztására, sem arra, hogy a szöveget egy elbeszéléshez, a képeket pedig – ha csak képzeletbelihez is, de – az ábrázoláshoz rendeljük. Sendak ezzel a képeskönyvvel (és Grimm-mesékhez készített kísérőrajzaival,²¹ amelyeket szintén érdemes itt megemlíteni), annak a kellős közepébe visz minket, amit Claudel mesterien foglal össze:

A különleges atmoszféra, mely Rembrandt festményeiből és metszeteiből árad, az álomé, valami magára zárt és hallgatólag szendergés, az éjszaka egyfajta megrontása, egyfajta mentális keserűség, amely a sötétséggel küzd, és amely szemünk láttára végzi véget nem érő rombolását.²²

Az álmok itt, ebben a képeskönyvben nem a papíron hevernek, és nem körvonalak mentén rajzolódnak ki, hanem ahogy a gyerekek mondják, „igazándiból is” léteznek, vagy ahogy Claudel fogalmaz, „a rezgésben vannak benne”, mint megannyi „felfedezés a mélységekből”: az álom ritmus. És itt jutottam el a lényeghez. Mert ahogy Nières mondja Lewis Carrollt idézve: fel kell tegyük a kérdést magunknak, „ki álmodik, és kit álmodnak?” Kimondhatjuk, hogy a képeskönyv az, akiről szó van, méghozzá azért, mert ő maga a ritmus.

Apollinaire azt mondja a művészeti „iskolákról”, hogy „már jó ideje nem jelentenek semmit”, viszont vannak „különböző temperamentumú és tehetségű festők, akik plasztikusan próbálják megjeleníteni az érzéseiket, melyeket az életből nyernek”. „Új mesterségről” beszél, s utána hozzáteszi: „ma már nincs rajz, olajfestmény, akvarell stb., csak festmény van, és a fényreklámok kétségtelenül sokkal inkább közéjük tartoznak, mint a Nemzetiben kiállított képek többsége”.²³ Apollinaire nyomán ki merjük jelenteni, hogy nincs többé szöveg, nincs többé kép, de van képeskönyv. És ez azt követeli, hogy a ritmus felé lépünk tovább.

²⁰ Idézi NIÈRES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse* (Paris: Didier jeunesse, 2009), 90.

²¹ Lásd egyebek mellett Maurice SENDAK, ill., Jacob GRIMM et Wilhelm GRIMM, *Hansmon-bérisson et treize autres contes* (1979), trad. Armel GUERNE, Folio Junior (Paris: Gallimard, 2001).

²² Paul CLAUDEL, „Introduction à la peinture hollandaise, 1935”, in Paul CLAUDEL, *L'œil écoute, 1946*, Folio/essais (Paris: Gallimard, 1990), 39.

²³ Guillaume APOLLINAIRE, „Écoles (in Les Arts du 20 juin 1924)”, in Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art, 1902–1918* (1960), Folio/Essais (Paris: Gallimard, 1993), 494–495.

4. A KÉPESKÖNYVEK, AZ OLVASÓK: A RITMUS HULLÁMÁN

A képeskönyv által megtestesített szisztematikusság a megélés rendjébe tartozik, ahogy azt Annie Renonciat is jelzi, aki „csodálatosnak talál[ja], ahogy a kisgyerekek át- és megélik a könyveiket”.²⁴ Azonban az iskola és az oktatás szinte minden eszköze, amelyeket a könyvekhez találtak ki, a ritmus felfedezése helyett a struktúrák feltárását helyezi előtérbe, és nem figyel oda arra, hogy a struktúrák mást sem tesznek, mint elhallgattatnak mindent, ami ezt az átélést figyelni meg. Ezen átélés meghallásához azon keresztül juthatunk el, amit Claudel fogalmazott meg az általa nagyra tartott holland festők „festményeiről”:

Azonnal benne vagyunk, benne lakunk. Megfog és ott tart minket. Magában foglal minket. [...] Minden pórusunkkal, minden érzékünkkel belemerülünk, és rá figyel a lelkünk.²⁵

Ezért az jelenti a kihívást az ilyen képeskönyv olvasásában, hogy együtt mozogjunk vele, felvegyük a ritmusát, feltéve persze, hogy magával ragadott, és semmi nem akadályozta meg, hogy magával ragadjon. Megint Isabelle Nières egy észrevételéből indulnék ki, amelyben rámutatott:

a gyermeki olvasás összekuszálja az olvasás feltételezett tér- és időbeli linearitását [...] azzal, hogy jelzi, ha muszáj megállni, vagy ha kedve volna egy képnél elidőzni, ami nagyon jellemző a gyerekekre, amikor azt kérik (követelik?), hogy egy felnőtt olvasson, magyarázzon vagy értelmezzen. Ez a kettős ritmus, a dinamikus és a statikus váltakozása a gyermekeknek szóló illusztrált könyvek egyik jellemzője.²⁶

Igen, feltéve, ha a ritmust azonnal kivonjuk a binaritás alól, vagy legalábbis felemeljük abba a magasságába, ahol a képeskönyv kitalálta könyv-élet (*vivre-livre*) található. A *La Grande panthère noire*²⁷ (*A nagy fekete párduc*) példá-

²⁴ Idézi Lise CHAPUIS, „Plasticiens, illustrateurs: quelles démarches de création d’images pour la jeunesse”, in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle juin 2004*, sous la direction d’Isabelle NIÈRES-CHEVREL, 128–139 (Paris: Gallimard, 2005), 135.

²⁵ CLAUDEL, „Introduction...”, 20–21.

²⁶ Idézi CHAPUIS, „Plasticiens, illustrateurs...”, 135.

²⁷ Paul FRANÇOIS et Lucile BUTEL, ill., *La Grande Panthère Noire*, Les albums du Père Castor (Paris: Flammarion, 1968). Választásom egyben a hagyomány és a modernitás gyakran

ján mutatom meg, hogyan valósul ez meg a könyvben. Igaz, úgy tűnik, hogy a dinamikus és a statikus váltakozik: a párduc, aki betör az első oldalon, majd jóllakottan néz ránk a másodikon, egymás után négyszer jön elő a dzsungelből, négy állattal találkozik, s mindannyiszor az lesz a vége, hogy „megeszi őt”. De itt rögtön hozzá kell tenni, hogy a statikusságot aláássa a dinamizmus, vagyis az ismétlés ritmust jelent: a felsorolás, amelyben kétszer „elle le mange”, és kétszer „elle la mange” szerepel, fokozást hoz létre csakúgy, mint az illusztráció, amely megőrzi a négy állat statikus kontúrját, miközben testüket kiüresíti – első dinamizmus –, hogy mégiscsak megőrizze belőlük azt, amit a párduc otthagytott...²⁸ A lap hátoldalán ezeket a maradékokat látjuk, amikor az égnek emelt kezű falubeli férfi észreveszi azokat. Az ő eksztatikus haragját a szemközti (jobb) oldal indítja útnak, ahol hat falubeli férfi vonul libasorban (fegyvereik és egyikük ujja jobbra mutat).

Az egész könyv a jobbra (az olvasás, vagyis a lapozás irányába) haladás dinamizmusának és a szüneteknek a szekvenciáit követi, és e szünetek egyáltalán nem statikusak, hanem megtekerednek, köröket formáznak, azaz körkörös mozgást végeznek, amelyek gyorsítják a lineáris dinamikát, de legalábbis rezonálnak rá. Itt kell megjegyezni, hogy a textuális elemeket és illusztrációt egyszerre tartalmazó oldalak elrendezése (ideértve a fekete–fehér tipográfiai és prozódiai punktuációt is) nagyon pontosan építi fel az album ritmusát. A középre, illetve az egyik vagy másik margóhoz zárt szövegek és a képek egymás visszhangjai; a képek maguk is mintha szövegek lennének, például amikor Ázsia térképén követjük a földrajzi helyeket, amelyeken a nagy fekete párduc és nyomában a bátor vadászok végighaladnak. Ez a ritmus tehát nem egyszerű formaadás, hanem sokkal inkább egy antropológiai szubjektum megkonstruálódása: a képeskönyvben a borítón, a belső oldalakon, vagy akár

zavaros kapcsolatára is utal, ugyanis a kortársat sokszor összekeverik a modernnel. Abban, hogy egy 1968-ban megjelent albumot idézek fel itt a modernsége miatt, tiltakozás is van a reakciósook arrogáns és cinikus ostobasága és az etikát és nyelvérzéket nem ismerő posztmodernnek ironikus elvakultsága ellen.

²⁸ A párduc előbb egy nyúllal, aztán egy kis malaccal találkozik. Mivel mindkét állat neve hímnemű a franciában, ezért a „megeszi őt” mondatban hímnemű névelő jelzi a tárgyat („elle le mange”). Utána egy kecskével, végül pedig egy tehénnel találkozik: a nevük nőnemű, ezzel egyezik a tárgy az ismétlődő mondatban („elle la mange”). A könyvben a négy találkozás, amit a szöveg ír le, egy oldalon belül történik, ezzel szemközt, a könyv jobb oldalán a rajz a jóllakottan üldögélő fekete párducot mutatja, a négy megevett állat kontúrját pedig az aranyárga mező rajzolja körül, és a lap fehérje tölti ki. Csak a patákat és a szarvakat hagyja ott a párduc, valamint a nyúl farkát, előbbieket fekete, utóbbiit vöröses szín jelzi. Ezeket látjuk újra (már az állatok kontúrjai nélkül) a lap verzióján, azaz a következő oldalon, amikor egy falubeli férfi felfedezi, hogy mi történt. [A ford. megjegyzése.]

a papír hóvá alakuló fehérjében²⁹ felbukkanó-eltűnő nagy fekete párduc a falubeliek mozgalmas életének ellenpontja, és így két értelemben is kapcsolatot épít: egyfelől azt, amit mesélnek, másfelől azt, amit ugyanúgy élnek át „az indiai hinduk”, mint az olvasó. A ritmus itt az antropológiai szubjektum folytonossága, és a mozgás hozza létre, melyet a beszéd végez a grafikai szóbeliség (*oralité graphique*) mesteri megvalósítása révén.

5. A KÉPESKÖNYVEK, A NYELV: A KÖNYV-ÉLET KAPCSOLAT-HANGJA

Lényegében ez a történet végszáva, és számomra ez az a kifejezés, amely a képeskönyvek jelentőségét (*signifiance*) megragadja, miközben életről és nyelvletről szól: egy képeskönyv ritmusának nyomon követése, de még inkább az, ha ráhangolódunk erre, azt jelenti, hogy odahallgatunk a képeskönyv grafikai szóbeliségére. Amikor „grafikairól” beszélek, nem választom szét a szöveget és a képet, és amikor „szóbeliről”, nem választom el a könyv materialitását az olvasás testiségétől (*corporalité*). Úgy látom, hogy a *Père Castor*-sorozatnak ez az egyszerű, puha fedeles kötete – kisebb mértékben, mint Sendaké, de nagyobbban, mint Bonniolé – iránymutató a képeskönyvek, az olvasásuk és az olvasóik poétikája szempontjából. Az, amit Philippe Dumas „a legjobb definíciónak” nevezett – „valami, amiben oldalakat lapozunk”, igaz, azonnal hozzáfűzve, hogy „a jó gyerekkönyv az, amelyet újrakezdünk”³⁰ –, egész pontosan meghatározza, mi jelenti egy mű értékét: úgy alakítja át a megélést (*vivre*), hogy az újrakezdődjön. Ekkor kapcsolódik össze a folyamat-szubjektum (*continu-sujet*) a kapcsolat-szubjektummal (*sujet-relation*). Ez az a kihívás tehát, amely a képeskönyvek és iskolai használatuk előtt áll: miként kerülhetjük el a didaktika sürgetését, hogy amikor csak lehet, értelmet adhassunk a ritmus és a kapcsolat működésének. Azt próbáltam bemutatni, hogy szükség van egy olyan kritikai didaktika kialakítására, amely nem a külsőségekre, a műfajokra vagy a témákra, a formákra vagy a kódokra, egyszóval nem azokra a repertoárookra összpontosít, amelyek minden tapasztalat elé vágva mutatnak irányt az olvasásnak, hanem azokra a tapasztalatokra, ritmusokra és kapcsolatokra, leleményességre és szabadságokra figyel oda, amelyeknek megszerzését, fenntartását és továbbvitelét, folytatását kizárólag a művek követelik meg.

²⁹ A párduc, ahogy menekül a vadászok elől, egy jéghegyre kerül, és mivel esni kezd a hó, ami aztán teljesen elfedi, nem látjuk a papíron: elnyeli a hó/a papír fehérje. [A ford. megjegyzése.]

³⁰ Idézi CHAPUIS, „Plasticiens, illustrateurs...”, 134.

A képeskönyvek révén válik megragadhatóvá az a lehetőség, hogy átalakítsuk a szövegek és az irodalom, az olvasás és írás teljes didaktikáját az óvodától az egyetemig, és így a kapcsolat-szobjektum (*sujet-relation*), melyet szóbeliség (*oralité*) és modernség hat át, mindig teljes történetiségében mutakozzon meg, méghozzá abban a kalandban, illetve annak a kalandnak a révén, ami maga a képeskönyv, és ami a végtelen újakezdés. Ez az, ha nem tévedek, amit Jean Starobinski a strukturalizmus csúcspontján a kritikai viszony fogalmával írt le.³¹ Egyetértek Sophie Van der Linden konkúziójával, „a képeskönyv megtalálja a kritikáját”,³² pontosabban azt mondanám, hogy minden képeskönyv megköveteli, hogy újraformáljuk a kritikáját: ez a kihívás áll minden egyes olvasás előtt, hogy a nyelv az életét és az elméletét a lehető legnagyobb mértékben együtt élhesse a képeskönyvekkel és olvasóikkal.³³

(MARTIN, Serge. „Les albums: un problème pour la vie et la théorie du langage”. In *L'album contemporain pour la jeunesse: Nouvelles formes, nouveaux acteurs?*. Sous la direction d'Christiane CONNAN-PINTANDO, Florence GAIOTTI et Bernadette POULOU, 253–263. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. <http://books.openedition.org/pub/6810>.)

Fordította: Józsan Ildikó

³¹ Jean STAROBINSKI, *La Relation critique* (Paris: Gallimard, 1970). (A mű első kiadása jobb, mint a 2001-ben megjelent második). Erről részletesebben a *L'Amour en fragments* című kötetemben írtam.

³² Sophie VAN DER LINDEN, *Lire l'album* (Paris: L'Atelier du Poisson soluble, 2006), 157.

³³ A gondolatmenet folytatását lásd Serge MARTIN, „La Littérature de jeunesse: inventer sa critique en zone critique”, *Le Français aujourd'hui* 160, 1 (2008): 31–42; valamint Serge MARTIN et Marie-Claire MARTIN, *Quelle littérature pour la jeunesse?* (Paris: Klincksieck, 2009).

„Rémes” műfajok a kortárs gyerekirodalomban

Amikor egy blogbejegyzésben szóba került Eduard Uszpenszkij felkapott elbeszélése, a *Vörös kéz, fekete lepedő, zöld ujjak*, amelyben a gyerek-rémmesék – a modern, városi folklór gyerek-szubkultúrához kötődő, és ezért „rejtőzködő” műfajának – szüzséi először tűntek fel egy gyermekeknek szánt, mi több, a *Pionyer* folyóiratban megjelent irodalmi műben, egy olvasó így kiáltott fel: „Ez meg mi? Egy példa a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójának értékvesztésére vagy csak a szerző melléfogása?” (Egy *LiveJournal*-blogról van szó.) Ez a megjegyzés nemcsak azt az értetlenséget jelzi, amelyet a gyerekirodalomban nyíltan teret nyert „rémségek” kiváltottak, hanem a pontos idejét is megjelöli annak, hogy mikor jelent meg a műfaj a hazai berkekben: a 20. század kilencvenes éveiben.

A gyerekirodalom kialakulásának pillanata óta – amely Oroszországban a 18. század utolsó harmadára esett – előszeretettel használta a „rémes” jelentéstartományát és esztétikumát, gondoljunk csak azokra a tanulságos elbeszélésekre a 18. századból, amelyekben a kis hősök engedetlenségük büntetéseként válogatott kegyetlenségeket szenvedtek el,¹ vagy a romantikus szerzők borongós fantazmagóriáira (mint Hoffmann *Diótörője*, Pogorelszkij *Fekete kakasa* vagy Hauff *A hideg szíve*) és sok más olyan műre, amely aztán klasszikus gyerekolvasmánnyá vált. Így például, ha figyelmesen olvassuk Pamela Travers *A csudálatos Mary* című kisregényének *A rossz kedd* című fejezetét, rájövünk, hogy egyfajta gótikus novellával van dolgunk, Astrid Lindgren *Mio, édes fiam* című elbeszéléseinek hősei pedig olyan, feszült várakozással teli és majdnem végzetessé váló utazást tesznek Meseországba, mely az olvasót a germán hőseposz komor világába vezeti be. A szovjet olvasók körében népszerű iskolai történetek, mint Alekszin *Bolondos fevdokijája* és Zseleznyikov *Bocsáss*

¹ Lásd például Marina Kosztyuhina írását: „Sokszor mondták Karlusának, hogy ne mászson be a pincébe, de a csintalan végül csak lezuhant, és kitörte a nyakát. Annuskát intették, ne vegye a szájába a gombostűt, s lám, az engedetlen szörnyű kínok között szenvedett ki. Vanyusa nem akarta bevenni az orvosságot, ki is lehelte a lelkét.” Марина КОСТЮХИНА, „История шалуна в старой детской литературе”, *Детская литература* 6 (1997): 23–28, 23.

meg, *Madáríjesztője* kimutathatóan tartalmazza a pszichothriller elemeit, a pionír-elbeszélések, a hős pionírokról szóló irodalom pedig az első feldolgozásoktól kezdve és Krapivin műveivel bezárólag csak úgy dúskálnak a háttorzongató részletekben és a nekrofil motívumokban (a műfajt egy kritikus gótikus pionírregénynek nevezte).² Így hát láthatjuk, hogy a gyerekirodalom fejlődésének minden fázisában magabiztosan és előszeretettel nyúlt a „rémes” különböző eljárásaihoz, ugyanakkor az a jelenség, amelyre ma kiadói és olvasói körökben is a thriller vagy a „kis horror” terminust alkalmazzuk, viszonylag újnak tekinthető. Az olyan művek legitimizálása pedig, amelyek alapvető célja az ijesztgetés és kifejezetten a gyerekolvasók számára íródtak, szó szerint a szemünk láttára ment végbe.

A gyerekthriller jóval később született meg, mint a gyereklektűr többi műfaja, a gyerekkrimi, a lányregény, a fantasztikus és a kalandkönyvek. A gyerekthriller nyilvánvaló genetikai rokonságot mutat a fantasy műfajával, amelyel szinte egyidőben jelent meg az irodalom horizontján. A nyugati tömegkultúrában ez a folyamat az 1980-as években indult. A gyerekthriller műfajának egyik megteremtőjeként Robert Lawrence Stine-t tartják számon, akit „a gyerekirodalom Stephen Kingjeként” emlegetnek. Első rövid horror-elbeszélései bekerültek a *Point horror* könyvsorozatba (1986–2005). 1992-től jelentek meg a *Goosebumps (Libabőr)* ciklushoz tartozó művei, amelyek révén Stine széles körű ismertségre tett szert. Az 1980-as években a külföldi kamaszok lektürolvasmányainak listáján előkelő helyen álltak a már említett *Point Horror* széria darabjai, akár csak a hasonló sorozatok: a *Demon Headmaster* (1992–2005), a *Horrible histories* (1993–2010) és a többi, amelyek végleges formában rögzítették a műfaj kánonjait, meghatározták helyét a gyereklektűr rendszerében.

Az, hogy a „gyerekhorror” miért éppen ebben az időszakban született meg és vált közkedveltté, az alábbi tényezők hatásával magyarázható: a nyugati pedagógia elméletében és gyakorlatában az 1960–1970-es években kulcspozícióba került az úgynevezett liberális pedagógia, amelyhez a gyermek–szülő kapcsolatok jól látható liberalizációja és emancipációja, valamint a gyerekkor kulturális fenoménjeinek (gyerekszáj, gyerekfolklor) új megítélése köthető. További szerepet játszott a gyerekkönyvek piacának bővülése, a gyereklektűr műfajstruktúrájának kialakulása, amely a felnőtt lektűr műfajstruktúrájának mintáját követte, a posztmodern koncepcióinak domináns szerepe a tömegkultúrában, amely a korábban marginálisnak számító műfajok, a trashkultúra

² Р. АРБИТМАН, „Слезинка замученного взрослого: О творчестве В. Крапивина”, *Детская литература* 12 (1993): 6–8, 7.

iránti érdeklődés megjelenéséhez vezetett, és a kulturális örökség ironikus átértékelésével járt. Az sincs kizárva, hogy a gyerekhorrorok sorsára Stephen King munkássága, műveinek és magának a thriller műfajnak a növekvő népszerűsége is hatott. Az 1960–1980-as évek nyugati társadalmaiban megfigyelhető feszült társadalmi-politikai helyzet jelentőségét sem szabad figyelmen kívül hagyni: a fegyverkezési versenyt, a hidegháborút, a társadalmi realitás és a posztindusztriális világkép válságfolyamatait stb.

Koncentráljunk most az utóbbi tényezőkre – amint arra a kultúra története számos példával szolgál, a „rémes” esztétikuma, az ebben a kódban született művek iránti érdeklődés az átmenetek és válságok korszakaiban felerősödik. Így például a gótikus regény – az irodalomtörténet első „horrorműfaja” – a 18. század utolsó harmadában jött létre, a francia forradalom előestéjén, és a kutatók megítélése szerint³ a küszöbön álló társadalomrengető események előérzetét jelenítette meg. A moziban a horrorfilmek⁴ az 1920-as, 1930-as években bukkantak fel, a nagy gazdasági világválság idején – és így tovább.

Az orosz tömegkultúrában a kifejezetten gyerekeknek szánt horrorregények az 1990-es években tűntek fel. E tekintetben az első kísérletnek Eduard Uszpenszkij *Vörös kéz, fekete lepedő, zöld ujjak* című kisregényét tekinthetjük, melynek részletei először a *Pionyer* folyóirat 1990/2–4. számában jelentek meg, 1991-ben pedig külön könyvként is napvilágot látott. A *Vörös kéz...*, amely lényegében a „szóbeli folklór-gyerekrémese”⁵ klasszikus darabjainak a cselekmény által összekapcsolt füzére, sikert aratott a gyerekolvasók körében, ám a felnőttek – a szülők, a könyvtárosok, a tanárok és az irodalomkritikusok – értetlenséggel, sőt felháborodással fogadták.⁶ 1995-ben Uszpenszkij

³ Lásd például В. М. ЖИРМУНСКИЙ и Н. А. СИГАЛ, ред., *У истоков европейского романтизма: Уолтон. Кэот. Бекфорд: Фантастические повести* (Ленинград: Наука, 1967); В. Э. ВАЦУРО, *Готический роман в России: собрание статей* (Санкт-Петербург: Новое Литературное Обозрение, 2002); П. ХЭЙНИНГ, ред., *Комната с призраком, Галерея мистики* (Ниžний Новгород–Москва: Деком–ИМА-пресс, 1993) és mások.

⁴ Többek között a fekete-fehér némafilm klasszikusai is: a *Nosferatu* (F. Murnau, 1922), a *Drakula* (T. Browning, 1931), A. Hitchcock filmjei stb.

⁵ Vaszilij Sevcov által javasolt kifejezés. В. А. ШЕВЦОВ, „Страшный детский повествовательный фольклор: жанры и тексты”, in *Детский фольклор и культура детства: материалы науч. конф. «XIII Виноградовские чтения» (31 июля - 4 июля 2003 г.)*, ред. Е. В. КУАЕШОВ и М. Л. ЛУРЬЕ, 43–64 (Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2006), 43.

⁶ Ezzel összefüggésben meg kell említenünk egy érdekes kiadványt: a *Sárkányölők (Pobegnyeli drakonov)* című könyvet, amelyet Rigában adtak ki 1993-ban, és nem más, mint egy moldáv mesékből összeállított gyűjtemény, ám gyerekthriller megjelöléssel jelent meg (ez a kifejezés olvasható a borítón, a belső címlapon, a hátsó borítón és a kolofónban). A rövid utószóban hangsúlyozzák, hogy a „jelen kötetbe valóban a moldáv epika legszebb és leg-

Andrej Uszacsovval közösen kiadta a *Rémisztő gyereklóklór* című kötetet, amelyet gyerekolvasóknak szántak, ugyanakkor valamelyest a néprajzi jellegre, autenticitásra is törekedtek. 1997-től pedig a Roszmen kiadó ontani kezdte a gyerekhorrorrt – az *Uzsasztyiki (Horrorsztorik)* című szériát dobta az orosz piacra, amelynek első kötete R. L. Stine-fordításokat közölt. A 2000-es években jóformán minden olyan kiadó, amely gyerek- és kamaszlektűr kiadására specializálódott, kínált már horrorsorozatokat: *Rémmesék (Ekszmo, 2000)*, *A te horrorod (Asztrek-Asztr, 2001)*, *Horror-2 (Roszmen, 2003)*, *Nagy horrorkönyv (Ekszmo, 2008)*, *Azoknak, akik le akarják győzni a félelmet (Ekszmo, 2009)*, stb. Napjainkra a gyerekthriller tehát a gyereklektűr egyik stabil műfajának számít a maga sajátos műfajkánójával és poétikájával.

Ha röviden elemezzük a kortárs gyerekthrillerek felépítését, lehetséges, hogy megértjük e műfaj töretlen népszerűségének okát a serdülőkorú olvasók széles körében.

Az első, ami felkelti figyelmünket, a gyerekthriller műfaji sajátosságainak és poétikájának szoros kapcsolata az ijesztő gyereklóklór autentikus formáival – a kísértettörténettel, a rémmesével, a szadista mondókéval – és a folklór-szüzsék, alakok, művészi eljárások stb. nagymértékű, felvállalt felhasználásával.

Ezt a sajátosságot emeli ki, ezzel játszik a szerző a *Vörös kéz...* című kisregényben, abban a jelenetben, amikor a főhős, a titokzatos eseményeket vizsgáló Viktor Rahmanyin rendőr segítőtársának, Matvejenko kapitánynak felolvassa egy bizonyos kislány levelét, egy ijesztő történettel „a zöldpisztolyos nénikéről”. A kapitány azt kérdezi tőle: „Neked sok ilyen történeted van még?” A hős pedig azt feleli:

Hogyhogy nekem? Minden szovjet gyereknek van. Állítsa meg az utcán akármelyik gyereket, és kérdezze meg tőle: – Ismered azt a történetet a Sárga Függönyről? Azt fogja felelni: – Ismerem. Vagy érdeklődjön:

ijesztőbb meséi kerültek be.” (*Победители драконов: Детский триллер* [Рига: ЛТД «Ассоциация XXI», 1993]). E példa alapján feltételezhetjük, hogy ekkorra a gyerekthriller műfaja iránti kommerszkulturális kereslet már érezhető volt, ám a műfaj kánonjáról még nem alakult ki elképzelés.

– Ismered a történetet a Fekete Tulipánról? Azt mondja majd: – Hát persze!⁷

Ezzel a szerző konkrétan megjelöli a forrást, amelyből merít – ez a városi ijesztő gyerekfolklor. A későbbiekben a gyerekthrillerek szerzői a hagyományos folklor elemeit is bevették eszköztárukba – műveikben megjelennek a népi démonológia alakjai, boszorkányok, lesijek (erdei szellemek), domovojok (háizszellemek), ruzsalkák, vérfarkasok, sőt a néphit olyan ritkább lényei is, mint a kikimorák (manók), a sisigák, a bannyikok (a fürdőházak szellemei), a Poludnyica vagy a Zsitnij Gyed (mezei szellemek) és mindazok, akik Nauhenko kézikönyvében, *Az éjszaka szellemeiben* szerepelnek. *Az Itt senki sem fog ártani nektek* című humoros thrillerben Andrej Zsvalcszkij és Igor Mityko ironikus rémség-pantheont teremtenek, melynek lényei a tradicionális folklor szellemvilágát idézik a rémálmok egyfajta sajátos „funktionalitása” alapján – mint például a *csvak kologyeznij* (kb. kútcsoobbány), a *poloszkrip parketnij* (par-kettnyikor) vagy a *liftogriz originalnij* (eredeti liftrágó).⁸

A szüzsék egyik ismétlődő kompozíciós eljárása szintén a népi hagyományt idézi – ez az a helyzet, amikor valaki elmeséli valamelyik rémtörténetet. A gyerek-szubkultúrában és a szóbeli hagyományban ezek a szövegek pontosan ilyen formában vannak jelen. Egy ilyen történetmesélés indítja a szüzsét például Nyevolina *A végtelen rémálmom napja* című elbeszélésében; a szereplők egyik társukat nógatják, hogy „meséljen valami ijesztőt”:

Jegor szeretett mesélni, úgyhogy nem kellett kétszer mondaniuk.

– Réges-régen – kezdte sejtelmes, fojtott hangon – még az öregek idejében, volt egyszer egy úttörőtábor a tengerparton. Minden nyáron sok különböző városból érkeztek oda iskolások. Átlagos tábor volt, nem volt benne semmi különös. De egyszer ott meghalt egy kisiú...⁹

⁷ Эдуард Успенский, „Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников”, *Пионер*, 2, 3, 4 (1990): 55.

⁸ А. Жвалевский и И. Митько, *Здесь вам не причинят никакого вреда* (Москва: Время, 2006).

⁹ Е. Неволина, „Большая книга ужасов-19”, in *Наследница тьмы: День вечного кошмара: Лорд Черного замка* (Москва: Эксмо, 2009), 126.

Egy másik műben – *A Rózsá utcai szörnyben* – egy vérfarkas-história válik az elbeszélés vezérfonalává, melyet az egyik felnőtt szereplő mond el.¹⁰ De a leg-

¹⁰ Itt példaként megosztanék egy hosszú idézetet a jellegzetes irodalmi *bilicskára* (kísér-tethistóriára), amelyben a történetet hallgató gyerekek reakciója a legérdekesebb:

„Tél van. Későre jár. A kazánház falain kívül hóvihar dül. Egy hosszú padon ülünk, a bojler tüzenél melegszünk, nyírkéreg-bögrékből isszuk a teát és történeteket hallgatunk. Szuhaj beletúr a kazán tűzébe egy piszkavassal, hunyorog a hőségtől. Becsapja az ajtaját, elhelyezkedik a karosszékében, melyet maga faragott ki egy nagy tuskóból, ránk néz, és belekezd a következő történetbe:

– Amikor még kicsi voltam, egészen csepp fiúcska, még nálatok is kisebb, egy ember érkezett a falunkba. Sovány volt, sápadt, alig élt. Megetették, elvitték melegedni a fürdőbe. Régen történt ez, épp a háború után, a férfiak közül sok meghalt, mások még nem tértek vissza, a faluban csak asszonyok voltak és gyerekek. Örült is az asszony nép, kell a dolgozó kéz, elszállásolták az elnök házában, összeszedtek neki ilyen-olyan ruhákat, ennivalót. Élt a faluban egy öregasszony, igazi vénséges, ájtatos anyó, mondja az asszonyoknak: hát nem látjátok, kit fogadtatok be? Hiszen bélyeg van az arcán. A nők csak nevettek, aztán milyen bélyeg, kerületi vagy községi talán? De a néne csak mondja: kergessétek el, amíg nem késő, hát nem is ember ez! Ha már késő lesz, ha megízleli a vért, el nem űzitek. Nem hallgattak rá az asszonyok, ott maradt az ember. És még azon az éjjelen az egyik házban meghalt egy nő. Nem volt semmi jele, csak meghalt és kész. Kérdezték a kislányát, mi lelte anyuskádat, járt-e nála valaki? Azt mondja a kislány, járt bizony, s azt mondta, bárkinek ha feladsz, holnap eljövök érted is. Hiába vallatták, egyebet nem mondott. Hallgatott. Másnap éjjel mindenki alaposan bezárkózott, magukhoz vették a baltáikat, vasvilláikat. S vártak. De nem lesték ki. S reggelre meghalt még egy asszony. Megrémültek. Én sétálni indultam, mentem az utcán, hát jön velem szembe az az ember. Pirosposztság lett, kikerekedett, szép lett. Mosolygott rám. A mosolya valahogy nem tetszett nekem, nem is tudtam... Azt se tudtam, hol a fejem, úgy megijedtem, csak mentem az orrom után. Egyszer csak odaérek az anyóka házához, aki mindenkit figyelmeztetett. Ő meg mintha már várt volna. Kérdezi, láttam-e az ember arcán a bélyeget? Valami jelet, kérdezem? Nem láttam én, mondom. Azt mondja az anyó: jegyezd ezt meg, s ha tudod, mondd el másnak is. Ha az orr, a szem, a szemöldök, az arccsont ilyen formában áll...

Szuhóját vetett a tűzre, megpiszkálta a vassal, és amikor világosabb lett, az arcán mutatta, mit formált ki az orr, szem, szemöldök, arccsont. Aztán azt mondta:

– Ez a jel. Ezeknek a lényeknek nem olyan az állkapcsa, mint az embereké, aki ezt tudja, szinte azonnal felismeri őket. Kérdezem az anyót, de hát miféle ember ez? Ő meg azt feleli, hogy ez ugyan nem ember. Akkor mondtam, hogy szembejött velem, rám mosolygott. Megijedt az anyó, elstutogott valamit fölöttem, aztán elővett egy papírdarabot, rávéselt valami cikornyákat. Amikor végzett, odaadta nekem. És kérdezi, van-e otthon fegyverünk. Mondtam, hogy van. Az anyóka kiokított, mit kell tennem. Ez, mondta, egy erdei ember. A vadonban él és erdei állatokra vadászik, s amikor megfogynak, kijön az emberek közé. Azok pedig halni kezdenek. S az az év aszályos volt, szűkös, forró. És félelmetes.

Szuhójáért zsarátnokot dob a tűzre, mi ülünk és hallgatjuk.

– Megtettem mindent, ahogy kell. Lemásztam a pincébe, előszedtem a lefűrészelt csövű puskát, még nagyapámé volt, jó darab. Töltényeket is kerestem. És tüvel minden golyóba belevéstem azokat a cikornyákat, amiket az anyó a cetlire írt. Szakasztott úgy, ahogy volt, aztán mind az öt golyót betöltöttem a tárba. A puskát az ágy alá dugtam, és vártam. Aztán elalud-

több esetben egy legenda játszik ilyen szerepet, s ez éppúgy lehet népi-mitologikus, mint irodalmi eredetű. Ami azt illeti, nehéz olyan gyerekthrillert találni, amelynek szüzséje ne fonódna össze valamilyen legendával egy elátkozott helyről (Uzacseva: *A Farkas-öböl átka*, Vlodavec: *A vízalatti rémség* stb.), egy démoni lényről, varázslóról, mágusról (Zimina: *Fekete lélek*, Uzacseva: *Rettegett Iván szelleme* stb.), egy bosszúért kiáltó gaztetről (Artamonova: *Gépszörnyek*, Nyevolina: *A végtelen rémálmom napja*), ősi mágikus kultuszokról (Nyesztyerina: *Itt sétál a Bárány-Halál*, Nyevolina: *A homály örökösnoje*).

A gyerekthrillerben a tér és az idő rendszerint a folklór és a mitológia sémái hatására konstruálódik. Az események színhelye általában furcsa helynek számít (idilli üdülővároska különösen szótlan helyi lakosokkal – Nyevolina: *A homály örökösnoje*, különös fekete tó, amely elvarázsol a csendjével – Nyevolina: *A Fekete Vár Lordja*, egy öböl a Fekete-tengerben, ahol egykor titokzatos kísérletek folytak – Uzacseva: *A Farkas-öböl titka* stb.), valamilyen sajátos jellege van („a mi városkánkban állandóan történik valami”), hangsúlyosan népmesei helynevet visel (Jeruszlanovszk városka Nyesztyerina A „*Febér papucs*” – *bolt* könyveiben, Temetőmenti ház, Vorozsejevka falu Preobrazsenszkij *Kísértethaj-sza* című könyvében stb.), az élők és holtak világa, a civilizáció és a káosz határán helyezkedik el (ilyen a temetőmenti ház, az erdőszéli falu, a kemping a hegyek tövében stb.) A helyszín lehet klasszikus „locus terrible” – elhagyott úttörőtábor, földalatti katakombá, temető és hasonlók, de első látásra egészen ártalmatlan hely is – nagymama faluja, üdülővároska, sportpálya, tanya a sztyeppén. A hős szempontjából minden esetben, szinte kivétel nélkül új helyről van szó, ismeretlenről – lényegében ez az, ami veszélyessé teszi.

tam. Valami halk kaparászásra ébredtem. Hallom, odakint kaparász valaki, s nézem, anyám is, aki sötétben ül az asztalnál, a körmeit húzogatja az asztallapon. S nézi az ajtót. Akkor fogtam a puskát, és kilöttem vele, át az ajtón.

Félünk. Hallani véljük, ahogy a falon túl, a havon át, lépked a szörnyűséges erdei ember, bekopog valakihez, és az emberek, akik nem tudják, kicsoda, beengedik a házukba, forró teával kínálják.

– Ahogy megvirradt, anyámmal elcipeltük az örvényhez. A házunktól egész az örvényig, fekete csíkot húzott végig a fűvön – ennek a lénynek fekete vére volt. Bedobtuk a vízbe, de nem sülyedt el, lebegett, mint egy úszó. Vissza kellett mennünk a szigonyért, és kihúzni. Malomkövet kötöttem a lábához, és belöktem a vízbe. De a malomkő sem segített, a lény így is a felszínen maradt. Akkor kirángattuk, beborítottuk gyantás fenyőágakkal, és meggyújtottuk. Sokáig égett, el kellett szaladnom a tisztásra még több fenyőt vágni. A cikornyás golyó csak úgy állt ki a koponyájából, de én nem húztam ki. És most jegyezzétek meg, ti mind, akik itt ültök és hallgattok engem, ha megláttok egy embert ilyen arccal...” Эдуард Веркин, „Чудовище с улицы Розы”, in *Большая книга ужасов-1.*, 31–33 (Москва: Эксмо, 2008).

Ha viszont a cselekmény átlagos, hétköznapi környezetben bontakozik ki, a hős az időbeli határok megsértése révén démoni erővel kerül kapcsolatba – a *Rettegett Iván szellemében* például egy diák éjszaka beoson az iskolájába, s ott ennek az elvileg nagyon is ismerős és biztonságos helynek a „fordított”, éjszakai világával találja szembe magát. A gyerekthriller nemcsak az idő- és térbeli határok szakrális jellegét veszi át a folklór- és mitológiai hagyományból, hanem a mesékre jellemző ciklikus időt is, amelybe a hősök időnként át-kerülnek.

A folklorisztikus-mitológiai, elsősorban mesékre jellemző modellek és sémák a lektúr jóformán minden műfajára jellemzőek, sok kutató éppen ezzel magyarázza ezek töretlen népszerűségét, az irántuk való érdeklődést. A gyerekthriller sajátossága e műfajokon belül, hogy pontosan a rémisztő gyerekfolklórhoz fordul, ráadásul ebben a műfajban legalább olyan nagymértékben elterjedt a teljes szövegátvétel és idézethasználat, mint a folklóranyag művészi átdolgozása. Az autentikus gyerekfolklór és a gyerekfolklór explikációjának (és kiaknázójának) tekinthető lektűrműfaj kölcsönhatásának kérdése meghaladja a jelen cikk kereteit, ám olyan érdekes és fontos problematikának tűnik, hogy helyénvalónak tartok itt megosztani egy idézetet V. Sevcov tanulmányából:

Ma már biztonsággal kijelenthetjük, hogy a szóbeli rémtörténet műfaja lassan elhal. A rémisztő iránti igényt ma már a tömegkultúra és a tömegtájékoztató elégíti ki, amely gátlástalanul felhasználja a horror-tematikát annak minden lehetséges megjelenési formájában. A legkülönbözőbb hordozókon hömpölygő információáradat (könyvsorozatok, filmthrillerek, újság- és televíziós híradások, számítógépes kalandjátékok), amelyek mind igénylik a gyermeki tudatra jellemző „fantáziamunkát”, fokozatosan kiszorítják a szóbeli rémmesék ezoterikus toposzait. A hivatalos kultúra által újraírt folklór-tradíció elkerülhetetlenül elveszíti aktualitását, és a befogadók ezáltal már „elidegenedetteként” viszonyulnak hozzá, éppen úgy, mint az amerikai horrorfilmekhez, ugyanakkor további feldolgozások, „másodlagos interpretációk” forrásává válik.¹¹

¹¹ ШЕВЦОВ, „Страшный детский повествовательный фольклор...”, 43.

A gyerekthriller, akárcsak a lektűr többi leágazása, az olyan műfajok közé tartozik, amelyek egy meghatározott irodalmi képlet alapján építkeznek. A „képlet” ebben az esetben így értendő: „specifikus kulturális klisék és általánosabb elbeszélői formák, illetve archetípusok sorának kombinációja vagy szintézise”.¹² Ez a képlet John G. Cawelty megfigyelése szerint nem más, mint egy „egyezmény” („konvenció”), melyet a szerző és az olvasó mintegy hallgatólagos beleegyezés alapján köt, meghatározza a gyerekthriller sajátos jegyeit, oly módon, hogy toposzait és poétikáját kifejezetten szűk határok közé szorítja.

A műfaji „konvenciók” már a gyerekhorrorok címének poétikájában is megjelennek: a *Baljós holtak*, *Gépszörnyek*, *Babatemető*, *Múmiadoktor*, *Mankóláb*, *Temetőmenti ház*, *A Patkánykirály bosszúja* és az ehhez hasonló ismétlődő címek meghatározott, szuggesztív módon hatnak – ebben benne van a várakozás- és ráismerés-élmény, sőt a „félelmetes” esztétikumának a komikumig fokozása is, s ez nemcsak a konvenció megerősítését teszi lehetővé, hanem azt is, hogy a szerző egyfajta játékba vonja be az olvasót. Még a kiadvány utolsó lapján található hirdetés is – amely már nem tartozik a szövegtörzshöz – e horrorjáték elemévé válhat: „a sorozat következő kötetében Leonyid Vlodavec vérfagyasztó történetét olvashatjátok: *Az Enyészet mocsarának ura*, *A fenéketlen tó kísértetei*, *Kincs a sírkő alatt...*” – csábítja az olvasókat az Ekszmo Kiadó a *Rém-mesék* sorozat lapjain.¹³

A címek sajátos poétikáján túl a gyerekthriller képlete – mint egyébként minden más lektűrműfajé is – magába foglalja a jellegzetes fabulát és a sajátos művészeti eljárások komplex rendszerét, amelyben a műfajmeghatározó szerep a fabulát illeti. A gyerekthriller fabulájának jellege azonos a felnőtteknek szánt thrillerével és meglehetősen egyszerű. Lényegi eleme a hős/hősök kapcsolatfelvétele és harca valamilyen démoni erővel. Épp ez a sajátosság teszi a thrillert thrillerré.

Ami a művek szüzséjét illeti, a fabula megvalósulása eléggé változatos és találékony lehet, a szerzők előszeretettel nyúlnak a folklór- és mitológiai forrásokhoz, az irodalmi előképekhez, a kortárs videós kultúra, a számítógépes játékok alakjaihoz stb. Így például Nyesztyerina *Itt sétál a Bárány-Halál* című könyve valójában egy, a gyerekthriller kereteihez igazított beavatás-történet, Nyekraszova kisregényében, *A Patkánykirály bosszújában* pedig az ártó ajándékozótól való megszabadulás népmesei szüzséje érhető tetten. A gyerekthrille-

¹² Дж. Г. КАВЕЛТИ, „Изучение литературных формул”, *Новое Литературное Обозрение* 22 (1996): 33–65, 35.

¹³ Леонид ВЛОДАВЕЦ, *Жуть подводная* (Москва: Эксмо, 2002), 191.

rek szüzséi legalább ilyen bőségben tükrözik a klasszikus irodalmi hagyományt és a tömegkulturális formákat: viszonylag gyakoriak azok a szüzsék, melyek a gépek lázadásáról, a homunculus-készítésről vagy a hős szerelméről szólnak egy gonosz bábnak bizonyuló lény iránt, s más hasonlók, azaz jól láthatóan rokonságot mutatnak a romantikus tradícióval, E. T. A. Hoffmann novelláival, Mary Shelley *Frankenstein*jével, az irodalmi Gólem-történetekkel és társaikkal. A vámpírelbeszélések regények és filmek sokaságából merítnek, Bram Stoker *Drakulájától* vagy Anne Rice *Interjú a vámpírral* című művétől a legsablonosabb lektűrökig, és így tovább. Kijelenthetjük, hogy a gyerekthriller – a többi lektűr műfajhoz hasonlóan – fabulaszinten csupa, a legkülönbözőbb forrásból származó idézet, melyet a műfaj poétikájának megfelelően dolgoztak át. A gyerekthrillerek döntő többsége az irodalomból és a moziból már ismert szüzsékből, motívumokból, képekből, szimbólumokból építkezik, ezeket rakosgatja kaleidoszkópszerűen. Ami érdekes, hogy ezt az eljárást hozzá lehet igazítani a különféle olvasói elváráshorizontokhoz: a felnőtt- és gyerek-, pontosabban a „beavatott” és a „beavatatlan” szintekhez. Ott, ahol az irodalmi ismeretekkel rendelkező olvasó könnyedén felismeri az utalást az irodalmi idézet forrására, az olvasók fiatalabb nemzedéke az általa jól ismert videós műfajokkal, a filmekkel, animékkal, számítógépes játékokkal stb. láthatja meg a párhuzamot.

Itt van például Artamonova *Gépszörnye*, ahol a főhős beleszeret Arinába, az osztály legszebb, legokosabb és legügyesebb lányába, akiről kiderül, hogy valójában egy gonosz akarattal felruházott bábu – amiről a felnőtt olvasónak E. T. A. Hoffmann *Homokember*¹⁴ című, jól ismert novellája jut eszébe, a gyerekeknek pedig a számtalan szörnyetegbabáról szóló filmthriller.¹⁵ Nyevolina *A Fekete Vár Lordja* című könyve – ahol a Szása nevű kislány szerencsétlenségét „igéz” a rosszakaróira, úgy, hogy történeteket talál ki, és ezeket lejegyzí ördögi „fekete könyvecskéjébe” – szinte megszámlálhatatlan allúziót kínál: Edgar Allen Poe *Az Usher-ház bukása* című novellájától kezdve, amelyet a kisregényben is megemlítenek, az olyan szovjet gyerekklasszikusokig, amelyeket Nyevolina egyértelműen ismert (Prokofjeva: *A régi padláson*, Tomina: *Varázs-*

¹⁴ Ebben az elbeszélésben sok minden utal vissza Hoffmannra: a főgonosz alakja – egy gépész-varázsló, aki a derék órásmester álcáját ölti magára, kedvenc teremtményének, Amália babának a német neve, a szörnyek tűzhalála stb.

¹⁵ Lásd például Don Mancini amerikai rendező filmjeit Chuckyról, a gyilkos babáról (*Gyerekjáték* 1988, *Gyerekjáték 2.* 1990, *Gyerekjáték 3.* 1991, *Chucky menyasszonya* 1998, *Chucky ivadéka* 2004), amely motívumai alapján számos számítógépes játék született (például S. Gordon *Dolls* című thrillere [USA, 1987]), Rodríguez *Faculty – Az invázium* című kultfilmjét Elijah Wooddal (USA, 1998) és sok más filmet.

ló járta a várost) vagy a kortárs tömegkulturális termékekig – mint a *Harry Potter*-regények, a japán *Death Note*-ciklus¹⁶ (manga, anime, mozifilm, sorozat, light novel, számítógépes játékok) vagy az orosz *Nappali őrség* (2005), továbbá sok más.

A „kis horror” fabulája a következő elemekből áll:

Bevezetés: A hős „hétköznapi” életének leírása, legtöbbször retrospektív módon. Néhány esetben ez a leírás hiányzik, és amikor a hős megjelenik, már belemerült a „rémségek világába”, mint Verkin *A Rózsa utcai szörnyében*, melyben azonban a szerző felidézi a hős „hétköznapi életét” is, csak nem kronologikus sorrendben.

Tárgyalás: A hős összecsap a démoni erőkkal. Ez történhet azután, hogy a hős megsért valamilyen tilalmat (akár morálisat) vagy átkerül valamiféle új és veszélyes világba, de akár teljesen véletlenül is. Úgy tűnik, ez tekinthető a gyerekthriller egyik sajátos megkülönböztető jegyének – a morális-didaktikus elem itt egyáltalán nem kötelező. *A Fekete Vár Lordja* hősnője például kapcsolatba lép ezzel a bizonyos lorddal, és hagyja, hogy úrrá legyen rajta az irigység, a bosszúvágy és a féltékenység, Vlodgev thrillerében, a *Vízalatti rémségben* pedig a morális tiltás megszegésének motívumáról kiderül, hogy tévedés volt, és a szerző ironikusan játszik vele. Kolka nevű hősét először megszólítja a „jó szellemek” állítólagos képviselője, egy égi bölcs, aki – a felnőtt számára eléggé ismerős módon – elmagyarázza neki, hogy az indiánok képét öltő szörnyű démonok miért éppen őt és a barátait pécézték ki:

A démonok bármilyen alakot ölhetnek. Megfigyelték, hogy ti szívesen játszottok tengerentúli vadembereket, és az ő alakjukat vették fel, amikor megjelentek neked. Téged pedig azért választottak, mert te voltál társaid között a legirigyebb, és te akartál leginkább nyerni. Egy ilyen ifjút sokkal könnyebb kísértésbe vinniük.¹⁷

Ám a későbbiekben kiderül, hogy az, akivel a hős beszélgetett, nem más, mint egy gonosz boszorkány, aki ősidők óta harcol a helyi démonokkal, Kolka és pajtásai pedig csak véletlenül és véletlenül csöppentek bele ebbe a demonomachiába.

Ugyanakkor a hős kiválasztásának van még egy másik lehetséges módja is a morális tiltás megszegésén és a véletlen szeszélyén túl, bár ez kevésbé elter-

¹⁶ E ciklus első darabja, Óba Cugumi és Obata Takesi azonos című mangája 2003-ban jelent meg.

¹⁷ ВЛОДАВЕЦ, *Жуть подводная*, 151.

jedt. A thriller irodalmi rokonműfajai, a gótikus regény és a bulvár-szépirodalom köszönnek vissza egy gyakori motívumban – ez a családi átok, amely a mit sem sejtő főhóst sújtja, aki ezáltal elkerülhetetlenül besétál a démoni erők csapdjába. A már említett, *A végtelen rémálom napja* címet viselő műben például a kamasz főhóst az elhagyott úttörőtábor, a „locus malum” csalogatja, ahol egykor anyja fiatalon, akaratán kívül szörnyű bűnt követett el. Nyesztyerina *A „Febér papucs” boltjában* és a *Temetőmenti házában* a fiú megörökli a baljós családi vállalkozást, a temetkezési kellékek boltját, és így tovább.

A Hős és az Ellenség alakja. A gyerekhorror képletének egyik legérdekesebb eleme valószínűleg a tinédzser főhős alakja. Kevés kivételtől eltekintve a szerzők többnyire azt hangsúlyozzák, hogy szereplőjük olyan, mint bárki más, a „hétköznapiság” jellemzi. Ha a gyerekthrillereket didaktikus, pedagógiai szemszögből vizsgáljuk, néha zavarba ejtőnek találhatjuk őket – főhősiek legtöbbször cseppet sem rokonszenves fiúk és lányok – korlátoltak, mohók, irigyek, ostobák, ijedősek, becsvágyók és önzők, világképük mindig ugyanazokból a klisékből áll össze, tetteiket pedig primitív vágyak mozgatják: „mennőbbek” akarnak lenni, mint kortársaik a környéken, meg akarnak gazdagodni, bosszút akarnak állni valakin, aki bántotta őket, túl akarnak tenni a vetélytársukon, borsot akarnak törni a gonosz tanár orra alá, le akarnak nyűgözni másokat valami rendkívüli tettel stb. Ez a megközelítés a műfaj pragmatikájával függ össze: a szerzők elsősorban sodró cselekményt igyekeznek megjeleníteni, *actiont*, és nem tekintik feladatuknak (sokszor nem is áll módjukban), hogy lélektanilag hiteles kamaszfigurákat alkossanak. Ebből következően a gyerekthriller még csak nem is a szerző kortárs kamaszokról vallott sztereotípiáit tükrözi, hanem a szerző sztereotípiáit azt illetően, hogyan kell a kortárs kamaszokat ábrázolni ahhoz, hogy működjön a ráismerés effektusa. Ez a karikatúrisztikus alak egyébként egy sor kulturális sztereotípiát is magába foglal: a fiúk például a legtöbbször eltúlzottan brutálisak, a lányok elmerülnek a szerelmes rajongásban és divatbolondok¹⁸ stb.

¹⁸ Lásd például: „Szása önként vállalta a bevásárlást, mert az unokatestvérével, Szvetkával töltött fél nap alatt máris elege lett annak folyamatos nyafogásából, amit egy, az orrán nőtt pattanás miatt produkált, és saját kisebbrendűségi érzéséből, amit már egy év alatt szinte el is felejtett. Szvetka képes volt úgy viselkedni, hogy kétség se férjen hozzá: csakis ő, Szvetlana Zelenovszkaja a sztár és a királynő, és körülötte mindenki csak szánalmas kis tömegember, egy porszem [...] Amikor Szása visszaért, Szveta szobáját tárva-nyitva találta, őt magát pedig hosszú pulóverben, mezítláb a tükör előtt, amint éppen gyöngyházhatású ajakápolóval keni a száját. A pattanást gondosan eltüntette egy réteg alapozóval. [...] – Megnéznéd, mi áll nekem jobban, a kék ruha, vagy az alul gumis fekete szoknya? – Szvetka végzett a szájfes-

Eközben a thrillerek lapjain olyan tinédzserek szerepelnek, akik sajátos szuperképességekkel is rendelkeznek: gyakran van valamilyen emberfeletti tulajdonságuk, valószínűtlenül fáradhatatlanok és ügyesek, vitalitásuk egetverő, s végül, fantasztikus módon, végtelen idővel rendelkeznek, amit misztikus kalandokkal és nyomozással tölthetnek el.

A hangsúlyozott didaximentesség ellenére, ha figyelmesen olvassuk a kortárs gyerekthrillereket, a műfaj kimondottan preferálja a tanulságot. Azoknak a könyveknek a száma, amelyekben a hős, miután megküzdött a gonosz erővel és számos kalandja volt, olyan marad, amilyen volt, nem él át semmiféle lelki fordulatot (mint például a *Farkas-öböl átka*), messze elmarad azok mögött, ahol a kamasz szereplők valódi katarzist élnek át, és levonják a pedagógusok, irodalomtanárok szívének oly kedves erkölcsi tanulságot, még ha a lehető legtriviálisabbat is. Nézzünk egyet a legjellemzőbb példák közül.

Szása, *A Fekete Vár Lordja* című kisregény hősnője, már emeli a kést, hogy beledöfje a Rémálmok Urába, de az rákiált:

– Megállj! [...] Ez a te szíved!

A kés csengve-bongva hullott az asztal sima lapjára. [...] Igen, ő maga hívta elő a Rémálmok Urát a nemlétből, hogy bosszúvágyát csillapíthassa. Ő maga gyűjtögette sérelmeit és félelmeit, s ezekre építette ezt a Fekete Várat. [...] Alapköve saját szíve lett, és véres áldozatokkal táplálta a sötétséget. A nagynénjét, Vladot, Szvetkát, a kis Gyimkát, a szürke macskát, [...] és mindazokat az embereket, akiknek még a nevét sem tudta, habozás nélkül odavetette hiúsága és engesztelhetlensége oltárára.

– Igen, ez az én szívem! [...] – a kés mintha magától csusszant volna vissza a kezébe. – Ez volt az én szívem! – kiáltotta, amikor lesújtott...¹⁹

téssel, és egyenként magához fogta a nevezett ruhadarabokat.” НЕВОЛИНА, „Большая книга ужасов-19”, 231–233.

„Beléptem az osztályba, a küszöbről behajtottam a táskámat (be van gyakorolva, nem hiába járok ide már nyolcadik éve), elgáncsoltam Kopaszt (a tegnapiért), odasúgtam Remnyevának: »Kilátszik a bugyid!«, aki be is vette, pedig overallban volt. Fejbe csapott egy könyvvel.

Rohantam hazafelé, ráhuhogtam a szembejövő vénasszonyokra, és közben azt számolgattam, hány embert kell még megvernem ahhoz, hogy helyrehozzam a tekintélyemet. Kopasz – ez egy, öt muszáj lesz. Rongyos – ez kettő, ő és Kopasz haverok, ketten együtt már túl veszélyesek. Iljuhint is, ha már ott van. Szanykát tutira, Ványát is...” Мария НЕКРАСОВА, „Скелеты на пороге”, in *Большая книга ужасов-35*, 259–261 (Москва: ЭКСМО, 2011).

¹⁹ НЕВОЛИНА, „Большая книга ужасов-19”, 343.

Az erkölcsi erények, sajátos lelki tisztaság vagy nemes tett révén legyőzött gonosz erők motívuma olyan gyakran jelenik meg, hogy dominánsnak is tekinthetjük.²⁰ Ez a sajátosság is igazolja a gyerekthriller közeli rokonságát őseivel, a folklór- és mitológiai hagyománnyal, a 18. század végi erényes-szenimentális gótikus regénnyel és a romantika korának horrorjával. Érdekes, hogy az ifjú hős morális győzelmének motívuma még a paradisztikus horrorirodalom olyan példáiban is megmarad, mint Oscar Wilde művében, *A canterville-i kísértetben*.

Ugyanakkor minden thriller szemantikai és esztétikai csomópontja, alapvető pragmatikai és művészi feladata a gonosz erőinek, az ellenség figurájának ábrázolása. Itt, a képlet ezen részében valósul meg elsősorban a szerző és az olvasó közötti „megegyezés”, itt bontakozhat ki leginkább a szerző találékony-sága. A főgonoszok pantheonja népes és változatos, legtöbbjüknek van elődje a folklórban/irodalomban/lektúrban, de akad közöttük olyan is, aki a szerző saját kreatúrája. A Múmiadoktor, a Tó Hölgye, a Patkánykirály, Rettgett Iván Szelleme, az Órás, a Fekete Dáma, a Métély-kislány, az Órült Tanárnő, a Bárány-Halál, a Lélekrabló, a Bábos, Mankóláb, a Halott pionír, a Zöldsüteményes néni, vérfarkasok, vámpírok, boszorkányok, vízimanók, zombik, szörnyek, halottak, csontvázak, kísértetek, és persze a Kék Kéz, Vörös Folt, Zöld Függöny, az Emberevő Porszívó és a többi alak egy külön tanulmányt érdemelne. Itt csak annyit jegyeznek meg, hogy a thriller alapvető „macabre-szövegei” az összecsapásokat, erőszakot, halált ábrázoló jelenetek. A thrillerben a mellékszereplők is gyakran meghalnak, de az ő halálukat elég visszafogottan ábrázolják, ezzel szemben a démonikus szereplők vesztét átéléssel, érzékletesen jelenítik meg, e jelenetek csak úgy dúskálnak a naturalista mozzanatokban, hatásos részletekben.²¹

²⁰ „Csak egyetlen fiú van a világon, aki képes legyőzni Din-járt. [...] Szép szőke haja lesz, és égszínkék szeme [...]. Olyan lesz, mint egy földreszállt angyal, aki azért jött, hogy gyengítse a földi gonosz erőket, és tiszta lelke örömet adjon az embereknek. De nem angyal lesz, csak egy egyszerű gyermek. Ирина Зимина, *Черная душа* (Moskva: ЭКСМО-пресс, 2011), 19.

„A barátod feláldozta érted az életét, és ez mindörökké romba döntötte a világomat – mondja a démoni lény a *Végtelen rémálmom* című kisregényben. – Amíg nem hittem sem a jószágban, sem a barátságban, a világom sértetlen volt.” НЕВОИНА, „Большая книга ужасов-19”, 226. „Csak egy ifjú, tiszta lelkű, szenvedélyes teremtés hivatott arra, hogy megtalálja az utat abba az országba, amely nincs a térképen.” Елена Артамонова, *Механические монстры* (Moskva: ЭКСМО-пресс, 2001), 165.

²¹ „A fényes napsugarak beszőttek az ablakon. Rákúsztak a vámpírokra. A vámpírok láng-ra lobbantak, fehérén villódzva haldokoltak. Elnyelte őket az iszonyú tűz. Csak véres, vörös foltok maradtak utánuk.” Г. НАУМЕНКО, *Призраки ночи* (Moskva: Астрель-Аст, 2001), 39.

Lezárás és befejezés: A cselekmény végkimenetele általában váratlanul éri a hősöket, akik erre a mozzanatra már általában teljesen kimerültek és már-már feladták a reményt. Gyakori eljárásnak számít a hősök „életmentő tudatlansága” – amikor maguk sem tudnak arról, hogy olyan cselekedetet hajtanak végre, amely a gonosz erők megsemmisítéséhez vezet vagy megállítja azok dűlását. A szüzsé felépítésében, s leginkább a lezárásnál komoly szerepe van annak a krimimozzanatnak, amikor lelepleződik az álruhás gonosz – és az osztály legszebb lányáról kiderül, hogy szörnyeteg báb, a földrajztanárnőről, hogy hétpróbás boszorkány, az örökbefogadott árváról, hogy rettenetes vérfarkas, aki felfal minden élőlényt, a jóságos szomszédasszonyról, hogy egy véres kultusz titkos papnője stb.

A gyerekthrillert a befejezés szerkezeti kánonja teszi kivételessé a lektűr-irodalom más műfajai között, amelyek törvényszerűen happy enddel zárják a történetet. A thrillerben megengedett az olyan befejezés, amelyben a gonosz erők győzedelmeskednek, és a nyitott végű történet is, amely az olvasóra bízta a találgatást, hogyan folytatódnak az események. A thriller „védjegyének” számít a „trükkös vég”, amikor a szerencsés megszabadulás után váratlanul kiderül, hogy az csalóka volt – mint például *A homály örökösnoje* című kisregény utolsó soraiban, amikor a Száska nevű hős rájön, hogy a Hold gonosz papnőjének szelleme, aki Száska néhai nagyanyját tartotta megszállva, mégsem pusztult el, hanem átszállt a barátnőjébe.

Száska, bár alaposan le volt sülve, most elfehéredett. Aztán egy lépést hátrált, és csak egyetlen szó jött ki a száján. [...] Az ajka hangtalanul mozgott, mint egy fekete-fehér filmben. Csak három szótag volt: „Nagy-ma-ma...”²²

„Amáliát beborította az izzó, de a nap fényétől szinte láthatatlan, lobogó tűz. Borzalmas fémes-csikorgó hang töltötte be az utcát, amelyet aligha lehetett jajgatásnak nevezni [...] Viasz-képe elolvadt, nagy cseppekben fröccsent az aszfalra [...] az arcából egészen valóságos vér fröcsögött!” (Артамонова, *Механические монстры*, 124.)

„Beledöftem a lándzsát Rimma nyakába, amelyről kiderült, hogy nem puha és törekeny, amilyennek egy tizenegy éves kislány nyakát gondolnánk. Rimma nyaka olyan szívós és kemény volt, mint egy tűzoltófecske csőve. [...] Kirántottam a késemet, és felhasítottam Rimma mellkasát. Nehezen ment – a bordái különösen erősek, és valahogy nyálkásak voltak. A bordái mögött megleltem a szívét. Még mindig egyenletesen vert, mintha külön életet élne. Még akkor is dobogott, amikor kitéptem... És fekete volt.” (Веркин, „Чудовище с улицы Розы”, 67.)

²² НЕВОЛИНА, „Большая книга ужасов-19”, 118.

Egészében véve a thriller poétikája megegyezik a lektűr műfajok általános poétikájával, amelyet klisészerűség, konvencionális, sematikus ábrázolásmód jellemez, ugyanakkor van néhány kiemelésre méltó sajátossága is.

A horrorregények kompozíciója gyakorlatilag minden esetben akronologikus. Ez a gyerekhorror esetében is helytálló. A hősök rendszerint olyan bonyodalomba csöppennek bele, amely már régen az ő idejük előtt elkezdődött, és ahhoz, hogy győztesen kerüljenek ki belőle, rekonstruálniuk kell a korábbi eseményeket. Ez a fabula a thriller és a detektívregény rokonságáról árulkodik, ám amíg a detektívregényben a bűn kinyomozásához szükséges retrospektivitás a nyomozó munkájának nyomán jön létre, a thrillerben véletlenül előkerült – vagy odacsempészett – naplók, levelek vagy legendák, mondák, jóslatok, kinyilatkoztatások, álmok, sőt látomások játsszák el ezt a szerepet.

A gyereklektűr többi műfajával összevetve a thrillerben jellemzően szerepelnek tájleírások, amelyeknek fontos funkciója van az elengedhetetlen feszült hangulat megteremtéséhez. Minden thriller alapvető alkotói célkitűzése a „rémés”, „borzongató” esztétikumának megteremtése, s a szerzők mindig ebbe fektetik a legtöbb energiát. A gyerekthrillerben a „réméshez” és a „borzongatóhoz” többször társul a csúf és a visszataszító, mint a felnőtteknek szánt írásokban. Az ellenség – a minden rendű és rangú ártó lények – világa szerves kapcsolatban áll a földalatti világgal: sírférgek, mutáns állatok, hullafoltok, bomló hullák, fröcsögő vér, enyészet, bűz, torz testek, szörnyű átalakulások – mindezt bősséggel megtaláljuk a műfaj darabjainak lapjain. Ez a jellegzetesség nemcsak a hagyományos gyerekfolklórral függ össze, de az ifjúsági kultúra egyes sajátosságaival is, amely szívesen fordul az undorító és a szkatologikus témákhoz, többek között a komikus hatás elérése érdekében. Ezt a hozzáállást tükrözi például a *Múmiadoktor* című elbeszélés, amely egy gonosz fogorvosról szól, aki még Hippokratész idejében született, és eljutott a mai Moszkvába, ahol saját korára jellemző módon kezeli gyerekpácienseit – szárított varanggyal, kutyahúggal, denevérguanóval, rozsdás fecskendőt és vésőt használ stb.²³

A gyerekhorror műfaji sajátosságainak rövid áttekintése után, amellyel a jelen cikk szolgál, kijelenthetjük, hogy ez a műfaj – bár nem a realitást tükrözi, és nem is tűzi ki maga elé ezt a feladatot – ezzel együtt a mai tinédzserkultúra és az általánosságban vett tömegkultúra több lényegi aspektusára is ref-

²³ Мария Некрасова, *Доктор-мумия*, Большая книга ужасов-10. (Москва: Эксмо, 2009).

lektál. Mindeközben a gyerekthriller nem próbál kibújni a lektúrirodalom keretei közül, helyesen ismeri fel saját kompenzáló-pihentető funkcióját a kamasz olvasók olvasmányai között. Számos okra visszavezethető a thriller, ha nem is vezető, de stabil helye a lektúrműfajok között. Ide sorolhatjuk a folklór- és mitológiai mintázatot, amelyre a legtöbb szüzsé épül, a szövegekben jócskán előforduló archetipikus alakok és motívumok jelenlétét, a műfaj emocionális pragmatikájának (megijeszteni, hogy megnyugtasson) „természetes hasonulását” a kamasz olvasó pszichofiziológiai jellemzőihez, valamint azt, hogy a műfaj poétikája és esztétikája remekül illeszkedik a kortárs tömegkultúra tartalomrendszerébe.

(СЕРГИЕНКО, Инна. „«Страшные» жанры современной детской литературы”. *Детские чтения* 1 [2012]: 131–147.)

Fordította: *Iván Ildikó*

LARISZA RUDOVA

Maszkulinitás a szovjet és posztszovjet gyerekirodalomban

Timur (és csapata) transzformációi*

A gyerekirodalom népszerű szövegeinek transzformációja és adaptációja régi hagyománynak számít. A Puskin Intézetben 2014 júniusában rendezett *Gyerekirodalom mint konfliktuszóna: szövegek, személyiségek, intézmények* című konferencián például a következő témákat vitatták meg: az adaptáció problémái A. M. Volkov L. Frank Baum *Óz, a nagy varázsló* (1900) című regénye alapján készült művében, Carlo Collodi *Pinokkió kalandjai* (1883) című meséjének főhősének újjászületése Alekszej Tolsztoj *Buratinójában*, valamint Gavroche és Cosette története Victor Hugo *Nyomorultak* (1862) című regényéből a fiatal szovjet olvasók ideológiai nevelésének kontextusában. Az ilyen jellegű transzformációkat motíválhatják az eredetit átdolgozó szerzők művészi, ideológiai vagy éppen pénzügyi megfontolásai, de akár az irodalmi fejlődés természetes folyamata is. Van úgy, hogy az átdolgozott szöveg felkelti az olvasók érdeklődését az eredeti iránt, és az is előfordul, hogy az átdolgozás felülmúlja népszerűségében az eredetit, és újabb transzformációkhoz vezet a színház vagy a mozi világában, mint az Borisz Zahoder fordítás-átköltésével történt, amelyet A. A. Milne Micimackóról, a játékmedvéről írott nagyszerű könyve alapján készített. Zahoder műve, a *Micimackó és a többiek* (1960) újabb újjászületésen esett át Fedor Hitruk hihetetlenül sikeres rajzfilmsorozatának formájában, amelyet először 1969 és 1972 között sugárzott a televízió, és azóta is kedvelt a kis tévézők körében. A posztszovjet gyerekirodalomban érdekes példa a szövegadaptációra Dmitrij Jemec *Tanya Grotter*-sorozata (2002–2012), amely J. K. Rowling angol író *Harry Potter*-sorozatára írt paródia-travesztiaként indult. A különféle szövegverziók létrejötte arra készíti a kutatót, hogy elgondolkodjon a szerzőség és az eredeti mű „érinthehetlenségének”, illetve az új kulturális környezetben történő reprodukciójának kérdésein. Az irodalmi fejlődés részét képező szövegtranszformáció jelensége kihagyhatatlan az új eszmei és politikai problémák tárgyalása során.¹

* A Gajdar regényéből vett idézeteket az alábbi fordítás alapján közöljük: Arkagyij P. GAJDAR, *Timur és csapata*, ford. SZÖLLŐSY Klára (Budapest–Bratislava–Uzgorod: Móra Ferenc Könyvkiadó–Madách Kiadó–Kárpáti Kiadó, 1988).

A kutatók a posztszovjet kultúra egyik figyelemreméltó jellemzőjének a maskulinitás átalakuló modelljét tartják.² Ez a jelenség a szociológusok, kultúrakutatók és irodalomtudósok érdeklődésének homlokterében áll, és egyre élesebben jelenik meg a gyerekirodalomban. Az utóbbi tíz évben a gyerekkönyvekben a hagyományos karakterű hősök mellett elkezdtek feltűnni olyan szereplők is, akik nem felelnek meg a szokásos hősies maskulinitás-képzetnek, főleg nem abban a formában, ahogyan azt a szovjet időszakban próbálták érvényre juttatni. A kortárs orosz gyerekirodalomban az alternatív – normától eltérő – hősök ábrázolása szempontjából Jekatyerina Murasovát tartották „úttörőnek”.³ A *Vészbrigád* című regényben, amely a szovjet gyerekirodalom egyik emblematikus művének, Arkagyij Gajdar *Timurjának* (1940) a szabad átírata, az író előhatárolódik „az igazi férfiasság veszélyesen elnyomó jelentésétől”,⁴ és átértelmezi a maskulinitás hagyományos, a szovjet gyerekirodalom hőseire jellemző modelljét.

A maskulinitás kérdése nem vizsgálható a genderviszonyok bináris jellegének megvitatása nélkül, mivel „maskulinitás” és „femininitás” lényegében „összetartozó fogalmak, és csak egymás viszonylatában nyernek jelentést”.⁵ Jelen tanulmány a maskulinitás konstruálásáról szól Gajdar és Murasova műveiben, úgy a szociokulturális és ideológiai tényezők, mint a genderdinamika tükrében. Elsősorban azoknak a genderfüggő vonásoknak a készlete foglalkoztat minket, amelyekkel a szerzők hőseiket felruházzák, valamint az e készletek között megfigyelhető különbség. Habár Murasova elutasítja a klasszikus „hős vezér”-konceptiót, fontos megértenünk, hogyan alakítja át és hogyan destabilizálja az ő új maskulinitás-konceptiója a hagyományos genderbinaritást, amely Gajdar kisregényét jellemzi, továbbá hogy a *Vészbrigád*ban megjelenő genderpolitika mennyiben tér el a *Timur és csapata* politikai konceptiójától.

¹ Benjamin LEFEBVRE, ed., *Textual Transformations in Children's Literature: Adaptations, Translations, Reconsiderations* (New York: Routledge, 2013), 1–3.

² Т. М. ДАДАЕВА и А. Ф. ФУДИН, „Представления о маскулинности современных юношей (на примере студентов-первокурсников)”, *Социологические исследования* 107, 6 (2013): 100–107, 100.

³ Е. КУЗЬМИНА и М. ПЛАТОНОВА, „Новая детская литература: взгляд библиотекаря”, *Детские чтения* 3 (2013): 201–213, 205–206.

⁴ Perry NODELMAN, *Making Boys Appear: The Masculinity in Children's Fiction: Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, ed. John STEPHENS (New York: Routledge, 2002), 3. A nyugati gyerekirodalom hősábrázolásának „fiúkódjáról” lásd Dudley JONES and Tony WATKINS, „Introduction”, in *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children's Popular Culture*, eds. Dudley JONES and Tony WATKINS, 1–18 (New York: Garland Publishing, 2000).

⁵ Robert W. CONNELL, *Masculinities: Knowledge, Power, and Social Change* (Berkeley: UC Press, 1995), 44.

A MASZKULINITÁS SZEREPE AZ 1920-AS ÉS 1930-AS ÉVEKBEN

A szovjet gyerekirodalom hősképzése szinte mindig ideologikus volt, ezért különösen fontos áttekinteni azt a kontextust, amelyben Gajdar megalkotta az ő Timurját, aki aztán az egyik legnépszerűbb irodalmi alakká és szerepmoddellé vált.⁶

Tatjana Kruglova cikkében, amely az egzisztenciális problémák megjelenéséről szól Gajdar műveiben, a szerző a gajdari hősök megjelenését szociális-történeti tényezőkkel magyarázza, konkrétan a „szovjet ember kulturális antropológiai jellemzőinek megváltozásával”.⁷ Kruglova megállapítása szerint, amelyet Anatolij Visnyevszkijnek a szovjet kultúra új kultúranropológiai típusának megjelenéséről írott tanulmányára alapoz, az 1920-as, 1930-as években lezajlott az „érzések forradalma”, amely arra irányult, hogy az intim emberi kapcsolatokat felváltsák a közösségi kapcsolatok,⁸ melyeket a szovjet rendszer jóval könnyebben tudott kezelni. A közösségi szocializációnak ki kellett szorítania az egyéni, burzsoá érzelmeket és szégyellnivalóvá kellett tennie az utóbbiak megjelenítését, főképp az 1930-as években, amikor a kollektivitás eszméje és az életöröm retorikája panaceaül szolgált a szenvedéssel és az önvizsgálattal szemben, amelyek a magányos, közösségen kívüli embert jellemezték.⁹ A feltevés szerint az igazi szovjet ember a közérdekkel, a közös célokkal és feladatokkal összhangban él, és több különböző közösségbe kapcsolódik be. A közösségséget a „negatív egzisztenciális helyzetekkel való küz-

⁶ Kelly írja, hogy Timur a szovjet iskolások számára még Pavlik Morozovnál is fontosabb szerepmoddellé vált. 1947-ben a *Timur és csapata* Krilov állatmeséivel, Alekszandr Puskin *A kapitány lánya* című regényével, Lev Tolsztoj *Gyermekkorával* és más elismert orosz és világirodalmi művekkel szerepelt együtt a gyerekirodalmi kánonban. (Catriona KELLY, *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero* [London: Granta Books, 2005], 180.) Szintén a *Timur és csapata* népszerűségéről lásd И. Н. Арзамасцева и С. А. Николаева, *Детская литература* (Москва: Академия, 2005), 244. Timur alakja tovább él a posztsovjet gyerekirodalomban és transzformálódik olyan újabb művekben, mint például Tatyjana Koroljeva könyve, a *Timur, a csapata és a vámpírok* (2012), csakúgy, mint Jekatyerina Murasova több művében. A posztsovjet film világában Igor Maszlennyikov *Timur és kommandója* (2004) című filmje képviseli Gajdar kisregényének feldolgozását.

⁷ Татьяна КРУГЛОВА, „Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств»: Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара”, *Международный журнал исследований культуры* 1 (2010): 37–51, 38.

⁸ КРУГЛОВА, „Произведения соцреализма...”, 38–39.

⁹ A kollektív öröm koncepciójáról és annak megnyilvánulásáról a szovjet kultúrában lásd Marina BALINA and Evgeny DOBRENKO, *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, Anthem Series on Russian, East European and Eurasian Studies (New York: Anthem Press, 2009).

delem általános stratégiájának” tekintve igyekeztek minél kiterjedtebbé tenni a szocialista társadalomban, s ez elősegítette a kemény szovjet ember „pszichotípusának” megalkotását.¹⁰ A szovjet ember – autonómiájának elvesztése révén – megtanulta saját érdekeit alávetni a közösségi érdekeknek, erős akaratú, fegyelmezett, edzett lett, tudatos építője az új társadalomnak.

Épp ezek a szovjet embert jellemző tulajdonságok azok, amelyek Gajdar hőseihez is szervesen hozzátartoznak. És bár több kutató is kifejtette már, hogy az író hősei megőrzik belső szabadságukat,¹¹ ezért nem is illeszthetők be maradéktalanul a szocialista realizmus kanonikus irodalmi hősei közé, a genderdinamikát illető pozicionálásuk megfelel a szovjet maszkulinitás diskurzus által előírt feltételeinek. A férfiak – és értelemszerűen a fiúk is – a társadalom, az állam, a haza, nem pedig a biológiai családjuk iránti hűség jegyében szocializálódtak,¹² a „hősi” maszkulinitás e modellje pedig áthatja Gajdar műveit. A forradalom utáni Oroszország maszkulinitásképét kutató Elliot Borenstein a kor irodalmából és forradalmi diskurzusából vett példákon keresztül meggyőzően kimutatta, hogy „a konvencionálisan férfiakhoz kötött tulajdonságokat többre tartották, mint a nőies háziasságot”,¹³ s a nőket sokkal inkább tárgyként kezelték, mint egyenrangú partnerként a magán- és társadalmi életben. A hagyományos családi értékek elleni folyamatos harc megingatta a nők társadalmi státuszát, és azzal fenyegetett, hogy a nőkép maga pusztá absztrakcióvá válik. És bár „a család mint metafora továbbra is megőrzi erejét”,¹⁴ a forradalom utáni Oroszországban már az 1920-as években is, a testvériség és a bajtársiasság, a közös ügy – s nem a család – iránti elkötelezettség eszméje nagyobb társadalmi jelentőségre tesz szert, a maszkulinitás pedig a fiatal szovjet kultúra meghatározó jegyévé válik.

A 1920-as években megjelenő maszkulinitás kérdését vizsgáló kutatók Borensteinhez hasonló következtetésre jutnak: az alap, amelyen ebben az időszakban a hős- és hősiességképzetek állnak, nem más, mint a háborús témákkal asszociálódó férfitestvériség.

¹⁰ КРУГЛОВА, „Произведения соцреализма...”, 45–48.

¹¹ Lásd uo., 50; Мариэтта ЧУДАКОВА, „Сквозь звезды к терниям: смена литературных циклов”, *Новый мир* 4 (1990): 242–262.

¹² Lásd például Amy E. RANDALL, „Introduction: Soviet Masculinities”, *Russian Studies in History* 51, no. 2 (2012): 3–12, 8; Татьяна КРУГЛОВА, „Социально-педагогическое содержание «Тимура и его команды» и система А. Макаренко”, *Детские чтения* 3 (2013): 100–113, 104.

¹³ Эллот БОРЕНСТАЙН, „Женоубийцы. Жертвоприношение женщины и мужское товарищество в ранней советской прозе”, *Континент* 108 (2001), hozzáférés: 2022. 01. 29., <http://magazines.russ.ru/continent/2001/108/bor.html>.

¹⁴ Уо.

A testvériség eszméje mindenekelőtt a férfias értékrenden alapul, amelyben a nőnek nincs helye, a férfinak pedig az a dolga, hogy „átkovácsolja” magát és társait, hogy öntudatosabb szovjet emberekké váljanak, akik értik azt, hogy hogyan működik az új állam, és képesek azt megvédelmezni ellenségeivel szemben.¹⁵

Annak ellenére, hogy a harmincas években a nők mindenütt bekapcsolódnak a társadalmi és a szakmai életbe, a genderdinamikát továbbra is meghatározza a domináns maszkulinitás modellje, mely a húszas években alakult ki, a progresszív, feminista elvek pedig háttérbe szorúlnak.¹⁶ A sztálini alkotmány 122. cikkelye által garantált férfi–női egyenjogúság pusztá formális egy olyan társadalomban, ahol a nő, az anya, a leánygyermek vagy a nőtestvér státusza elkerülhetetlenül degradálódik a hagyományos patriarchális családmóddal tükrében, amely az apákat, a fiúkat és a fiútestvéreket részesíti előnyben.¹⁷ Továbbá az állam retorikája ellenére, amely a háború előtti időszakban megnyilvánult, a szovjet társadalom modernizációjában és militarizációjában nem a nő, hanem a férfi tölt be vezető szerepet.

MASZKULINITÁS-KONSTRUKCIÓ A *TIMUR* ÉS CSAPATÁBAN

Nem meglepő, hogy abban a közegben, ahol párhuzamosan létezett a „kis”, „nukleáris” család és a „nagy” család, az állam – Gajdar ebben a közegben írt, ezt jelenítette meg a *Timur és csapata*ban – a „bajtársiasság” és a „testvériség”

¹⁵ Uo. Lásd még Karen PETRONE, „Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures”, in *Russian Masculinities in History and Culture*, eds. Barbara Evans CLEMENTS, Rebecca FRIEDMAN and Dan HEALY, 172–193 (New York: Palgrave, 2002), 190.

¹⁶ Az abortusztilalomról, a szülő nők megnövekedett anyagi támogatásáról, a nagycsaládok állami támogatásának bevezetéséről, a szülőotthonok, a bölcsődék és az óvodák hálózatának kiszélesítéséről, a tartásdíj-megtagadás büntetésének szigorításáról és a válást érintő törvények egyes változásairól rendelkező, a Szovjetunióban 1936-ban ratifikált és életbe lépett törvényt Wendy Goldman „groteszk hibridnek” nevezte, mivel a párt egyrészt továbbra is szorgalmazta a nők részvételét a társadalmi életben és a munka frontján, ugyanakkor elvárta tőlük, hogy teljes mértékben szenteljék magukat a családi értékeknek. Wendy GOLDMAN, *Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917–1936* (New York: Cambridge University Press, 1993), 342.

¹⁷ Clark ezt a jelenséget az orosz parasztcsalád szerkezetével magyarázza, amelyben a férj vérvonalához tartozó rokonokat nagyobb megbecsülés övezte, mint a feleség rokonait. Ezért a sztálinizmus családmítoszaiban a kulcsfigurák mindig a „fivérek” és az „apák”, szemben a „nővérekkel” és „anyákkal”. Katerina CLARK, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago–London: University of Chicago Press, 1981), 116.

elsősorban maskulin értékeket jelölt.¹⁸ A Gajdar-kisregény, amelyben Timur úgy jelenik meg, mint a szovjetek „családjának” ideális tagja, az idősebb nemzedék, az „apák” örököse, a „fiú”, aki méltó a nevükre, épp ennek a háború előtti időszaknak a maskulinitás-kódját hordozza.

A hős mely tulajdonságait javasolja tehát Gajdar követésre méltóknak a szovjet olvasók új nemzedéke számára?

Mindenekelőtt fontos kiemelni, hogy Timur alakjának ideologikus jelentését felerősíti a háttér: a szovjet társadalom építésének kihívásai az 1930-as években, amikor az első ötéves terv sztálini jelmondatát – „Minden a technikán múlik” – felváltja az új sztálini mondás: „Minden a kádereken múlik”.¹⁹ A gyerekirodalomban pont Timur lett a példa az „új káderekre”, az olyan szervező és vezető mintaképe, aki a gyerekeket összetartó közösséggé tudja kovácsolni, amely segít az idős embereknek és a katonák családjainak, és felveszi a harcot a helyi csibészekkel. A tizenkét éves Timur „kis emberből” „nagy” vezérré válik, aki komoly felelősséget vállal magára a nyaralótelep lakóinak boldogulása érdekében. A kisregény, mondhatni, nem hagy kétséget afelől, hogy egy ilyen hős mellett, mint Timur, az ország nyugodtan hajthatja álmra a fejét, hogy nem kell aggódni a jövő miatt.

Marija Litovszkaja megfigyelésével egyetértve megállapíthatjuk, hogy Gajdarnál „a hadiállapotban lévő állam képzete” mindenütt megjelenik, ennek célja, „hogy az olvasó érezze személyes védettségét és egyben felelősségét”.²⁰ Az ellenség általi állandó fenyegetettség légkörében Timur és csapata katonai szervezetként tevékenykedik: fegyelmezetten, félelmet nem ismerve, önfeláldozón, mi több, gyorsan és észrevétlenül. Akcióik sikerének kulcsa a konspiráció és a titkos viselkedési kód, amelyet Timur dolgozott ki. Timurék főhadiszállásának helyéről nem tud senki, a csapattagok saját jelrendszert és hívójeleket használnak, titkos telefonjuk van,²¹ fűrkészeket vetnek be és titkos szimbólumokat, csillagokat használnak, amelyekkel a csapattagok a segítségre szoruló családok házeit megjelölik.²² Gajdar Timurban az ideális vezető képét rajzolja meg, aki

¹⁸ Ahogyan Clark írja, az 1930-as évek társadalmi rítusrendje szerint számos férfiközösség: brigád, egyesület, csoport stb. tagjai úgy tekintettek egymásra, mint „egy apa fiaira” (Uo., 120.) A „fiúk” ilyen szimbolikus családjaiba tartoztak a határőrök, a sielők, a hegedűsök, az ejtőernyősök vagy a pilóták. (Uo., 120–122.) Az 1930-as évek életrajzi forrásai alapján e csoportok „összetartó közösségként” léptek fel, és a tagok „fivérékként” viszonyultak egymáshoz. (Uo., 125.)

¹⁹ Uo.

²⁰ Мария Литовская, „Аркадий Гайдар”, *Детские чтения* 2 (2012): 87–104, 96.

²¹ Аркадий Гайдар, *Тимур и его команда* (Москва: Детская литература, 1965), 26.

²² Гайдар, *Тимур и его команда*, 35–36.

szerény és hatékony, a csapattagok tisztelete övezi. Inspirálja a fiúkat az akadályok leküzdésére és ellenségeik legyőzésére. Ahogyan a Gejka nevű csapattag fogalmaz, ha Timur van az élen, „a mi csapatunk mindenhová eljut”.²³

Még ha játéknak is tekintjük Timur és csapata tevékenységét, ez az új szovjet nemzedék új játéka – ezek a gyerekek érettebbek, erkölcsileg és társadalmilag céltudatosabbak, tekintettel vannak az ország érdekeire. Ez Timur nagybátyjának is feltűnik, amikor a saját gyerekkoráról mesél: „Szaladtunk, ugráltunk, a háztetőn mászkáltunk, néha verekedtünk is. De játékaink mindig egyszerűek voltak, és nem bujkáltunk, nem titkolóztunk.”²⁴ Timur nemzedéke a „fiúk” és „fivérek” nemzedéke, akik átveszik a stafétabotot „apáiktól”. E nemzedék életén végigvonul „a gyerekkor államosítása”,²⁵ a felnövés, a „felnöttség” iránti sóvárgás, a vágy, hogy olyanok legyenek, mint az „apák” és nagybácsik, akik jó eséllyel pilóták, katonatisztek, vöröskatonák. A kisregényben még a negatív szereplők, Kvakin emberei is respektálják az „apák” militarizált világát, és tiszteletben tartják annak becsületkódexét.²⁶ Gajdar olyan határozottan törekszik arra, hogy a gyerekek hasonuljanak a felnőtt világhoz, hogy késői művei „a fiatal felnötteknek szánt próza határán helyezkednek el”.²⁷

A felnőtttség igénye rányomja bélyegét Timur és csapata minden akciójára, minden sikeresen végrehajtott küldetésük újabb lépés „az igazi férfielet kódjának” elsajátításában, amelyet a háború előtti időszak politikai kultúrája konstruál.

A hős minden próbatételt vállal, gondolkodás nélkül halad az „apák” nyomdokain, hogy bizonyítsa: ő is a „testvériséghez” tartozik, végül pedig jelképesen ő maga is „apává” és „tanítóvá” válik. Ily módon Timur egy személyben jeleníti meg a „fiút”, a „fivért” és az „apát”. Egyrészt vasfegyelmet követel nagylétszámú és arctalan hadseregétől, másrészt „atyaian” gondoskodik a boldogulásukról. „Itt állok... és nézem őket. Valamennyien jól érzik magukat. Valamennyien elégedettek. Tehát én is elégedett vagyok!”²⁸

²³ GAJDAR, *Timur és csapata*, 49.

²⁴ Уо., 68.

²⁵ Валерий Восковойников, „Детская литература вчера и сегодня. А завтра?”, *Вопросы литературы* 5 (2012): 76–88, 82.

²⁶ ГАЙДАР, *Тимур и его команда*, 60–68

²⁷ Д. БЫКОВ, „СССР-страна, которую придумал Гайдар”, *Фонд Егора Гайдара* (blog), 2012. január 19., <http://gaidarfund.ru/articles/1154>.

²⁸ GAJDAR, *Timur és csapata*, 62. Timur „testvérisége” a kisregényben temérdek hadként jelenik meg: „Erősítések érkeztek. Gyülekeztek a gyerekek, már sokan voltak, vagy húszan-harmincan, de a kerítések résein át halkán, nesztelenül még egyre újak és újak jöttek.” Уо., 55–56.

Az „új típusú” szovjet hős fő jellemvonásait elsősorban szociális készségei alkotják, ezek egyike a „kulturáltság”.²⁹ Ahogyan Vera Dunham amerikai kutató a sztálini korszak irodalma kapcsán kimutatta, a „kulturáltság” a sztálini középosztály tagjainak alapvető jellemzője volt.³⁰ A „kulturáltság” nem pusztán viselkedési norma volt, amely magába foglalta a jó modort, a műveltséget, olvasottságot, a személyes higiénéit, a pontosságot és a rendszereteket – olyan dolog volt, amelyre a rendszernek feltétlenül szüksége volt az állampolgárok magán- és társadalmi életének kontrollálásához. Egy igazi hős éppen a „kulturáltságának” köszönheti erkölcsi tartását, megfontoltságát, higgadtságát, nagylelkűségét. A sztálinizmus társadalmában a „kulturáltság” biztosította a normát és az értékrendet, amely meghatározta a szovjet emberek viselkedését és társadalmi státuszát. A középosztálybeliek maszkulinitás-koncepciójának szintén meghatározó eleme volt.

A „kulturáltság” olyan hagyományos aspektusai mellett, mint az udvariaság, összeszedettség, jó modor, hallgatagság, higgadtság stb. Timurt a szerző lovagiassággal is felruházta, mely a csapata tagjává váló Zsenya iránt nyilvánul meg.³¹ Feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy Timur „kulturáltságának” ezen utolsó eleme utalhat a férfitestvériség értékrendjére jellemző szexizmusra is. Ebben az értékrendben a nők mindenekelőtt a gyengébb nemet jelentik. Bár Zsenya igyekszik úgy viselkedni, „mint egy kisfiú”, és nővére, Olga, folyamatosan korholja is ezért – „Felmászott a tetőre, a kéményen át lebecsátott egy kötelet. Amikor vasalni akarok, hát a vasaló felugrik, elröpül. [...] Minden csak úgy foszlik róla. Örökké csupa kék folt, csupa karmolás”³² – a csapattagok először ellenségesen viselkednek vele: „De a fiúk szorosan egymás mellett, élő falként közeledtek Zsenyához, és a falhoz szorították.”³³ A Timur csapatához tartozó kisfiúk első benyomása a lányról a kompetenciahiány, az együgyűség, a túlzott kíváncsiság, a butaság, vagyis azok a tulajdonságok, amelyeket hagyományosan a nők viselkedéséhez szokás kötni. Zsenyának nyilvánvalóan nincs helye a férfiúi „testvériségben”, és csak Timur romantikus elfogultságának és pártfogásának köszönhető, hogy beveszik a csapatba. A lány női „gyengesége” folyamato-

²⁹ Татьяна КРУГЛОВА, „Социально-педагогическое содержание «Тимура и его команды» и система А. Макаренко”, *Детские чтения* 3 (2013): 100–113, 105–108.

³⁰ Vera DUNHAM, *In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976).

³¹ Татьяна КРУГЛОВА, „Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара”, *Международный журнал исследований культуры* 1 (2010): 37–51, 45.

³² GAJDAR, *Timur és csapata*, 73–74.

³³ Uo., 25.

san ellentétben áll Timur maszkulin „erejével”. Timur az első perctől fogva a szárnyai alá veszi Zsenyát: amikor a nyaralójukban alszik el, betakarja egy paplannal, a feje alá párnát tesz, tisztázó üzenetet hagy neki, és táviratot küld helyette Moszkvába. Amikor a lány kétségbe van esve, atyaián vigasztalja: „Zsenya, te sírsz? Igen, hallom... te sírsz. Nem kell! Nem szabad! Azonnal nálad leszek.”³⁴ Timur, igazi hős lévén, Zsenya érdekében készen áll hőstettére: az éjszaka közepén motorbiciklire ül, és Moszkvába robog vele, hogy a lány találkozhasson apjával. Az események során Zsenya érzelmessége hangsúlyosan ellentétben áll Timur férfias visszafogottságával – ő elsősorban a tettek embere, és soha nem tárja fel a lány előtt az érzéseit.

Amint azt Zohar Shavit kutató *A gyerekirodalom poétikája* című ismert monográfiájában kimutatta, a gyerekirodalomban elengedhetetlen a pozitív és negatív hősök ellentétpárba állított viselkedésének bemutatása, mely a középosztály értékrendjének megerősítését szolgálja.³⁵ A *Timur és csapata*ban a „testvéries” maszkulinitás pozitív modellje áll szemben a maszkulinitás negatív modelljével, melyet Kvakin és bandája képviselnek.

Ezek a telepi huligánok cigarettáznak, gorombáskodnak, lopják a napot, gyümölcsöt csennek a környékbeli kertekből, megrongálják a kerítést, zaklatják és verik a gyengéket, egymással is folyamatosan verekednek, kártyáznak, trágár szavakat használnak, nyilvánvalóan nem felelnek meg az „új ember” iránt támasztott viselkedési követelményeknek. A Kvakin-banda tagjainak farragatlansága komikumba hajlik, amikor az „ultimátum” szót káromkodásnak veszik. Kvakiné viselkedése, gesztusai, ruházata és beszéde a középosztálybeli „kulturáltság” teljes hiányáról tanúskodik, ami összeegyeztethetetlen Timur csapatának normatív maszkulinitásával. Előrelátható, hogy Timur valamikor kénytelen lesz móresre tanítani és „átkovácsolni” a bandát, s amikor aztán konfrontálódik az atamánjukkal, Kvakinnal, demonstrálja is, hogy a huligán alkalmatlan a hős vezér szerepére: „Hordd el magad! – mondta akkor Timur Kvakinnak. – Nevetséges fráter vagy! Senki nem fél tőled, és senkinek sem kellesz! [...] Azoknak többé semmi dolguk veled, de neked se velük.”³⁶ A kisregény végére Timur eléri a célját: kivívja a Kvakin-banda tiszteletét és megismerteti velük a maszkulinitás pozitív aspektusát.

Összegezve, a háború előtti időszak társadalmi életének és genderdinamikájának tükrében a *Timur és csapata* új típusú maszkulinitás-képet alkot meg,

³⁴ Uo., 71.

³⁵ Zohar SHAVIT, *Poetics of Children's Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1986), 100.

³⁶ GAJDAR, *Timur és csapata*, 59.

és leszámol a nemi egyenlőséggel. Zsenya karaktere háttérbe szorul, csupán Timur hősi tetteinek ihletőjeként játszik szerepet, a fiú pártfogása nélkül minden jó szándéka kudarcra van ítélve. Timur kétségtelenül beleillik a maskulinitás sztálini modelljébe, amelyben nagy hangsúlyt kap az „új” szovjet ember azon képessége, hogy „önmagát, a társait, és a társadalmi szempontból »maradi« egyéneket tökéletesebb szovjet emberré nevelje, aki képes legyőzni az olyan ellenséget, aki alkalmatlan arra, hogy átneveljék.”³⁷ Ebben a társadalmi nevelődési folyamatban a „bajtársiasság” és a közösségiség talaján álló maskulinitásé a főszerep, amely a genderhatárokat érintetlenül hagyja.

A POSZTSZOVJET MASZKULINITÁS

Korunkban a hihetetlen népszerűségnek örvendő, csak részben emberi vagy emberfeletti képességekkel rendelkező szuperhősök, a képregények és képekönyvek szereplői (mint *Pókember*, *Batman* vagy *Hulk*) határozottan háttérbe szorítják a hagyományos hősöket. Ám Stuart Hall brit szociológus megfigyelése szerint „a hagyományos hősök a mai világban csak arra valók, hogy degradálják és dekonstruálják őket”.³⁸ Alakjuk nemsokára anakronisztikussá válik, és átadják a helyet az új típusú hősöknek: mozgássérülteknek, geekeknek, gayeknek, queereknek és más olyan figuráknak, akik nem illenek bele a szokásos „hegemón maskulinitás” kereteibe.³⁹ A maskulinitás ábrázolásában tapasztalható sokféleség az új, liberális értékek kialakulásáról és fejlődéséről szól, valamint a másság (*otherness*) iránti megnövekedett toleranciáról.⁴⁰ Viktorija Szukovataja kutató három tényezőt jelöl meg annak okaként, hogy miért növekedett meg a posztszovjet kultúra érdeklődése a normától eltérő hősök iránt: – lehetővé vált korábban tabusított témákhoz nyúlni;

³⁷ PETRONE, „Masculinity and Heroism...”, 190.

³⁸ Stuart HALL, „Introduction: Who dares, fails”, *Soundings: A Journal of Politics and Culture* 3 (1996): 116, <https://journals.lwbooks.co.uk/soundings/vol-1996-issue-3/abstract-6598/>.

³⁹ A „hegemón maskulinitás” terminust R. W. Connell vezette be, jelentése: „a genderszerepek gyakorlásának olyan konfigurációja, amely megengedő és megerősítő a patriarchátus legitimitása irányában, hiszen az biztosítja a férfi domináns szerepét és a nő alávetettségét”. (R. W. CONNELL, *Masculinities: Knowledge, Power, and Social Change* [Berkeley: UC Press, 1995], 77.) Az ilyen hős ideáltípusa a fehér, heteroszexuális férfi.

⁴⁰ Ирина КОСТЕРИНА, „«Ботаники» против Джеймса Бонда: некоторые тренды современной маскулинности”, *Неприкосновенный запас* 3 (2012): 61–72, 62.

– „a Szovjetunió felbomlása után megszűnik a közösségi identitás, a kultúra felfedezi magának a lokális és szubjektív megközelítéseket, pluralizálódik a közvélemény, hasonlóan az életről alkotott elképzelésekhez”;

– hozzáférhetővé válik a nyugati kultúra, amelyet érdeklődés övez, a szerzők igyekeznek az orosz kultúra kontextusában adaptálni a nyugati kulturális modelleket.⁴¹

A mai orosz gyerekirodalomban Jekatyerina Murasova volt az az író, aki valóságos „gyűjteményt” hozott létre a fizikailag vagy a szellemileg sérült gyerekek- vagy kamaszkorú irodalmi alakokból. A szovjet korszak gyerekirodalmától eltérően, amely kerülte az ilyen hősöket,⁴² Murasova műveiben éppen ők kerülnek a figyelem középpontjába. Murasova határozottan elveti a „norma” és a „normalitás” hagyományos fogalmát, átértelmezi a hős és a hősiesség gyerekirodalmi képzetét, és arra készíti az olvasót, gondolkodjon el a „fogyatékosok” iránt megnyilvánuló tolerancián.⁴³ Fontos megjegyezni, hogy Murasova hősei „a gyerekeknek szóló szépirodalom új műfaji szerkezetének kikristályosodása” idején születnek. E folyamat nemcsak a „kódok megváltoztatását” vonja maga után, de egyúttal párhuzamot teremt a kulturális múlttal is.⁴⁴ Csernyak, Dubinra hivatkozva, a folyamatban kiemeli „a szovjet múlt iránti nosztalgiát” – „a szovjet korszak lett a tükör, amelyben a mi mai alakjaink tükröződnek. A két kép erősíti egymást – a jelenbéli múlt és a múltbéli jelen”.⁴⁵ Így aztán nem meglepő, hogy a szovjet múlt Murasova műveinek szerves része lett, hőseinek világa pedig egyértelműen visszaül Gajdar *Timur és csapata* című kisregényére. A szerző három fő művében – a *Kisegítő osztály* (2005), a *Vészbrigád* (2007) és *Az élet egyetlen csodája* (2010) – nosztalgikus szellemben idézi fel a hősöket összekapcsoló viszonyrendszer kollektivistá modelljét, a *Vészbrigád*-ban pedig közvetlen párhuzamot von Gajdar híres művével.

⁴¹ Виктория Суковатая, „Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике”, *Неприкосновенный запас* 3 (2012): 73–98, 95.

⁴² A tolerancia kérdéséről a modern gyerekirodalomban lásd Christine WILKIE-STUBBS, *The Outside Child In and Out of the Book* (New York: Routledge, 2008).

⁴³ Лариса Рудова, „Дети-аутсайдеры и параллельные миры: реальное и фантастическое в повести Е. Мурашовой «класс коррекции»”, *Детские чтения* 5 (2014): 198–214.

⁴⁴ Мария Черняк, „Эффект узнавания реальности в современной прозе для переходного возраста”, *Детские чтения* 4 (2013): 136–151, 148.

⁴⁵ Мария Черняк, „Дети и детство как социокультурный феномен: опыт прочтения современной новейшей прозы XXI века”, in *Конструируя детское: филология, история, антропология*, ред. М. Балина, В. Безрогов, С. Маслинская, К. Маслинский, М. Тендрякова и С. Шеридан, 49–62 (СПб.: «Азимут», «Нестор-История», 2011), 50.

MASZKULINITÁS A VÉSZBRIGÁDBAN

A szüzsészintű és ideológiai párhuzamok a *Timur és csapata* és a *Vészbrigád* között az egész regényt áthatják. Egy pétervári iskola különös osztályába kerül három új gyerek – Gyima, Tyimofej és Tája. Az osztály többi tanulója valahogy ugyanúgy fest – magasak, soványak, egyforma az arckifejezésük, szófukarok, „alakzatban” közlekednek és a ruhájukon ugyanaz a kitűző virít, az A. G. betűkkel (*Alarm Guard*, azaz Vészbrigád). Tája úgy véli, osztálytársai „ha nem az űrből jöttek, akkor hát valami párhuzamos univerzumból”,⁴⁶ „ami a városukra hasonlít – köves, ködös és valahogy nyirkos-csúszós”.⁴⁷ Az individualista Gyima is azonnal észreveszi az osztálytársak szokatlan egyformaságát, amelyet ellentétbe állít saját eredetiségével, öntörvényűségével és azon szándékával, hogy „saját magán kívül senkire se hasonlítson”.⁴⁸ A cselekmény során az újak rájönnek, hogy titokzatos osztálytársaik egy titkos szervezet, a Vészbrigád tagjai, akik válságos helyzetekben az emberek segítségére sietnek. Történelmi elődjükhöz, Timur csapatához hasonlóan a Vészbrigád tagjai is gyorsan cselekszenek, kidolgozott kommunikációs és konspirációs rendszerük van, és nem reklámozzák jótetteiket.

Murasova éppúgy, mint Gajdar, egy új társadalmi-gazdasági és szellemi kultúra kialakulásával egyidőben teremti meg hőseit. Gajdar „a szovjet korszak két legfontosabb paradigmájának” határán írt, a „forradalmi” és a sztálini „restaurációs” paradigmák határán, amikor a forradalmi romantikát és az utópisztikus eszméket a posztutópia pragmatizmusa váltotta fel, a magánéletet pedig maguk alá gyűrték a kollektivista állam prioritásai.⁴⁹ Murasova munkássága Vlagyimir Putyin elnök kormányzásának idejére esik, és olyan társadalom életét jeleníti meg, amelyben a materializmus és az individualizmus kiszorítják az egykori szovjet közösségi mentalitásnak az emberek gondoskodásáról vallott elveit. Szociológiai tanulmányukban, amely a mai oroszországi polgári társadalom fejlődésével és a posztszovjet identitással foglalkozik, Gudkov, Dubin és Zorkaja arra a következtetésre jutnak, hogy a 21. század elejének oroszországi társadalmát a következők jellemzik: „elidegenedés, eltá-

⁴⁶ Екатерина Мурашова, *Гвардия тревоги* (Москва: Самокат, 2008), 180.

⁴⁷ Уо., 11–12.

⁴⁸ Уо., 22–23.

⁴⁹ Татьяна Круглова, „Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств»: Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара”, *Международный журнал исследований культуры* 1 (2010): 37–51, 46.

volodás, a tehetetlenség tudata, az az érzés, hogy nem vagyunk hatással a fejleményekre és a megoldásokra”.⁵⁰

A társadalmi élet fragmentációjának eredményeképpen, és mivel „a csoportok szintje, s a csoportok közötti kommunikáció a mai orosz szociumban” nincs jelen,⁵¹ a posztszovjet ember saját rokoni körén kívül gyakorlatilag nem számíthat a közösségi szféra támogatására. A szolidaritás és az önszerveződés alacsony szintje (amelyben a felnőtt lakosság kevesebb mint 2%-a érdekelt), a politikai érdektelenség, a mások iránti közöny ellentétben áll „a lakosság döntő többségének paternalisztikus elvárásaival: jogot formálnának a segítségre, de ők maguk nem segítenek másoknak”.⁵² Egy atomizált társadalmi közegben, ahol „a közvetítő intézmények – társadalmi mozgalmak, szervezetek, az önrendelkezés szervei – szerepe a nullával egyenlő”,⁵³ Murasova kollektivistikus vészbrigádja új polgári értékek felé mutat utat, hősei pedig joggal válhatnak szerepmoddellé a mai orosz kamaszok számára.

A *Vészbrigád*ban „a fogyasztói társadalom” és a társadalmi egyenlőtlenségek „elleni tiltakozás testesül meg”.⁵⁴ Ellentétben Timurék csapatával, amelynek céljai egyeznek az új szovjet társadalom felépítésének és az új típusú ember kinevelésének utópikus célkitűzéseivel, a Vészbrigád szembehelyezkedik a cinikus állami ideológiával, amely a paternalizmust, a társadalmi apátiát és a fogyasztói szemléletet erősíti. Murasova hőseinek jótettein keresztül a regényben az a hit fejeződik ki, hogy Oroszországban felépülhet a közösségiség talaján álló polgári társadalom. A Vészbrigád tagjainak moralitása, elszánt törekvésük az élet jobbá tételére olyannyira meggyőző és követésre készítő, hogy a regény végén a meggyőződéses individualista Gyima feláldozza tervezett amerikai karrierjét, és Péterváron marad, hogy folytassa a Vészbrigád elesett parancsnokának, Bertnek a tevékenységét.

A súlyos beteg, tolókcocsiba kényszerült számítógépes zseni, Bert, aki amolyan „új Timur”, nemcsak irodalmi elődjétől különbözik élesen, hanem a szovjet és posztszovjet gyerekirodalom hőseinek döntő többségétől is. „Nem hősi jellegű” maszkulinitása szintén kontrasztban áll Putyin elnök „új” orosz hipermaszkulinitásával, legendás sex-appeal-jével, kimeríthetetlen „energiá-

⁵⁰ Лев Гудков, Борис Дубин и Наталья Зоркая, *Постсоветский человек и гражданское общество* (Москва: Московская школа политических исследований, 2008), 64, <http://www.levada.ru/books/postsovetskii-chelovek-i-grazhdanskoeobshchestvo>.

⁵¹ Uo., 71.

⁵² Uo., 71–76.

⁵³ Uo., 76.

⁵⁴ О. Метелкина, „О двух повестях Екатерины Мурашовой”, *Литературная учеба* 4 (2011): 139–155.

jával, erejével, önuralmával.”⁵⁵ Bert erőssége az általa birtokolt szimbolikus tőke és a közösségi érzés, állítják a szociológus szerzők.

A posztindusztriális társadalomban az „erősebb nem” azon képviselőiből lesznek vezetők, akik képzetek, intelligensek, terhelhetőek, ugyanakkor mentesek a múlt hőseinek hímsovinizmusától.⁵⁶ A fizikailag törekeny, szociálisan marginalizált mozgássérült Bert épp ezért alkalmas a Vészbrigád vezetésére: morális és intellektuális tulajdonságai révén képes belátni, hogyan lehet a világot jobbá tenni. Behatárolt fizikai világa, a lakás, amelyben minden idejét tölti, nem jelent akadályt vezetői erényei számára, hiszen virtuális környezete határtalan. Bert kiépít egy fantasztikus rendszert, amely összekapcsolja az emberi tudatot a számítógépes kommunikációs hálózattal, ez pedig lehetővé teszi, hogy ő és a vészbrigád tagjai gyorsan kapcsolatba lépjenek egymással, összehangolják tevékenységüket és maximális hatékonysággal segítsék környezetüket.

A modell, melynek alapján Bert a gárdáját szervezi, sok tekintetben hasonlít Timur militarizált egységére, Murasova regényének nyelvezete és képei pedig erre még rá is erősítenek: a kritikus percekben a Vészbrigád tagjai „felsorakoznak”,⁵⁷ „elfoglalják állásaikat” a téren, mint a kékem vagy a katonák,⁵⁸ „össze- gyűlnek, mintha riadót fújtak volna”,⁵⁹ „amolyan határőrként tekintenek magukra”.⁶⁰ A külsőre is egymáshoz hasonlító tinédzserek katonai egyenruhára hajazó öltözékben járnak. Amikor a Vészbrigád tagjai betöltik a huszadik évüket, kötelesek kilépni a „normális életbe”, de ettől még „tartalékosként” a szervezetben maradnak.⁶¹ S végül: a tagok készek gondolkodás nélkül követni parancsnokuk utasítását, aki fáradhatatlanul készíti számukra „a küldetések aktáit”.⁶² A háború, melyet a Vészbrigád a társadalmi visszasságok ellen vív, olyan, mintha „a jótettek vetélkedője” volna: megmentenek egy faágak közé szorult

⁵⁵ Amy E. RANDALL, „Introduction: Soviet Masculinities”, *Russian Studies in History* 51, no. 2 (2012): 3–12, 3. Vlagyimir Putyin maskulinitásáról lásd Helena GOSCILO, „Putin’s Performance of Masculinity: The Action Hero and Macho Sex-Object”, in *Putin as Celebrity and Cultural Icon*, ed. Helena GOSCILO, 180–207 (New York: Routledge, 2013).

⁵⁶ A maskulinitás típusairól a posztszovjet Oroszországban lásd Вера Гаврилюк, „Социология молодежи: Маскулинность в социализации городских подростков”, *Социологические исследования* 3 (2004): 98–104, 100; Ирина КОСТЕРИНА, „«Ботаники» против Джеймса Бонда: некоторые тренды современной маскулинности”, *Неприкосновенный запас* 3 (2012): 61–72, 70.

⁵⁷ МУРАШОВА, *Гвардия тревоги*, 91.

⁵⁸ Уо.

⁵⁹ Уо., 105.

⁶⁰ Уо., 339.

⁶¹ Уо., 377.

⁶² Уо., 307.

varjút, kihúznak egy kábítószerfüggő lányt a kútból, Emil, a tádzsik kisfiú számára egy Alarmnak nevezett játékot eszkábálnak, és előteremtik az orvosi kezeléséhez szükséges pénzt. A kamaszok, ahogyan Gyima nagyanyja megjegyzi, csakugyan „valahogy olyanok, mintha szerepet játszanának”, de „leginkább Timur csapatára emlékeztetnek... Ma már nincsenek ilyen fiatalok, ez lehetetlen”.⁶³ A tanároknak is feltűnik, hogy a tinédzsereket valami „megfoghatatlan közös felelősségérzet és közös tevékenység fúzi össze... Valami olyasmi, ami szembeszáll korunk szellemével.” Bert parancsnoki teljesítménye legendába illő, gárdája fantasztikus sebeséggel gyarapszik – mint kiderül, már nem is egyetlen szentpétervári iskola tanulóira korlátozódik, hanem egész Oroszországban működik, és a szervezet híre terjed az interneten.

A *Vészbrigád*ban a „kapitány” és az „atamán” közötti gajdari konfliktus megjósolhatóan a brigád tagjai és azoknak a bűnöző elemeknek az összezapálásában ölt testet, akik meg akarják szerezni Bert találmányát. De a Murasova által ábrázolt, a kriminalitás felé nyitott társadalmi közegben az „átkovácsolás” gajdari formulája nem működik, a „bandából” nem lesz „csapat”, és a Vészbrigád szimbolikus háborúja a bűnözők ellen tartós állapotnak bizonyul. A *Vészbrigád* a társadalom felvilágosult, középosztálybeli értékekre támaszkodó rétegének viselkedésmintáit állítja szembe az ezen értékektől elrugaszkodott, társadalomellenes csoport mintáival. A főhősök „kulturáltságát” a szerző szisztematikusan hangsúlyozza a *Vészbrigád*ban, s ez az, ami miatt Gyima hivatott a brigád új vezetőjévé válni: mivel ő művelt, olvasott, van önfegyelme, jó modora, önkontrollja, fejlett intellektuális gondolkodás és racionalitás jellemzi, s e tulajdonságok kortársai fölé emelik.

A szovjet kultúrában a mozgássérültek alakja összeegyeztethetetlen volt a „hősiességgel”, a női nemi szereppel volt azonos, vagyis az ilyen emberek „másodrendű állampolgárnak” számítottak,⁶⁴ ezért Murasova munkásságának pozitívuma abban gyökerezik, hogy az általa alkotott világban létjogosultsága van a normától eltérő hősöknek is, akik a maszkulinitás nem hagyományos típusát képviselik, s így új szerepmintákat kínálnak a tizenéves olvasók számára. A kérdés ugyanakkor az, mennyiben engedi meg Murasova a saját normától eltérő hőseinek, hogy meghaladják a gyerekirodalomra jellemző aszimmetrikus genderfelosztást. Sajnos, műveinek elemzése azt mutatja, hogy regényei megerősítik az olvasókban a bináris gendermodellt, amelyben a női karakterek továbbra is háttérbe szorulnak. A *Vészbrigád*ban a túlságosan

⁶³ Уо., 137.

⁶⁴ Виктория Суковатая, „Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике”, *Неприкосновенный запас* 3 (2012): 73–98, 91.

érzelmes Tája túlsúllyal küzd, és ambíciói ellenére Gyima segítségével nélkül nem tudna bejutni a matematikaversenyre. A másik lány szereplő, Ászja elhagyja a gárdát, és táncosnő lesz egy étteremben. Mása Novickaja, akit pedig a szerző pozitív színben tüntet fel, strukturális értelemben nem szabad karakter, a tevékenysége abban merül ki, hogy ő Bert „segítőtársa”. Minden vészbrigádtag megfelel a hagyományos nemi szerep-értelmezésnek: a bulira a fiúk viszik az italokat, a lányok pedig a saját készítésű salátát. Hiába az új hősök normától eltérő maskulinitása, a genderhatárok átléphetetlenek maradnak, és igazolják Anna Tyomkina szociológus kutatásainak eredményét: Oroszországban mindezülig fennmaradt a „kettős genderséma és a genderpolarizáció”, valamint a férfiak és nők közötti egyenlőtlenség, a nemi sztereotípiák hatása egyáltalán nem csökken, annak ellenére, hogy a „nők aktivitása, kompetencia-szintje, felelősségvállalása nő”.⁶⁵

Következésképpen, a nem hagyományos maskulinitás megjelenése Murasova műveiben – annak ellenére, hogy a gyerekirodalomban ez újításnak számít – nem ad okot a túlzott lelkesedésre, mivel – ahogyan azt John Stephens gyerekirodalom-kutató megállapította – „a maskulinitás alternatív hegemon paradigmája” csupán „egy másik maskulinitás-modell idealizációjához” vezet.⁶⁶ Murasova számára éppúgy, mint a nyugati gyerekirodalom szerzői számára, a maskulin–feminin hierarchia határainak szétfeszítése még mindig „befejezetlen ügy”.⁶⁷

(РУДОВА, Лариса. „Маскулинность в советской и постсоветской детской литературе: Трансформации Тимура (и его команды)”. *Детские чтения* 6, 2 [2014]: 85–101.)

Fordította: *Iván Ildikó*

⁶⁵ Анна ТЕМКИНА, „Новый быт, сексуальная жизнь и гендерная революция”, in *Новый быт в современной России: гендерные исследования повседневности*, ред. Е. Здравомыслова, А. Роткирх и А. Темкина, 33–67 (СПб.: Европейский университет, 2009), 34.

⁶⁶ John STEPHENS, „Preface”, in *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, ed. John STEPHENS, IX–XIV (New York: Routledge, 2002), XI.

⁶⁷ Уо., XIV.

SZEMLE

KÉRCHY ANNA

Kortárs angolszász gyerekirodalom-tudományi körkép

Clémentine BEAUVAIS and Maria NIKOLAJEVA, eds. *The Edinburgh Companion to Children' Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 384.

Kezdetben volt a gyermek, aki tudatlan és gyámoltalan volt, így tanításra és védelemre szorult. Az ember tehát evolúciós fejlődése során kifejlesztette a történetmondás képességét, hogy tudását elbeszélésekbe foglalva örökítse tovább, ezzel növelve utódai túlélési esélyeit. Az elbeszélte történeteket írottak, majd nyomtatottak követték. Új kezdetet jelölt a könyv és a gyermek találkozása, melyet gondosan igyekezett felvigyázni a könyv szerzőjeként és a gyermek nemzőjeként/gondviselőjeként magának autoritatív értelmezői pozíciót tulajdonító felnőtt.

A gyerekirodalom érett elméleti megközelítései között először a 20. század elején a pszichológiai orientáltságú olvasatok mutattak rá, hogy a gyermek-könyv egyszerre hivatott hitelesen ábrázolni és terapeutikusan, szublimatorikusan feldolgoztatni a gyermeki lélek elfojtott vágyait és szorongásait, miközben a fikcióban körvonalazódó gyerekképet épp annyira árnyalják a szerző nosztalgikus fantáziái, mint az olvasó megélt tapasztalata a gyermekség megfoghatatlan, „valódi” mibenlétét illetően. Míg az 1960–70-es évek formalista, strukturalista, új kritikai szövegközeli olvasatai a gyereket mint textuális konstrukciót (a recepcióesztétikai vizsgálódások pedig a gyereket – legtöbbször leginkább a gyermeksege emléknymait magában őrző felnőttet – mint a jelentéslétrehozásért felelős konstruktív ágenst) helyezték érdeklődésük középpontjába, az 1990-es évek kultúrkritikai inspirációjú megközelítései makroperspektivikus olvasataikban a gyerekirodalomnak az ideológiai és kulturális normák fenntartásában vagy felforgatásában rejlő szerepét tanulmányozták, ihletet merítve olyan elméleti irányzatok eszköztárából, mint a posztkolonializmus, a neomarxizmus, a feminizmus, a queer studies, a fogyasztókosságtudomány vagy az ökokritika.

A 2000-es évekre kulminálódott a gyermek(ség)nek és a gyerekirodalomnak a hegemon hatalmi viszonyok, a társadalmilag előírt identitáskategóriák (a nem, a rassz, az osztály, a kor, az épség) és az ezek hierarchikus elrendeződéseinek folyamányaként fellépő kirekesztési mechanizmusok vagy inkluzivitásra, integrációra tett kísérletek vetületében való értelmezésének igénye. A hatalmi viszonyok ideológiai implikációit, gazdasági, politikai érdekeit, történelmi változásait, etikai, morálfilozófiai vonatkozásait boncolgatták a család szociológiai struktúrájában, az irodalom kanonizációs gyakorlataiban, a felnőtt és a gyerek gondoskodás és fegyelmezés szervezte, óhatatlanul hierarchikus relációjában. A gyerekirodalom-tudományt a poétika és politika összefonódásának felismerése, a kutatások társadalmi érzékenyítő szerepének és etikai tétjeinek hangsúlyozása jellemezte. A gyerekirodalmat gyakran társították a radikális esztétika és politika szervezte kisebbségi irodalmakkal.

A legújabb, 21. századi gyerekirodalom-kutatás nemzetközi színterén a materiális, testi fordulat bizonyult meghatározónak. A gyerekszereplők és -olvasók sokszínű, mégis sajátos, a felnőttekétől eltérőnek tételezett, testi létélményei iránti felfokozott érdeklődés a kiskorú szubjektum megtestesülésének a jelentésalkotási folyamatokra gyakorolt hatásmechanizmusát tette meg a megújult fenomenológiai faggatózás tárgyául. Két emancipációs gesztus összefonódásával fokozott teret nyert egyrészt az a szándék, hogy elismerjük a gyermeki nézőpont autonóm létjogosultságát, másrészt a test rehabilitációja, azaz annak szorgalmazása, hogy a testtapasztalatokra már ne – a hagyományosan szomatofób, karteziánus, bináris logika szerint – az érett értelem ellenpontjaként, hanem a másikkal való empatikus találkozás lehetőségének, az interszubjektív kapcsolatiságba ágyazottságunk felszabadító felismerésének zálogaként tekintsünk. Megújult figyelem irányult a könyvtárgy mint materiális entitás, az analóg és digitális szövegek működésének összevetése, az olvasás mint virtualizálódó világunkban is affektív, szenzoriális, taktilis élmény irányába is.

Az objektum és szubjektum anyagiságának (könyv és gyerek materialitásának) párhuzamos vizsgálata elősegíti a fosszilizált, fals dichotómiák lebontását és végső soron elvezet a Bruno Latour-féle felismeréshez: a gyerek olyan „tökéletesen-szörnyűségesen hibrid kreatúra”, akinek köztessége összezsilálja a modernitás által mereven mozdíthatatlannak vélt választóvonalakat természet és kultúra; test, lélek, értelem; társaslét és individualitás; szabadság és másrautaltság határain innen és túl. Az új materialista irányzatok innovatív gondolatosságára jellemző, hogy *assemblage*-okat – élő és élettelel entitások (emberek, non-humán létformák és tárgyak) kollázszerű egymáshoz illeszkedéseiből fakadó interakciókat – térképeznek fel, rejtett ösz-

szefüggéseket keresnek, a gyermekség narratíváinak elgondolásakor új ágenseket vesznek figyelembe: egy tévékészülék, egy tál mesterséges színezékben gazdag zabpehely, egy *Szezám utca*-epizód és egy szemüveges, hétéves gyerek, aki az alvó macskája mellett a kanapén kucorogva, a müzlit majszolva merül el a képernyőn sugárzott mesében, mérhetetlenül jelentésgazdag konstelláció. Az ilyen, mindennapjainkban megélt vagy irodalmi művészi ábrázolásban felbukkanó, heterogén együttállások elbizonytalanítják a humán, az animális, a technológiai, a medikális, a szintetikus és naturális kategóriái közti hierarchikus különbségtételt. Az antropocentrikus nézőpont vakfoltjainak eliminálását célzó posztumán attitűd – a szimbiotikus kapcsolatiságot propagálva – tulajdonképpen kiterjeszti fajunk határain túlra a gyerekirodalom műfajának pedagógiai üzenetét hagyományosan meghatározó humanista erkölcsfilozófiai értékrendet.

Clémentine Beauvais és Maria Nikolajeva szerkesztői előszava a fentiekben parafrázált történeti áttekintéssel és példákkal vezeti fel az Edinburgh University Press gondozásában 2017-ben megjelent, *The Edinburgh Companion to Children's Literature* című, a gyerekirodalom műfajának és kutatásának kortárs irányzatait enciklopédikus jelleggel áttekintő, nagy lélegzetű tanulmánykötetét. Ahogy bevezetőjükből kiderül, a tudományterület főbb állomásainak felvázolása szükséges ahhoz, hogy megértsük, honnan jövünk, s merre tartunk: hogyan jutottunk el a kezdetektől a kurrens kritikai trendekhez, amelyek a gyerekeknek a környezetével, embertársaival és más létformákkal való testi-lelki, szenzoriális interakcióira összpontosítanak, miközben megpróbálnak kizökkenteni a normatív, felnőtt perspektíva kizárólagosságából, nem esszencialista redukciónizmust, hanem pragmatista látásmódot implikálva, a bölcsélet elvont elméleteit a mindennapok megélt valóságával összekötve.

A vaskos tanulmánykötet huszonnyolc esszéje három nagy fejezetre tagolódik. Ezek címeiből (1. *Kortárs irányzatok a gyerekirodalomkutatásban*, 2. *A gyerekek és ifjúsági irodalom kurrens trendjei*, 3. *Feltérképezetlen területek*) világosan kiderül, hogy a gyűjtemény inkább a „Merre tartunk?” kérdésfelvetésre összpontosít, posztmilleniális körképet kíván vázolni a gyerek- és ifjúsági irodalom legmeghatározóbb elméleti megközelítéseiről, friss – műfaji, mediális, narratológiai – aspektusból formabontó fikcionális alakváltozatairól, valamint az interdiszciplinaritásukban forradalmian eredeti reprezentációs, interpretációs irányzatairól. A jövőbe mutató trendeket a gyerekirodalom-kutatás múltjával való összekötésről a kötet végén függelékként szereplő tanulmány gondoskodik: Juliet Dusinberre három évtized távlatából olvassa újra *Alice to the*

Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Arts című, a gyerekirodalom(-kutatás) nagykorúsításához jelentősen hozzájáruló monográfiáját,¹ amely párhuzamot vont a gyerekolvasóknak szánt viktoriánus mesefantáziák és a komoly felnőttzsövegként kanonizált klasszikus modernista nagyregények nyelvfilozófiai, szubjektumelméleti megfontolásai, experimentális textuális stratégiái között.

Ahogy a szerkesztők az előszóban megállapítják, mára olyan mértékben megnőtt a gyerek- és ifjúsági irodalommal tudományos igénnyel foglalkozó folyóiratok, tanulmánykötetek, kutatócsoportok, konferenciák és kiadók száma, hogy lehetetlen teljes körű, kimerítő áttekintést nyújtani a szakmai fejleményekről. A kötet tudatosan vállalja a részleges nézőpontokból fakadó korlátoltságát, ám a fragmentált tudások kreatív kombinációjából eredő sokszínűséget a vállalkozás tagadhatatlan érdemeként tartja számon. Üdítő vívmányként, a diszciplína kanonizálódásának jeleként említik, hogy manapság már nincs szükség a gyerekirodalom meghatározását célzó vagy a gyerekirodalom-kutatás létjogosultsága mellett érvelő fejezetekre, ugyanakkor magától értetődik maga a „gyerek” és az „irodalom” fogalmainak inkluzív felfogása a több korosztályt megszólító *crossover* irodalmi alkotások, mint a *Harry Potter*-sorozat, a nyomtatott szövegek egyedulalmát megkérdőjelező digitális irodalom vagy épp a szerzőség fogalmát újragondoltató rajongói fikciók fokozott térnyerése nyomán.

Az első fejezet a gyerekirodalom-kutatás prominens kortárs irányzatait, innovatív elméleteit, metodológiáit kívánja bemutatni. A szerkesztői koncepció szerint a sokat elemzett, részleteiben feltárt teoretikus megközelítések (a gyerekirodalom és a feminizmus, a gyerekirodalom és a pszichoanalízis, a gyerekirodalom és a zsánerelmélet) tárgyalása szándékosan kimarad a kötetből. Ám rögtön az első fejezet Karen Coats tollából a kulturális diverzitás és társadalmi sokszínűség közösséggyarapító erejének pozitív gyerekirodalmi ábrázolását elemezve, a faji (rassz) és etnikai kisebbségek konfliktusainak fikcionalizálási lehetőségeinek megvitatásán túl kitér a queer, a neuroatipikus és a testi fogyatékkal élő szereplők megjelenítéseinek fejlődéslélektani, szociológiai, esztétikai vonatkozásaira, gyermeki személyiségformáló, érzékenyítő szerepére is.

Victoria Flanagan esszéje a poszthumanizmus kritikai lencséjén keresztül szemrevételezi az emberség fogalmának változását a modern gyerekirodalomban; a kiborg és a metamorfikus emberállat (*humanimal*) alakjai szolgáltatóknak

¹ Juliet DUSINBERRE, *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Arts* (London: Macmillan, 1987).

ürügyet egzisztenciálfilozófiai dilemmák körbejárására és olyan non-antropocentrikus etika közvetítésére, mely búvópatakként tör elő a gyerek- és ifjúsági irodalomban az *Alice Csodaországban*-tól kezdve Marissa Meyer *Holdbéli krónikák* young adult sorozatáig. Hasonló nyomvonalat követnek Zoe Jacques és Alice Curry tanulmányai. Előbbi a kritikai állattudomány metodológiai megfontolásait ismertetve járja körül a „mindenki másképpen más” gondolatát a gyerek és az állat különleges érzelmi kapcsolatára koncentrálna, az állatkerti vad, a házikedvenc és a játékalat kulturális konstrukcióin és fiktív karakterein keresztül; példái közt szerepeltetve Anthony Brown *Zoo* című képekönyvét, Maurice Sendak *Abol a vadak várnak* című mesekönyvét és a Harry Potter spin-off *Legendás állatok és megfigyelésük* filmeket. Curry a talán nem is annyira forradalmian új, de változatlanul aktuális feminista ökokritika jegyében vázolja fel a nők és a természet kizsákmányolása közötti párhuzamokat, a futurista ifjúsági ökofantáziában kommunikált, a globális felmelegedés és a közelgő klímakatasztrófa mindennapi megélt valóságának korában hűségősen kurrens, környezettudatosságra nevelő üzenetét Julie Bertagna *Zenith* című regénye kapcsán.

Valós és imaginárius terek keresztmetszetét térképezik fel a térelméletekre, pszichogeográfiai teóriára alapozó cikkek. Jane Suzanne Carroll a gyerek és ifjúsági közönséget célzó fantasy irodalom tereit – a mágikus portálok, kincses térképek, titkos zsebek, heterotopikus másholok liminális lokációit – kutatja a *Pán Pétertől Az éhezők viadaláig* terjedő széles merítésű szövegtörzsetben. Evelyn Arizpe a kép/szöveg/kultúrtext/ellennarratíva interakciói fényében vizsgálja recepcióesztétikai szempontból a tételezett és valós gyerekolvasónak a multikulturális képekben kijelölt és az olvasásélményben betöltött helyét; a szöveges kíséretet mellőző, a történetmondásban pusztán a képekre hagyatkozó csöndeskönyvek (*silent book*), Shaun Tan és David Wiesner munkái példáján keresztül. Erin Spring pedig a kamaszidentitás konstrukciójának empirikus olvasatára vállalkozik a tizenéves olvasók interpretációs stratégiáinak jellegzetességeit tér–idő konceptualizálásuk sajátosságaival magyarázva, többek közt Alexie Sherman *Junior: Egy indián naplója* példáját említve.

A fejezet egyik legeredetibb szövege Vanessa Joosen a kor/osodás tudományába (*aging studies*) bevezető, gerontológiai orientációjú esszéje, mely az intergenerációs kapcsolatok változásainak, az öregség eltérő kulturális megítélésének nyomait tárja fel a gyerekirodalmi szövegekben, arra keresve a választ, hogy a múlandóság fizikai élménye, illetve a korosodással, előregedéssel kapcsolatos kulturális prekonceptióink miképp befolyásolják a testünk, el-

ménk, viselkedésünk, a szövegekhez és egymáshoz való viszonyulásunk a nyugati civilizáció egyre több idős embert számláló, korosodó, ugyanakkor a kor alapján kirekesztő (*aging and ageist*) társadalmában. Joosen Michelle Magorian *Goodnight, Mister Tom!* című regényét elemezve egy rigorózus vélem-ber és egy bántalmazott kisfiú kapcsolatán keresztül tárja fel a nemzedé-kek közti szolidaritás, a relacionális identitásformáció lehetőségeit. Szintén a korra, ám a serdülőkorra mint átmeneti krízisállapotra, a változások periódu-sára összpontosít Lydia Kokkola az ifjúsági irodalom testiség, vágy és szexua-litás ábrázolásait anatomizáló tanulmánya. A foucault-i ideológiakritika és a feminista korporális narratológia metodológiáit ötvözve elemzi változatos szövegkorpuszát, Piroskától a *Narnia krónikáin* át Francesca Lia Block korá-ban tabutémákat (AIDS, homoszexualitás, családon belüli abúzus) is boncol-gató *Veszélyes Angyalok* sorozatáig. Roberta Seelinger Trites a serdülőregényt kognitív narratológiai szemszögből vizsgáló szövege a testet öltött elme (*em-bodied mind*) izgalmas terminusát járja körül. Revelatív Alison Waller saját monográfiáját² summázó, fejezetzáró munkája, mely az élethosszig tartó újra/olvasás terminusát vezeti be, amellelt érvelve, hogy egy-egy gyerekkori köny-vélmény – mint a *Fecskék és fruskák* vagy a *Robinson Crusoe* – felnőtt- vagy időskori újraélése, az újraolvasás előidézte visszaemlékezés (*re-memory*) vizs-gálata gyümölcsözően kamatoztatható a gyerekirodalom-kutatás új, feno-menológiai ihletésű metodológiájaként.

A második fejezet a gyerek- és ifjúsági irodalom kortárs irányzatainak áttekintését tűzi ki célul. Anja Müller a kánon és kanonicitás alakulása aspektusából nyújt madárperspektívájú áttekintést a gyerekirodalom válto-zó jelentőségéről, a nyugati kulturális emlékezet kollektív fantáziájának meghatározó tényezőiként, kánonformáló erőiként sorolja a demokrácia, a szekularizáció és az európaiság gondolatát. Érdekes trendekre hívja fel a fi-gyelmet, többek között arra, hogy a vallásos gyerek-/fantáziailrodalom he-lyét (George MacDonald, Charles Kingsley, Tolkien, C. S. Lewis klassziku-sait) miképp veszi át a vallást már csak motívumként, intertextuális referen-ciaként vagy kritikusan szerepeltető, az újraelvarázsolódást (*reenchantment*) világibb eszközökkel biztosító kortárs gyerek/ifjúsági fantáziailrodalom (J. K. Rowling, Philip Pullman).

Bettina Kümmerling-Meibauer a szerialitás poétikájának bemutatására tesz kísérletet, a folytatásos gyerekirodalom, a rajongói fikció és a transzme-diális történetmondás gyakorlataira fókuszálva. Angolszász szövegkorpuszra koncentrálva nincs nehéz dolga, hiszen az angol nyelvű gyerekirodalom bő-

² Alison WALLER, *Rereading Childhood Books: A Poetics* (London: Bloomsbury, 2019).

velkedik a sorozatokban: az *Óz, a nagy varázsló* tizennégy, a *Híres ötös* (*The Famous Five*) huszonegy, a *Libabőr* (*Goosebumps*) hatvankettő, a *Nancy Drew rejtélyei* (*Nancy Drew Mystery Stories*) sorozat százhetvenöt részes... Catherine Butler tanulmánya a *fake news* korában talán a legizgalmasabb műfajjal, a „ténytagadó” (*counterfactual*) historiografikus metafikcióval foglalkozik. A történelmi narratívát a „Mi lenne, ha?” kérdéssel felvetéssel egy non-thuküidészi ludikus, karneváli játéktérbe helyezve bizonytalanítja el, megkérdőjelezve az Igazság, de szem előtt tartva az igazságosság elvét – izgalmasan összekötve Sir Walter Scott klasszikus történelmi regényeinek és Scott West-erfeld az első világháborút újraálmodó, steampunk sci-fi fantasyjének olvasatait.

Néhány írás a mesemondás technikai újításait tárgyalja. Martin Salisbury a kortárs képeskönyvkészítés új digitális technológiáira koncentrál, eltöprengve azon, hogy közvetítheti-e a hagyományos esztétikát az egyedül kreatív kézművesség helyett az előre tervezett számítógépes programozással generált dizájn. Junko Yokota pedig a digitális történetmondás formáit veszi számba, az e-bookok, i-pad applikációk, YouTube Kids-mesefeldolgozások dizájn-megoldásait, irodalmi aspektusait, interaktív potenciálját, pedagógiai lehetőségeit értékelve. Míg Margaret Mackey a digitális fordulat után szűkszerű, multimodális, multiliterális, a jeleket sok szinten értelmező interpretációs attitűdjeinket veszi górcső alá (kitérve olyan érdekes kérdésekre is, hogy a gyerekek körében népszerű számítógépes játékok, mint a Minecraft, milyen módon hoznak létre virtuális térben fiktív világokat s teremtenek végtelen történetmondási lehetőségeket), addig a gyerekirodalom-kutatás hagyományosabb, már az analóg szövegek kapcsán is bőségesen tárgyalt fordításméleti/gyakorlati és pedagógiai kérdéseit vitatja meg Sandie Mourao a képeskönyvet az idegennyelv-tanulás eszközeként méltató cikke és Gillian Lathey a brit gyerekirodalom fordítási trendjeit és független kiadói megfontolásait áttekintő tanulmánya.

Az utolsó fejezet a *Feltérképezetlen területek* címet viseli. Clémentine Beauvais felnőtt és gyerek kapcsolatának gyerekirodalom-elméleti újragondolását sürgetve voltaképpen nem mond teljesen újat, hiszen párbeszédben áll olyan korábbi, meghatározó gondolkodókkal, mint Perry Nodelman és Jacqueline Rose,³ akik elsőként hívták fel a figyelmet arra, hogy a gyerekirodalom milyen ellentmondásos elnevezés, mivel a műfaj képtelen szabadulni a rejtett

³ Perry NODELMAN, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2008); Jacqueline ROSE, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction* (Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1992).

felnőttek sokaságának (szerző, szülő, kiadó, könyvtáros, pedagógus stb.) felügyelete alól; vagy Maria Nikolajeva,⁴ aki aetonnormativitás-fogalmával a felnőtséget az éretlen kiskorúsággal szemben prioratizáló hierarchizálás kirekesztő jellegét kritizálta; vagy Vanessa Joosen,⁵ aki a gyerekirodalom libikóka-effektusának szimptomatikussága mellett érvelve bemutatta, hogy akár a gyerek, akár a felnőtt fél ágencianyerése mindig szükségszerűen a másik fél rovására történik a fiktív erőterben. Beauvais, saját *Mighty Child* című monográfiájában felvázolt,⁶ hatalommal felruházott gyerekképét továbbgondolva, Marah Gubar „rokonság mint rokonszenv” (*kinship as kindness*)⁷ metaforáját szorgalmazza alkalmazni a gyerek–felnőtt kapcsolat leírására és értelmezésére.

A fennmaradó fejezetek a bölcsészettudomány legújabb trendjei szemszögéből kísérlik meg a gyerekirodalom újszerű értelmezését.

Néhány tanulmány a természettudományokból nyer ihletet. Lydia Kokkola az ökokritika egy sajátos ága, a manapság egyre divatosabb kritikai növénytudomány,⁸ másnéven kulturális botanika, a dekonstrukcióban (a bináris opozíciók erőszakos hierarchiájának programszerű leépítésében) gyökereztetett környezettudatos filozófiai irányzat téziseinek szépirodalmi manifesztációit keresi olyan poszt/modern gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek „növényi leckéiben”, mint Timothée de Fombelle *Agrólszakadt Tóbiása*, Patrick Ness *Szólít a szörnye*, Dr. Seuss *Loraxa* vagy Frances Harding *Hazugságok fája* – Collodi *Pinocchiója* furcsamód kimarad szemléléséből. Jean Webb egészség és betegség kapcsolatát, a halálnak, a mulandóságnak, a sérülékenységnek az eleveenséggel azonosított életünkben tabusított, traumatikus élményét, a normalitás biomedikai és társadalmilag konstruált felfogásának különbözőségét tanulmányozza angol nyelvű ifjúsági regények humanorvostani olvasataiban. A téma relevanciáját kiválóan tükrözi a kortárs young adult regény fiatalok mentális problémáira koncentráló, betegség/traumanarratíva alszánerének – a filmes, televíziós feldolgozásoknak is kö-

⁴ Maria NIKOLAJEVA, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (New York: Routledge, 2010).

⁵ Vanessa JOOSEN, *Adulthood in Children's Literature* (London: Bloomsbury, 2018).

⁶ Clémentine BEUVAIS, *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature* (Amsterdam: John Benjamins, 2015).

⁷ Marah GUBAR, „The Hermeneutics as Recuperation: What a kinship-model approach to children's agency could do for children's literature criticism”, *Children's Literature Association Quarterly* 38, no. 4 (2013): 291–310.

⁸ Melanie DUCKWORTH and Lykke GUANUO-ULURU, eds., *Plants in Children's and Young Adult Literature* (New York: Routledge, 2022).

szönhető – hihetetlen népszerűsége. (Lásd Mark Haddon, John Green, Neal Shusterman az autizmust, az OCD-t, a szkizofréniát tematizáló regényeit vagy a Netflix *13 okom volt* sorozatát az öngyilkosságról, illetve a *Veled minden hely ragyogóját* a bipolaritásról – ezekre sajnos nem tér ki a rövidke cikk.) A kötet szerkesztő Maria Nikolajeva a neodarwinista evolúciós elméletek nyomán érvel a történetmondás mint túlélési mechanizmus és a fantáziálás mint elementáris ösztönkésztetés humán közösségformáló és fajunk fennmaradását biztosító – a gyerekirodalmat mélystruktúrájában szervező – stratégiák felismerésének szükségessége mellett.

A filológiai, textológiai kritika új irányzataival is találkozunk. Vanessa Joozen genetikus kritikával (*critique génétique*) foglalkozó írása a szöveg keletkezésére fókuszáló módszer haszná mellett teszi le voksát, a különböző szövegváltozatokat, kéziratokat, jegyzeteket és vázlatokat egyenértékűnek tekinti a kiadásban megjelenő végleges változattal. Roald Dahl *Matilda* című regényének korai változatait összevetve követi nyomon a fikcionális karakter alakváltozását és ismert formába való kiforrását. Eugene Giddens – Franco Moretti⁹ nyomán, ám némi önironikus éllel – gyakorlati okokkal indokolja a távoli olvasás (*distant reading*) metodológiájának aktualitását: mára olyannyira terebélyesre bővült a gyerekirodalmi vonatkozású szövegtörzsek (mind szépirodalmi, mind irodalomtudományos írások tekintetében), hogy lehetetlennek bizonyul minden új mű alapos ismerete, így az egyedi, konkrét szövegektől eltávolodva javasolja redukciós és absztrakciós eszközök, illetve felszíni, nagylátószögű befogadói metódusok segítségével az olyan mintázatok keresését, melyek új tudáshoz juttathatnak a szöveg alatti és feletti szintekre vonatkozóan, a témáktól és trópusoktól a műfaj történeti belátásokig.

Az adaptáció, a transzmediáció, a virtualizáció a posztmilleniális kultúrkritikai kutatás örökzöld témái. Andrew Burn népszerű gyerekirodalmi szövegek számítógépes játék adaptációinak digitalizált *Bildungs* motívumaival, Eve Tandoi a szó és kép interakció ikonotextuális dinamikája meghatározta hibrid vagy fúziós ifjúsági regény köztes műfajával foglalkozik (a *Ropi naplója* című sorozatot és Brian Selznick könyveit említve), míg Victoria Flanagan a digitális média nyomtatott könyvekre kifejtett hatását, a kibertér fikcionalitását és fikcionalizálást, a technofóbia tarthatatlanságát és a virtuális világ, az online mediális platformok történetmondási sajátosságait firtatja.

A Nikolajeva és Beauvais szerkesztette vaskos kézikönyv kétségkívül kiváló összefoglalását adja a gyerekirodalom-kutatás kurrens irányzatainak. Egyedüli hiányosságaként talán a színes primer szövegtörzsek anglocent-

⁹ Franco MORETTI, *Distant Reading* (New York: Verso, 2013).

rizmusa, a multinacionális kritikus gárda dacára a nemzetközi szerzők, olvasók hangjainak hiánya róható fel. A kézikönyv egyik érdeme azonban párbeszédre való sarkallása. Számos, az utóbbi néhány évben angol nyelven megjelent, fontos gyerekirodalom-tudományos tanulmánykötet¹⁰ mintha pont ennek a hiátusnak a betöltéséről igyekezne gondoskodni.

¹⁰ John STEPHENS, Celia Abicalil BELMIRO, Alice CURRY, Li LIFANG and Yasmine S. MOWTAWY, eds., *The Routledge Companion to International Children's Literature* (New York: Routledge, 2018); Andrew TEVERSON, *The Fairy Tale World* (New York: Routledge, 2019); Björn SUNDMARK and KÉRCHY Anna, eds., *Translating and Transmediating Children's Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2020); Jan VAN COILLIE and Jack McMARTIN, eds., *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts* (Leuven: Leuven University Press, 2021).

KATONA ALEXANDRA

Szükségszerű határátlépések

A mai német gyermek- és ifjúságimédia-kutatás néhány tanulsága*

Ute DETTMAR, Caroline ROEDER und Ingrid TOMKOWIAK, Hg. *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung: Aktuelle Positionen und Perspektiven 1*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2019. 299.

Az Ute Dettmar, Caroline Roeder és Ingrid Tomkowiak szerkesztésében 2019-ben megjelent, *A gyermek- és ifjúsági média kapcsolódási felületei* című tanulmánykötet célkitűzése a terület – elsősorban a gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek – lehetséges kutatási irányainak feltérképezése, „elhelyezése a tudományterületek között, a különböző megközelítések próbára tétele és azok hozadékaiknak vizsgálata az irodalomtudományos kultúratudomány, illetve kulturális irodalomtudomány területén” (1).¹ Ennek értelmében a válogatás úgy-mond kísérleti tanulmányokat tartalmaz, amelyeknek szerzői megpróbálják kikapogatni a gyerek- és ifjúsági irodalom és -médiumok kutatásának produktív irányait és zsákutcáit, különös tekintettel az interdiszciplináris területek – például a nyelvészet, a *gender studies*, az *age studies*, a posztkolonialista kritika, a képregénykutatás vagy a materialitás-elméletek – egymással és a gyerek- és ifjúsági irodalommal való kapcsolódási pontjaira.

A szerkesztők koncepciója a teljes kötet és az egyes szövegek szintjén is következetesen jelenik meg. A kiadvány alcíméhez (*Aktuális pozíciók és perspektívák*) híven a tanulmányok minden esetben feltérképezik az adott irány(zat) történetét és jelenlegi helyzetét, valamint kijelölik a jövőbeli kutatások ígéretesnek tűnő irányait is. A szövegeket a szerkesztők négy blokkba rendezték: *Materialitás*, *Inter- és transzmedialitás*, *Határátkelőhelyek* és *Tudáskonceptiók*. Ez a négy kulcsfogalom a tanulmányokban számtalan helyen és aspektusban vetődik fel, ezzel az egyes írások és a tematikus blokkok között egyaránt kapcsol-

* A szöveg megjelenésekor a szerző az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-2-SZTE-149 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásában részesült.

¹ A kötetből származó idézeteket a saját fordításban közlöm – K. A.

lódási pontokat hozva létre. A kapcsolódás, az elméletek, a fogalmak és műfajok rugalmas kezelése, a tudás újrakonstruálása, újrakontextualizálása, a perspektívák egyesítése, szélesítése és mozgatása adja a kiadvány kiemelkedő jelentőségét, és ez az, amiben a magyar (gyerek- és ifjúsági) irodalom- és médiakutatás a legtöbbet tanulhat a kötetben szereplő tizenhét tanulmányból. A szövegek megállapításai és példái elsősorban a német nyelvterületre vonatkoznak, így a továbbiakban az írások bemutatása során kiemelek néhány olyan elméletet, amelyet a magyar (gyerek)irodalom és -kultúra vizsgálatokor véleményem szerint itthon is eredményesen lehetne alkalmazni.

A kötet első tanulmánya, Klaus Müller-Wille *Das Lesen neu erfinden: Zu Aspekten der Materialität in der Kinder- und Jugendliteratur* című szövege (*Az olvasás újrafelfedezése: A gyerek- és ifjúsági irodalom materialitásának kérdéseibe*) a materialitáskutatás és a befogadélmélet szempontrendszerét egyesítő ún. *buchstäbliche Materialität* (betű szerinti anyagiság) fogalmát járja körül. A szerző kiindulási pontjául Walter Bejaminnak a gyerekek „lenyűgözően másfajta” olvasásmódjáról szóló esszéi (*Einbahnstraße, Berliner Kindheit in neunzehnhundert / Egyirányú utca – berlini gyermekkor a századforduló táján*) szolgálnak. Müller-Wille – Jerome McGann gondolatait követve² – amellet érvel, hogy a gyerekkönyveknél a könyvtárgy tipográfiai kódolása és anyagisága, a forma és a tartalom közötti kapcsolat hatással van az értelmezésre, a könyv a szöveg testeként (*body of the text*) funkcionál, az nem elválasztható tőle. Ez a megközelítés tehát a könyvet önálló, komplex jelentésegységként kezeli, így az értelmezés terébe – a ma már szerencsére egyre gyakrabban elemzett illusztrációk mellett – beléphetnek olyan (új) szempontok is, mint a könyvtervezői és kiadói intenciók, hiszen – ahogy arra Stoddard nyomán Müller-Wille is felhívja a figyelmet – a könyveket nem *írják*, hanem *gyártják*.

A befogadás és a tipográfiai megjelenítés közötti kapcsolatot a szerző egy 1925-ben kiadott avantgárd képeskönyv, a *Die Scheuche* elemzésén keresztül mutatja be.³ Az avantgárd gyerekkönyvekre jellemző szokatlan tipográfiai elemek – változó betűméret, függőleges sorok stb. – használata, érvel Müller-Wille, azáltal, hogy megzavarja a mesei fikció kialakulását, egyfajta ide-oda mozgó olvasást (*oszillierende Lektüretätigkeiten*), „kettős tekintet” (*Doppelblick*) implikál,

² Jerome J. MCGANN, *The Textual Condition*, Princeton Studies in Culture/Power/History 7 (New Jersey: Princeton University Press, 1991).

³ *Die Scheuche: Märchen typografisch gestaltet von Kurt SCHWITTERS, Käthe STEINITZ, Theo VAN DOESBURG* (Hannover: Apossverlag, 1925). Ezt a kötetet El Liszickij *Szuprematikus szkáz két négyzetről* című könyvének holland kiadása ihlette. Fennmaradt Doesburg levele, amelyben Schwittersnek azt írja, hogy készítsenek Liszickijénál még radikálisabb könyvet, amelyekben csak a tipográfia áll majd a középpontban. – *A szerk.*

ezzel ráirányítva a figyelmet magára a könyvtárgyra, a könyv anyagságára. Hasonló a hatásmechanizmusa az ún. „önreflexív műmesék” olvasásának is: erre az Andersen meséiben megjelenő könyv- és befogadásreprezentációk Benjamin esszéivel való összevetésén keresztül mutat rá a szerző.

Az első, a materialitást központba helyező blokk még további két tanulmányt foglal magába. Monika Schmitz-Emans *Bücher für Kinder, Künstlerbücher, neuere Buchliteratur (Könyvek gyerekeknek, művészkönyvek, újabb irodalmi könyvtárgyak)* című írásában a könyv és a gyerekek/kamaszok közötti interaktivitás módjainak vizsgálatakor szintén Benjamin esszéiből indul ki, őt a „könyvbefogadás úttörőjének” (*Pioneer der Buchreflexion*) nevezi. A tanulmány egyik fő állítása, hogy – a virtuális szövegektől eltérően – az olvasó a nyomtatott könyvben materiális nyomokat hagy, amelyek az adott könyvtárgyat egyedivé teszik, és ez az unikalitás a (gyerek/kamasz) befogadó és a könyvtárgy közötti bensőséges kapcsolat alapjává válhat.

A szerző a cselekvés középpontjával szolgáló könyvek (*Brasseur: 1001 activités autour du livre*, Nick Bantock: *The Artful Dodger; The Trickster's Hat* stb.) a befogadót cselekvésre hívó eszközeinek bemutatásával hangsúlyozza, hogy a könyvre irányuló vagy abból kiinduló alkotási folyamat a befogadót nemcsak a különböző alkotási technikák megtanulásában és a kreativitásának fejlődésében segíti, hanem a körülötte lévő dolgok és anyagok, sőt saját maga (materialitása és kreativitása) felfedezésére, saját világának megalkotására is biztatja.

Magyar vonatkozásban is érdekes lehet a tanulmánynak a könyvtárgy és befogadó közötti interakció szélsőséges, az avantgárd alkotásideálját gyakorlatba ültető, Keri Smith munkásságára irányuló része, akinek kamaszokhoz szóló kötetei (*Nyírd ki ezt a naplót!, Nyírd ki ezt a naplót színesen!, Nyírd ki ezt a könyvet!, Több mint egy könyv*) itthon is megjelentek, nem kis port kavarva maguk körül. Schmitz-Emans hangsúlyozza, hogy az olykor de(kon)struktív, a könyvekhez való hagyományos, „tiszteletteljes” attitűdöt teljesen felrúgó feladatok teljesítésére való felhívás a kamaszokat nem teszi tisztetlenné, állatiassá és erőszakossá, épp ellenkezőleg: a kamasz *befogadó* az utasítások (például öntsd le ezt az oldalt valamivel, ugrálj a könyvön stb.) elvégzése következtében *alkotóvá* válik, aki kísérletez, ezzel pedig egyedi, megismételhetetlen alkotást hoz létre. Schmitz-Emans írásának tanulságai hasznosak lehetnek nemcsak az értelmezők, hanem a könyv- és irodalomnépszerűsítéssel foglalkozó kiadók és pedagógusok számára is.

A blokk utolsó tanulmányában a nyelv materialitása kerül a fókuszba. Suzanne Riegler az irodalom- és gyerekirodalom-kutatás egyik jelentős mulasz-

tását pótolva a nyelvészet és a gyerekirodalom szempontjainak (újra)egyesítésére tesz kísérletet. Ez azért is életszerű megközelítés – így a szerző –, mert a két terület egymáshoz való közelítésének alapja éppen a szöveg materialitása, amely nyelvi, éppen ezért nyelvileg is meg lehet (kell) közelíteni.

Riegler tanulmányának értékes része a nyelvészet, illetve a gyerek- és ifjúsági irodalmi szövegek – elsősorban a 70-es és 80-as években, német nyelvterületen zajló – közelítési kísérleteinek történeti áttekintése. Az előzetes kutatásokban eszerint két fő irány rajzolódik ki: az ún. „erfurti iskola” (*Erfurter Schule*) kutatói a gyerekeknek szánt szövegek nyelvhasználatát (mondatszerkezetének bonyolultságát, az élőbeszédhez, szlenghez való viszonyát) vizsgálták, míg egy újabb irányzat a befogadáselmélet és a stilsztika felől tette fel a maga kérdéseit: miből ismerik fel a gyerekek azt, hogy irodalmi szöveget olvasnak, milyen (nyelvi) elemek aktiválják bennük ezt a specifikus olvasásmódot? Riegler Franz Fühmann⁴ *Die dampfenden Hülse der Pferde im Turm von Babel* (magyar fordítása nincs: *Lovak csatakos nyaka a bábeli toronyban*) című gyerekkönyvének elemzése során a két irányzatot nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő értelmezési módszerként fogja fel, az elemzés során kapott eredmények pedig egyértelműen alátámasztják az álláspontját. Ezen kívül hangsúlyozza, hogy a gyerekirodalmi szövegek olvasásmódjának kialakulását nem az anyanyelv, hanem sokkal inkább a második vagy idegen nyelv elsajátítása felől lenne érdemes megközelíteni, ezzel újabb, termékeny irányvonalat nyitva meg a terület kutatói számára.

A kötet *Inter- és transzmedialitás* című fejezetének első tanulmányában Christian A. Bachmann a képregény, pontosabban a *Big Little Books*-sorozat és a német *Weltliteratur für Junge* (sic!) *Leser: Klassiker mit Comics* (*Világirodalom a fiatal olvasóknak: Klasszikusok képregényekben*) sorozatcím alatt futó kiadványok kép és szöveg hibriditás-viszonyát vizsgálja. Ezt követően Ina Schenker a német nyelvű gyerek- és ifjúsági rádiójátékokat az intermedialitás mellett a szerialitás és a multikulturális kapcsolatok – hogyan jeleníthet meg az ember akusztikusan egy más nemzetiséghez tartozó karaktert úgy, hogy ne legyen rasszista? – kontextusába is elhelyezi, különös tekintettel a német nyelvterület legnépszerűbb krimi-hangjátékára, a *Die drei ???*-sorozatra.⁵

Mind Bachmann, mind Schenker a hibriditás (*Hybridität*) fogalmát annak a botanikában is használatos értelmében, *két* különböző „faj” – jelen esetben

⁴ Fühmann a 20. századi magyar líra (Radnóti Miklós, Nemes Nagy Ágnes stb.) lelkes fordítója volt.

⁵ Az eredetileg amerikai, *The three Investigators* című ifjúsági detektívtörténet-sorozatnak 1993 óta önálló, német szerzőktől származó történetei is vannak, hangjátékként és füzetes formában is megjelennek. – A szerk.

médium – keresztezésére használja. Ezzel szemben Christine Lötscher dolgozatában a hibriditás fogalma egy médiumon belül különböző műfajok sajátosságainak vegyítéseként jelenik meg: a szerző a *13 Reasons Why* (*13 okom volt*) című young adult Netflix-sorozat különös karakterét és hangulatiságát a különböző televíziós műfajok, valamint a *coming of age* sajátosságainak keveredésére és elemeinek elrendezésére, dinamikájára, ritmusára vezeti vissza. A sorozat körül kialakult vitákra reagálva – vajon nem indít-e az öngyilkosságot, iskolai bántalmazást és szexuális abúzust ábrázoló sorozat öngyilkossági hullámot a fiatalok körében – rámutat arra, hogy azért sem beszélhetünk *real word issues* képernyőre viteléről, mert a történet főszereplője, Hanna – a *coming of age* sok szereplőjéhez hasonlóan – Lötscher szerint tipikus melodramatikus hősnő, azzal a különbséggel, hogy „nem egy zenésszínház színpadán, hanem millió laptop és plazmatévé előtt hal meg” (115), illetve magas fokú érzelmi túlfűtöttsége szerinte paranoiás tünetekkel vegyül.

Johannes Mayer a gyerek- és ifjúsági szövegek és a színház kapcsolatáról gondolkodva arra hívja fel a figyelmet, hogy a gyerek- és ifjúsági színház mára már önálló intermediális műfajjá nőtte ki magát, amely bőven túlnőtt a színpadra szánt darabok szerzői utasítás szerinti előadásán: saját eszköztárral rendelkezik, amelynek a szöveg ugyanúgy része, mint a performatív elemek, a világítás, a hang, a fény-árnyék játék, a jelmezek, a koreográfia vagy a zene, és amelynek a hatásmechanizmusa is egyedülálló – éppen ezért ezek összhatását kellene az elemzések középpontjába állítani. A blokk utolsó tanulmányában Anna Stemmann a kamaszok köréből induló, mára már az egész mainstream-kultúrában elterjedt mémek kép-szöveg jelentésviszonyát és a hozzájuk kapcsolódó (pop)kulturális tartalmak értelmezési mechanizmusait mutatja be.

A harmadik, a *Határátkelőhelyek (Gränzgänge)* című blokkban a határ fogalma is többféle értelmezésben jelenik meg. Ute Dettmar a posztkolonializmus és a saját-idegen ellentétpárok felől közelítve vizsgálja a 19. század utolsó harmadában német nyelvterületen is népszerűvé váló indiántörténetek „határsértéseit”. Dettmar amellet érvel, hogy az indiántörténeteknek nemcsak tipikusan európai, hanem specifikusan német, önreflexív értelmezése is kialakult: a 18. században a németek önmaguk megtestesülését látták az indiánokban, Karl May a vadak és a fehérek világának határmezsgyéjén mozgó Winnetoujára pedig „német indiánként” hivatkoztak. A szerző az indiánregények reflexiójából a német társadalom idegenséghez való viszonyát, indiánképüket pedig az európai országok közötti önkéntes kiválás és a kontinens kultúrájához való tartozás igényének ellentmondásosságára vezeti vissza.

Elisabeth Wesseling épp az indiántörténetekben – és azok recepciójában – is gyakran előforduló, az idegen népcsoportok sztereotipikus-rasszista irodalmi megjelenítésének problémájára keres választ, amikor – a kötet egyetlen angol nyelvű tanulmányában – az imagológia (*imagology*) perspektívájából közelít a gyerek- és ifjúsági irodalomhoz. Az imagológia a posztkolonializmus kritikájaként is felfogható: a célja az, hogy a szövegek és értelmezőik a nacionalista, és gyakran ebből adódóan kirekesztő nézőpontok helyett ún. „kulturális semlegességből” szólaljanak meg. A gyerek- és ifjúsági irodalomban kiemelten fontos, hangsúlyozza Wesseling, hogy a fikciós szövegekben az idegen, például más nemzetiségű karakterek ne csak sztereotípiák mentén legyen felépítve, hanem összetett személyiségük legyen, melynek csupán egy része a másfajta identitás, hiszen szerinte az olvasóra a fikción keresztül a rossz minták még hatékonyabban hathatnak.

Az idegenség ábrázolásának problémaköréhez csatlakozik Gina Weinkauff *Kulturelle Globalisierung als Herausforderung für die Kinder- und Jugendliteraturforschung (Kulturális globalizáció mint a gyerek- és ifjúsági irodalom-kutatás kihívása)* című írása is. „A német gyerek- és ifjúsági irodalom nem tisztán nemzeti jelenség” (181) – szögezi le mindjárt a tanulmány elején a szerző, hangsúlyozva, hogy a német gyerekirodalomban a kezdetektől kiemelt szerepe van a fordításoknak és a kulturális különbségek tematizálásának is. Ezen összefüggések feltérképezéséhez Weinkauff a *hibridizálódás (Hybridisierung)* – annak bhabhai jelentésében, a körülrajzolható identitások közötti (határ)állapot megnevezésére –, a *kulturális globalizáció* és a *kulturális diverzitás* terminusait használja, egymással szoros kapcsolatban mozgatva azokat.

A szerző kiemeli, hogy az idegenség a német gyerek- és ifjúsági irodalomban tematikusan először a késő 18–19. században vált hangsúlyossá, amikor az ifjúsági irodalom, dominánsan a kalandregény a kolonialista fantáziák, a saját nemzeti identitás kiépítésének és az idegen országok felfedezésének, meghódításának terepévé vált, ennek nyomait pedig részben még ma is érzékelni lehet. Hasonlóan jelentős hullámot vetett a 70-es években a német gyerek- és ifjúsági irodalomban végbemenő forma- és funkcióváltás, amely célul tűzte ki magának, hogy a saját és idegen kultúrákról is képet adjanak a gyerekeknek – gondoljunk csak az utóbbi évtizedben a német nyelvterületen megjelent bevándorlás-tematikájú gyerekkönyvekre. A kultúra és társadalom ilyenfajta összefonódása a globalizáció során egyre fontosabbá válik: a gyerek- és ifjúsági irodalom a globalizáció kihívásaira számtalan műfaj és nézőpont felsorakoztatásával válaszolt – írja Weinkauff –, az idegenség, a kulturális konfliktu-

sok kérdése így a mai szövegekben a fantasy és a disztópia műfajain belül válnak – interkulturálisan – tematizálhatóvá.

Weinkauff nemcsak a téma, hanem a nyilvánosság szempontjából is vizsgálja a (német) gyerek- és ifjúsági irodalom transznacionális jellegét: számot vet azzal, hogy a fordítások régóta tartó kiemelt szerepe nyomán eredetileg idegen szövegek is már sajátként integrálódtak a német kánonba. Rávilágít arra is, hogy a német irodalom elsősorban a nyugati és észak-európai gyerek- és ifjúsági irodalomból táplálkozott, míg például Latin-Amerikát, Kelet- és Közép-Európát és az arab országokat teljesen kizárták. Ez a tendencia azonban oldódni látszik, a 80-as években elindult a nyitás Kanada felé, a 90-es évektől pedig egyre több japán, osztrák és izraeli szöveget ültetnek át német nyelvre. A szerző hangsúlyozza, hogy a fordítások funkciójának megváltozásával és a nyilvánosság globalizálódásával azok jelentősége egyre növekedik, valamint a fordítástudomány mellett a culture studies, a posztkolonialista megközelítés és a transz- és hiperkulturális teóriák mentén rajzolja meg a terület kutatásának termékeny irányvonalait.

A tematikus blokk utolsó tanulmányában Hadassah Stichnothe Jurij M. Lotman elméletét továbbfejlesztve azt vizsgálja, hogy a térábrázolás a karakterek térbeli mozgatásán keresztül hogyan válhat ideológiák ábrázolásának eszközévé. Lotman térfogalma szerint a tér (*пространство/Raum*) egymással valamilyen viszonyban/relációban álló dolgokból áll össze, így nemcsak térbeli, hanem szemiotikai/szemantikai terekről is beszélhetünk. Lotman elméletében és Stichnothe továbbgondolásában is kulcsszerepet kapnak az ún. *mozgatható karakterek* (*bewegliche Figuren*), akik az általában bináris (jó–rossz, mi–ők) oppozíciók mentén szerveződő szövegek egymástól elhatárolt (jelentés)terein valamely módon mégis áthaladhatnak. Stichnothe ezeket a karaktereket két alcsoportra osztja: a *hibrid karakterek* (*hybride Figuren*) felveszik a különböző szemantikai terek tulajdonságait, miközben a *határátlépők* (*Grenzgänger*) kívülállók maradnak, nem illeszkednek be a körülöttük lévő környezetbe. Stichnothe tipikus határátlépőként Michael Ende *A Végtelen Történet* című klasszikusának Morkját jelöli meg, míg tragikus határátlépőként Andreas Steinhöfel a többiekhez képest túl okos, így beilleszkedni nem tudó Ricóját nevezi meg. A szerző a hibrid karakterek gyakori beolvadás/kívülmaradás dilemmáját a Stefanie Zweig *Ein Mund voll Erde* (magyar fordítása nincs: *Egy falatnyi föld*) című gyerekregényében feltűnő, a kenyai kultúrával találkozó Vivian történetén keresztül fejti ki, míg Frances Hodgson Burnett *A titkos kert* című klasszikusában az ellentétes szemantikai terek tulajdonságait önmagában egyesítő, az utópikus reményt képviselő, összekötő hibrid karakterre is

példát kapunk – ezzel hangsúlyozva, hogy a kívülálló karakterek utópikus és disztópikus eszméket egyaránt megtestesíthetnek.

A mozgatható karaktereknek az ideológiák által meghatározott, bipoláris, ellentétes jelentésmezőkben való mozgatása határozza meg a szöveg világképét. Mindkét karaktertípus határátlépő, így létezésük eltérés a szövegvilágban felállított normától, ezzel a lázadás gesztusa is egyben – a karaktereknek effajta megközelítése pedig, úgy gondolom, a (magyar) gyerek- és ifjúsági irodalom, elsősorban a fizikai teret erősen szimbolikusan használó ifjúsági/young adult utópiák és disztópiák határátlépő, lázadó főhőseinek és a külvilággal (hatalommal) való viszonyuknak a vizsgálatokor igen termékeny elemzési módszer lehet.

Iris Schäfer Siobhan Dowd és Patric Ness *Szólít a szörny* című regényének értelmezésén keresztül a gyerek- és ifjúsági irodalom pszichoanalitikus és mélypszichológiai megközelítésének lehetőségét vizsgálja. A két terület között Carl Gustav Jungnak a szimbólumokat és a gyereket a középpontba emelő, a gyerekkort a fejlődés eredeteként meghatározó elmélete és individualizációmodellje kézenfekvő kapcsolódási pontként szolgál, valamint a gyerek- és ifjúsági irodalomban gyakran megjelenő jelentésszerű álmok és Sigmund Freud álomfejtés-teóriája is könnyen egymásra olvashatók. Schäfer Siobhan és Ness szövegében az édesanyja haldoklásának tudatával küzdő Conor és a szörny közötti interakciót pszichológus–páciens kapcsolatként, beszélgetésüket beszédterápiaként értelmezi. Conor visszatérő rémálma, a valóság–fikció határainak elmosódása, a múltba helyezett, mégis az elbeszélés jelenére vonatkozó tanulságot megfogalmazó történetek mesélése mind kényelmesen beleilleszthető a pszichoanalízis és a mélypszichológia módszertanába, azonban – ahogy azt Schäfer is hangsúlyozza – ezt a fajta vizsgáldást (is) érdemes másfajta, a szöveg által felkínált elemzési szempontokkal is kiegészíteni.

A tematikus blokk utolsó határátkelőhelye az életkorok határainak mentén húzódik. Vanessa Joosen már a tanulmány elején rámutat egy látszólag kibékíthetetlen ellentmondásra: miközben a gyerek- és ifjúsági irodalom leg meghatározóbb komponense a megszólított korosztály életkora, mégis alig akadt kísérlet a területnek az *age studies* eredményeivel való összevetésére. Ennek okát a szerző az *age studies*-nak az utóbbi időben megváltozott célkitűzésében, kutatási területének kiszélesítésében látja: az irányzat már azt is vizsgálja, hogy az életkor hogyan hat a testre, a szellemre és a viselkedésre, illetve milyen viszony áll fenn a különböző generációk között. Joosen kiemeli, hogy az *age studies* elméleti kereteket és terminológiát tud nyújtani a gyerekirodalom-

kutatásnak, ami lehetővé teszi a gyerek- és fiatalkor meghatározását és az irodalomban való megjelenítésének értékelését, elemzését is.

A szerző Michelle Magorian *Goodnight Mister Tom* című regényének elemzése során a nyolcvéves, édesanyja által bántalmazott Will és az őt magához vevő idős özvegy, Tom kapcsolatában az életkor mint attitűd változását vizsgálja. A történet remek példa arra, hogy az életkor relatív és performatív módon is ábrázolható: az embernek – így Joosen – nem adott életkora *van*, hanem meghatározott életkori szerepet tölt be. A két szereplő életkora összefonódik: Tomot lelkileg megfiatalítja a kislíúval töltött idő, hajlott kora ellenére az ő történet szála nem a tipikus halálelőtti (*pre-death*) narratíva, ő is egy fejlődés-regény útját járja be – fordítva pedig, ahogy Will felnő, Tom életenergiája lassan elfogy.

A kötet utolsó, *Tudáskonceptiók (Wissenskonzepte)* című blokkjában Gabriele von Glasenapp nagyszabású munkájában a 18–19. századi zsidó olvasókönyvek vizsgálata során felhívja a figyelmet a német (gyerek- és ifjúsági) irodalomkutatás hiányosságára, miszerint a döntően nemzeti alapú, monokulturális szemszögű megközelítések nem, vagy csak kevéssé számolnak a német irodalom és a vele egy térben létező zsidó irodalom kölcsönhatásaival. A két nyelv és kultúra programszerű közelítési kísérleteinek lenyomataiként szolgálnak a zsidó fiataloknak szóló olvasókönyvek, amelyekben a – többnyire végül egyenlőtlenre vagy egyoldalúvá váló – transzfert gyerek- és ifjúsági szövegek beemelésével is támogatták, valamint ez a korszak vált a területen a korosztálynak szánt szövegek virágkorává is.

Caroline Roeder a német gyerek- és ifjúsági könyvtárak kialakulástörténetének nemzetközi, eszmetörténeti és társadalmi rétegeit fejt fel. Gondolatmenete a módosabb családok privát könyvgyűjteményei és a 19. század első, nyilvánosan hozzáférhető könyvtáraitól (*Volksbibliothek*) a 20. században megjelenő első iskolai könyvtárokra keresztül a legújabb kutatásokig, pontosabban azok hiányáig vezet: a 70-es évek utáni fejlemények ugyanis nem képezték történeti kutatás tárgyát. Kifejezetten nagy hiány ez az ezredfordulóra vonatkozóan – hangsúlyozza Roeder –, ugyanis ekkor alakultak meg a nyilvános gyerek- és ifjúsági könyvtárak Németországban.

Sebastian Schmidler és Wiebke Helm *A képikonográfia fejlődése a 19. századi ismeretterjesztő gyerek- és ifjúsági irodalomban és tankönyvekben* című kutatási projekt bemutatásakor a számítógépes bölcsészet (*Digital Humanities*) kutatási potenciálját hangsúlyozza, amely elsősorban a történeti korpuszkutatások területén, a történeti fejlődés és a szerialitás vizsgálatánál válhat termékeny módszerré. Fontos megjegyezni, hogy a digitális bölcsészet egyáltalán nem áll

távol a hagyományos filológiától, sőt: habár a homogén sorozatok vagy valamely módon egységes (témájú, kialakítású, műfajú stb.) kiadványok összehasonlító vizsgálatára készült programok számtalan kérdésfelvetés megválaszolására alkalmasak, ehhez interdiszciplináris együttműködés, az adott korpuszt behatóan ismerő irodalomtudósok és a programozók közös gondolkodása szükséges.

Miközben a tanulmánykötet specifikusan a német gyerekirodalomra koncentrálna, úgy gondolom, a magyar kutatásokban is fontos kapcsolódási pontokat nyújt. A befogadó–könyvtárgy interakció, a kép és a szöveg, valamint a nyelvészet és a gyerekirodalom kapcsolatának vizsgálatakor nagyszerűen használhatóak a materialitással foglalkozó blokk szövegei, de hasonlóan termény lehet az *age studies* módszertana és Hadassah Stichnothe hibrid és határátlépő karaktereinek elmélete is. Szintén átemelendő a német kutatások rendszer- és transzferszemlélete, a hibriditás és a globalizáció játékba hozása – amely a mai gyerekirodalom vizsgálatakor már elengedhetetlen –, illetve a dinamikus, kölcsönhatásokat, folyamatokat feltáró kérdésfelvetések megfogalmazása. A tanulmánykötet történeti szövegeinek olvasása során érződik leginkább a német gyerek- és ifjúsági irodalom-kutatás előnye – amely főleg időbeli és infrastrukturális előny –, s ezzel együtt láthatóvá válik a magyar gyerekirodalom történetének, az alapkutatásoknak a hiánya is. Ez utóbbi pótlására a kötet zárótanulmányában felvázolt számítógépes bölcsészet hasznos eszköz lehet.

KALAVSZKY ZSÓFIA

„Robog a gép, remekül”: a kora szovjet (avantgárd) gyerekkönyvek

ШТЕЙНЕР, Евгений. Что такое хорошо: *Идеология и искусство в раннесоветской детской книге. Очерки визуальности*. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 392.

Jevgenyij Steiner *Mi az, ami jó: ideológia és művészet a kora szovjet gyerekkönyvekben* című monográfiája az 1920-as évekbeli Szovjetunió ellentmondásokkal teli, ámde virágzó gyerekkönyvkultúrájának az egyediségét és e kultúra (idővel egyre szűkülő) kiadói palettájának, alkotóközösségeinek sokszínűségét elemzi. A *szovjet avantgárd gyerekkönyv* mint kutatási téma az egyesült államokbeli és a nyugat-európai irodalom- és művészettörténeti ruszisztikának néhány évtizede az egyik kedvelt kutatási területe: számos irodalomtörténeti szakmunka és egy-egy gyönyörűen kivitelezett – elsősorban a kora szovjet gyerekkönyvet mint könyvtárgyat művészettörténeti szempontokból bemutató – album közül válogathatunk, illetve igényes reprintkiadásokban foghatjuk kezünkbe a Liszickij, Tatlin, Petrov-Vodkin stb. által illusztrált könyvecskéket, vékony füzeteket.¹ Steiner könyve három olyan szempontot is érvényesít, amelyek a kötetét a legfontosabbak közé emelik.

Az egyik, hogy az avantgárd gyerekkönyveket elsősorban *nem esztétikai szempontból* elemzi, sokkal inkább *társadalomtörténeti aspektusból* vizsgálja. Könyvének találó címe, a *Mi az, ami jó? (Sto takoje horoso?)* – amely Majakovszkij ikonikussá vált gyerekkönyvére (is) utal² – metaforikus abban az értelem-

¹ Lásd az *Art-Volbonka* moszkvai kiadó reprint sorozatát, a *Gyetyam buducsevo (A jövő gyerekeinek)* sorozat darabjait. A kora szovjet képeskönyvekről ma a legteljesebb képet a Sasha Lurye magángyűjtő New York-i gyűjteményén alapuló kétkötetes művészettörténeti albumból nyerhetjük. Lásd Л. ЕРШОВА и В. СЕМЕНИХИН, ред., *Книга для детей 1881–1939: Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939 из коллекции Александра Лурье*, 1–2 (Москва: УЛЕЙ, 2009). Ezúton köszönöm az Országos Széchényi Könyvtár és az MTA Könyvtár munkatársainak, különösen Szegedi Nórának a segítségét abban, hogy e két lenyűgöző kötetet hosszabb ideig forgathattam.

² Majakovszkij 1925-ös verse több magyar fordításban olvasható. Lásd Vlagyimir МАЖАКОВСКИЈ, „Mi a jó és mi a rossz”, ford. VERESS Miklós, in *Tótágas*, szerk. ÁGAI Agnes, 121–125

ben, hogy vizsgálódásaiban a *jó-mivolt* egyszerre van jelen esztétikai, etikai és ideológiai szempontból. A monográfia második aspektusa: megkísérli a gyerekkönyvek *vizuális és verbális anyagát egyaránt* elemezni, kiemelve a kép és a szöveg lényegi, tektonikai-poétikai összetartozását. Steinernek talán ez a törekvése valósul meg a legkevésbé, hiszen monográfiájában a gyerekkönyvek vizualitásának tárgyalása messze felülmúlja a szövegek – az elsősorban *verses(!)* szövegek – elemzését, miközben a költők és festők poétikai-képzőművészeti összhangjának, együttgondolkodásának számos zseniális darabjára úgy mutat rá, mint amelyek Tatlin és Harmsz, Liszickij és Majakovszkij, Lebegyev és Marsak, Cehanovszkij és Csukovszkij, Lapsin és Iljin, Dobuzsinszkij és Mandelstam együttműködéséből születtek meg. Végül a harmadik fontos szempont – amely a szerző monográfiáját a legszínvonalasabb szakmunkák közé emeli –, hogy Steiner egy *komparatiztikai szempontot* is bevezet, amennyiben egy, a kötete végére kódaszerűen elhelyezett, nagyszerű áttekintésben a 20-as évek amerikai és nyugat-európai, avantgárd képeskönyveire is részletesen kitér, és így a kora szovjet avantgárd gyerekkönyveket nemzetközi kontextusba helyezi. Steiner úgy látja, hogy témájukat tekintve az avantgárd gyerekkönyvek középpontjában – függetlenül az alkotóik nemzetiségétől, származásától, nyelvétől vagy lakhelyétől – a mindennapi életet átalakító *gépek* és a *progresszív dizájn* állnak, továbbá, hogy hasonlóvá teszi őket az is, ahogy bennük egy-egy hős individuális karaktere helyett a tömegekre és azok *személytelenítő ábrázolására* kerül a hangsúly. A Szovjet-Oroszországban készült avantgárd könyveket mindemellett egyedivé teszi a művészi kifejezőerőtől és mondanivalótól elválaszthatatlan *forradalmi kontextus*, a gyerekkönyvek kivitelezésébe és mondanivalójába egyre erősebben beleszóló *állam* (utóbbi a 30-as évekre totalitáriussá válik) és a *kollektivitás* eszméje.

Steiner könyvének az önmaga számára kijelölt feladata, hogy mennyiben sikerül részletesen rámutatnia arra a gyerekkönyvekben markánsan jelenlevő léttapasztalatra, amely az 1910–20-as évek történéseit átélte felnőttek számára az első világháborút, majd az 1917-es forradalmat, a polgárháborút, végül a NEP-korszakot hozta el Szovjet-Oroszországba. Az éhezés időszakai, az erőszak, a teljes társadalmi berendezkedés átalakulása, a létbizonytalanság és egy új világ várása, illetve annak kollektív (lelkesült) építése: ezek a primer tapasztalatok alkotják a mindennapjait azoknak a felnőtt művészeknek, akiknek a keze nyomán megszületnek a kor gyerekkönyvei, és e könyvek mondanivaló-

(Budapest: Móra Könyvkiadó, 1976); Vlagyimir MAJAKOVSZKIJ, „Mi a rossz és mi a jó?”, ford. SZABÓ Lőrinc, in MAJAKOVSZKIJ, *Lángfaló-csodaló és más versek*, 23–28 (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1981).

ja, kivitelezése, megformálása elválaszthatatlan a kor zaklatott, kiszámíthatatlan és jobb jövőt vizionáló világától. Steiner a monográfiájában arra vállalkozik, hogy számba vegye: a szépirodalmi és a képzőművészeti manifesztumokban hangoztatott szólamok, továbbá a politikai lózungok transzformálva ugyan, de alapvetővé válnak a gyerekeknek szánt és készített könyvek vizuális és verbális terében.

Hogyan jelentek meg a kortárs mesei szüzsékben és illusztrációkban az erőszakot elfogadó jelszavak vagy azok a szólamok, amelyek a kommunista berendezkedést a világ legjobbjaként tüntették fel, a kollektivitás eszméjét magasztalták, miközben az individualizmust ócsárolták? Hogyan jelentek meg azok az ideológiai panelek, amelyek a régi korról, annak értékeivel, eszméivel, képviselőivel való teljes szakítást hangoztatták, vagy amelyek a társadalom legértékesebb tagjaiként a mozdonyvezetőt, a postást, a gépírónőt, a gépészt és a munkást mutatták fel, vagy éppen azok, amelyek a könyv hasznosságát, az új, modern eszközök (mozdony, primuszégő, villanykörte, telefon, repülő stb.) nagyszerűségét vagy éppen a higiénia, a tisztálkodás fontosságát hirdették? Steiner ennek a korpusznak a sokszínűségét, az elsőrangú és a már akkor is ócskának minősülő, de a szociális igény miatt többezres példányszámban nyomtatott, demagóg gyerekkönyveket, a néhány száz példányban előállított funzine-okat, az eleinte több gyerekkönyvkiadó, végül a centralizált, egyetlen szovjet gyerekkönyvkiadó által készített, nagyszerű könyvecskéket elemzi, továbbá kitér az asztalfiókban maradt, virtuóz, konstruktivista-kísérleti könyvekre is (ezek gyerekeknek készültek, de tulajdonképpen radikális esztétikai konzekvenciákat levonó, néhol önmagukat kioltó, elméleti gondolkísérletek művészi eszközökkel megvalósított manifesztumai voltak – lásd például Liszickij kísérletezését a betűképekkel, a gyerekkönyvekben szerepeltetett piktogramjait).

Steiner úgy látja, a gyerekkönyv mint műfaj alkalmas volt arra, hogy a kor eszméit tompított, finomított formában közvetítse. Szerinte a kor tehetséges művészei a tiszta formának a szublimált-esztétikai szintjén – a totalitárius rendszer által a globális-utópisztikus jellegük, radikalizmusuk miatt egyre kevésbé elfogadott – kiáltványaikba és gyerekkönyveikbe projektálták a „gyönyörű”, új világot: mindkettőben a legjobb esetben is letompították a korabeli eszméket. A könyvekben szerepeltetett gyerekfigurák lehetőséget kínáltak arra, hogy az alkotók a – maguk megtestesülésében egyébként totálisan destruktívnak bizonyuló – forradalmi eszméknek hangot adjanak. Íme, a monográfia két példája arra, hogy a *realizált metaforák* gyerekálarcban nem is

annyira félelmetesek.³ Az 1927-ben megjelent *Vanya-kuznyec* (*Ványa, a kovács*, I. Mukoszejev versei, V. Konasevics rajzai) című mese főszereplője kezébe kapja a kalapácsát, és ütni kezdi vele az üllőjét. Az üllőről lepattanó szikrák elől hiába próbálnak elugrani az emberek és az állatok, azok mindenkit megperzselnek, felgyújtanak. Ványa mindenkit beolt a forradalom szikráival: a régi világ képviselőit, azaz a pásztort, Fjokla nénit, a nagyapót, sőt még a kecskét is, akinek a szakálla gyanúsán emlékeztet egy pópaszakállra. A főhős a világot egyetlen égő kovácsműhellyé változtatja. A másik történet a *Maljar Szidorka* (*Szidorka, a festő*, 1926, M. Andrejev versei, M. Paskevics rajzai) című mese, amelynek a főszereplője egy repülővel véletlenül Indiába repül. Az állatok ott meghajolnak előtte, majd megkérik őt: fesse őket vörösre. Az elefánt szó szerint azt állítja magáról, hogy ő szürke és koszos, ezért szeretne CCCP-színű lenni.⁴ Szidorka, a szovjet, fehér gyerek tehát leszáll az égből, és a homlokokra vörös csillagot fest: az új világ felkent tagjává tesz mindenkit.

Idővel a fokozódó ideológiai és gazdasági nyomás rákényszerítette a művészeket, hogy a társadalmi adaptáció különböző formáit fedezzék föl. Steiner legfőbb tézise: szociálpszichológiai szempontból az avantgárd művészeknek a plakátművészetben és a gyerekkönyvekben bevezetett, formális újításai (színkezelés, térkezelés, perspektívorzítás, a kerettel lezárt kompozíciók helyett a nyitottak, az egyenes vonalak helyett a diagonális használata, az állandó mozgás ábrázolása, illetve a műszaki rajzok precizitásához mérhetően letisztult ábrák felvonultatása stb.), azaz a vizuális poétika terén zajló kísérleteik a *forradalmi mentalitás adekvát kifejeződései voltak*.⁵

Az új gyerekkönyv az új ember kinevelésének, megformálásának, avantgárd szóhasználattal: *konstruálásának* az eszközévé vált, írja a kutató.⁶ Komoly társadalmi feladatvállalás, ideológiai szerep hárult tehát az új korszak új képeskönyveire. Steiner kifejezetten az óvodás korú gyerekeknek szánt kiadványokat veszi számba, hiszen azoknak kimondottan az volt a céljuk, hogy a régi világ lebontásának és maradványainak „eltakarítása” után az új világ építésében résztvevő, leendő felnőttek, azaz a proletárgyerekek kinevelését szolgálják.

A szerző a történeti áttekintés mellett (a 10-es évek végétől eljutunk a 30-as évek első harmadáig) felkínálja anyagának több szempontú elemzését is. Az egyik legkomplexebb vizsgálata arra irányul, hogy számos konkrét példán át bemutassa: a kora szovjet gyerekkönyvek ábrázolásmódjában miként definiál-

³ Евгений ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо: *Идеология и искусство в раннесоветской детской книге*, Очерки визуальности (Москва: Новое литературное обозрение, 2019), 114.

⁴ Uo., 113.

⁵ Uo., 37.

⁶ Uo., 25.

ta újra az aktuális politikai ideológia az *ember*, a *természet* és a *gép* kapcsolatát. A kora szovjet gyerekkönyvekben a *gépek*, a *villamosítás* és az *indusztrializmus/ iparosítás* áll mindenekfelett, az állatok és növények szeretetének, védelmének hangot adó „érzelgősség” bűnnek számít (lásd például Nyikolaj Agnyivcev verses történetét: „Búcsúzunk tőletek, cicák, csibék, kölyökkutyák, majmocskák és egerek, / Most már a gyerekkönyvekbe a gépi, a rugós, a benzines nép lép be helyettetek!”⁷). Steiner másik kutatási iránya arra vállalkozik, hogy a lehető legalaposabban, lépésről lépésre végigkövesse az *új, pozitív, öntudatos gyerekbős* megalkotásának útját (amely párhuzamosan haladt a politikai ideológia által elvárt, új emberkép létrehozásával). A szerző ezirányú kutatásának fontos része, hogy kitér a *színes bőrű gyerekek* kontra *fehér gyerekek* ábrázolásának jelentős különbségeire, amelyek a Párt által hangsúlyozott egyenlőség és internacionalizmus fényében különösen visszások voltak. Steiner kiemeli az *agresszió* témáját is, amelynek teljesen szokványos, szinte magától értetődő, verbális és vizuális jelenléte a gyerekkönyvek szüzséjében, világában, képeiben egy külön monográfia témája lehetne. A vad, erőszakos felnőtt- és gyerekarckok, illetve a hatalmas, félelmetes, forróságot árasztó, szörnyű hangokat kiadó acélgépek (mozdony, autó) – amelyeknek az erejével, gyorsaságával a biológiai lények nem vehetik fel a versenyt, ezért menekülnek is a gépek elől – mind-mind *az erőszak forradalmi poetizálásának a kifejeződései*, miként az olyan történetek is, amelyekben a gyerekek – kezükben *kés, kalapács, balta, sarló* – a „Megbosszuljuk!”, „Megverjük!”, „Elégtételt veszünk!” mondatokat skandálják. Az ezeket felvonultató képi és verbális ábrázolásmód azon az utópisztikus meggyőződésen alapult, hogy egyes embereket el kell törölni, másokat viszont meg lehet javítani.⁸ Steiner klasszifikációt is készít: tematikusan csoportosítja a kora szovjet gyerekkönyveket, és kitér a legfőbb gyerekkönyvszánerekre. Könyvét két melléklet zárja, amelyek közül az első a gyerekkönyv-illusztrációban közreműködő, fontosabb szovjet képzőművészek rövid életrajzait és gyerekkönyveit tartalmazza, a második a legjelentősebb szovjet-orosz költők, írók életútját és gyerekkönyveit sorolja fel.

A kora szovjet gyerekkönyv kutatási témáját érdemes tágabb kontextusba helyezni: az egyik ilyen az *alfabetizációs törekvések*, a másik a *humán- és társadalomtudományok* 20. század eleji, szovjetunióbeli fellendülése.

Az *új gyerekkönyv megteremtése* mint projekt az *új ember megalkotásának* hatalmas és utópisztikus vállalkozásában kapott szerepet, ez pedig az új olvasók

⁷ Uo., 104. *Tvoji masinnüje družja* (A te gépparátaid, 1926, A. Jefimova illusztrációival). Saját ford. – K. Zs.

⁸ Uo., 115–124.

megteremtésének (alfabetizációs törekvések) és kinevelésének (ideológiai orientálás) gigantikus méretű és mindenre kiterjedő feladatában öltött testet, ami központi jelentőségű volt a Kommunista Párt számára. Az orosz lakosság írástudatlanságát felszámoló intézkedések még a cári kultúr- és oktatáspolitikai alatt, a 19. század utolsó évtizedeiben elkezdődtek. Az írástudatlanság mértékének csökkentésére tett erőfeszítések (például állami, falusi iskolák és könyvtárak nyitása), a harc azért, hogy az írástudók megszólítsák a vidéki olvasókat, a parasztokat, az ún. *otbodnyikokat* (ingázókat) vagy a munkás olvasókat, már ekkor megkezdődött. A század végén szó szerint egymásnak feszülő, politikai és ideológiai csoportok „harcáról” beszélhetünk, akik a milliós nagyságrendben érkező, új olvasók figyelmének a megszerzéséért küzdöttek. 1917 után, a szovjet hatalomátvételt követően az írástudatlanság felszámolására irányuló erőfeszítések nagyságrendekkel megnövekedtek, és a cél már nem csupán a lakosság tömegeinek az analfabetizmusból az író-olvasó emberek közösségébe való áttemelése volt – természetesen ez a folyamat nem állt meg, sőt még erősödött is –, hanem az *igényformálás*: az új idők új emberének más, új „szellemi táplálékot” kell adni és a propaganda írott médiumainak befogadására alkalmassá tenni. Az éppen csak írni-olvasni tudó milliók és az olvasni még nem tudó, hat év alatti gyerekek egy csoportba kerültek.

Hangsúlyoznunk kell, hogy az 1920-as évek Szovjetuniójában az alfabetizációs erőfeszítések mellett a tudomány, az oktatás és a művészet is intenzíven foglalkozni kezd – méghozzá egyszerre, mindegyik a maga szempontjából és eszközeivel – a potenciális *befogadó/olvasó*, illetve a *befogadás/olvasás* komplex problémakörével. A modern olvasás- és befogadáskutatási kísérletek, megfigyelések és az irodalomszociológia nagy időszaka volt ez. Gombamód szaporodtak a szakmai és művészi csoportok – ám tanúi lehetünk az intézményesülés számos ekkori formájának is. 1921-ben például a Narkomprosz (Közoktatásügyi Népbiztosság) alatt megalapítják a Gyerekkönyvek Intézetét (Anna Pokrovszkaja és Nyikolaj Csehov vezetésével), amely könyvtárként is működött: bekerült ide az összes újonnan kiadott gyerekkönyv. Az intézetnek lett saját folyóirata (*Novüje gyetszkije cstenyija*, majd *Knyiga gyetyjam* címen), továbbá olyan feladatokat is ellátott, mint az új könyvek recenzálása, ajánlása – sőt, az intézet falai közt még gyerekközpontológiai kutatások is megindultak. Petrográdon gyerekkönyveket publikáló magánkiadók jöttek létre (például a Raduga),⁹ kisebb és nagyobb gyerekeknek alapítottak folyóiratokat (ilyen volt

⁹ A kiadó olyan képzőművészeket foglalkoztatott, mint Vlagyimir Konasevics, Szergej Csehonyin, Jurij Annyenkov, Borisz Kusztogyijev, Konsztantyin Rudakov, Vlagyimir Lebegyev és Kuzma Petrov-Vodkin.

például a *Vorobej* – később *Novij Robinzon* –, aztán a *Csizs* és a *Őzs* stb.).¹⁰ Rengeteg szakirodalom született ebben az időszakban: módszertani ajánlások, könyvlisták, kérdőíves kutatások, terepen folytatott vizsgálatok, amelyek rögzítették a befogadók – túlnyomórészt gyerekek – adatait, olvasási szokásait, kedvenc témáit, és amelyek próbálták nyomon is követni a befogadók fejlődését. Mindezeket a kutatásokat dokumentálták. Hatalmas erővel, lelkesedéssel, sokszor emberfeletti küzdelem révén végezték a munkájukat a gyakran magányos tanítók és kutatók.

Közismert, hogy a kezdeti, viszonylagos (művészi, oktatási, kutatási/tudományos) szabadságot követően a Párt egyre inkább a felügyelete alá vonta az irodalomnak/képzőművészetnek ezt a szféráját is. A 30-as évek elejére megváltozott politikai klíma ellehetetlenítette az anarchista, avantgárd művészi megnyilvánulásokat és a tudományos, oktatási kísérleteket, folyamatokat. Mindennek ellenére a nagyjából tíz év alkotói és tudományos szabadság időszakára alatt számos nagyszerű, primer és szekunder írás született. Az utóbbiaknak köszönhetően vannak ma adataink, elemzéseink, lejegyzéseink arról, hogy mit gondoltak óvodáskorú vagy kisiskolás gyerekek a nekik írt, illetve készített, szuprematista, konstruktivista könyvekről, vagy hogy miként látták írni-olvasni nem tudó, Moszkvába került vagy szibériai kommunában élő parasztok Puskit, Babelt vagy Olesát.¹¹

De mi is az az avantgárd gyerekkönyv, amelynek nem múló, esztétikai és gazdasági presztízsét napjainkban is egyértelműen mutatják az orosz és nyugati könyvárverések licitjei? Miben volt radikálisan más egy ilyen gyerekkönyv a századeleji, orosz mesekönyvekhez képest? Steiner – elsősorban a gyerekkönyv-illusztrációt érintő – tömör válasza ez: a szecesszió túlfűtött, ornamentikus, biologizáló, füledt bennfentességét, misztikus irracionális musát (lásd a *Mir isszkusztva* csoport könyvillusztrációit, például az Ivan Bilibin illusztrálta Puskin-meséket) leváltja a végtelenül letisztult, hideg, mechanikus, mértani pontosságra törekvő, deklaráltan észalapú konstruktivizmus.

¹⁰ A *Novij Robinzon* írói: Szamuil Marsak, Borisz Zsitkov, Vitalij Bianki, M. Iljin (álnév), Jevgenyij Svarc. A művészeti szerkesztőséget Nyikolaj Lapsin vezeti. A *Csizs* és a *Őzs* lapok állandó szerzői többek között az Oberiu költők. Állandó illusztrátor: Vera Jermolajeva.

¹¹ KALAVSZKY Zsófia, „Puskin a Májusi reggel kommunában: Kultusz, mítosz és egy kézirat sorsa”, in *Történelmi és irodalmi arcképek: Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában VIII.*, szerk. SZABÓ Tünde és SZILI Sándor, 192–204 (Szombathely: Szláv Történelmi és Filológiai Társaság, 2018); KALAVSZKY Zsófia, „»És nyugaton felragyogott a természet vörös cárja«: Megjegyzések az 1920-as években gyűjtött, moszkvai Puskin-legendákhoz”, in *Doromb: Közköltészeti tanulmányok*, 8, szerk. CSÖRSZ Rumen István, 147–164 (Budapest: Reciti, 2020).

De vajon miért fordultak a kor legnagyobb művészei általában véve a könyv, ezen belül a gyerekkönyv mint tárgy megalkotása felé? Miért vonzódtak a fiatal művészek ahhoz, hogy könyveket illusztráljanak?

A válasz kettős: a 10-es évek végén a kor elsőrangú, avantgárd képzőművészei egyrészt rákényszerültek, hogy az alkotás szféráját a festőállványról áthelyezzék a könyv zárt terébe – írja Steiner –, másrészt új, esztétikai kihívást láttak a médiumuk leváltásában. (Hozzá kell tennünk, hogy a gyerekkönyv-illusztrálás mellett a legtöbbjük aktív résztvevője volt a ROSZTA-plakátok – az Orosz Távirati Iroda agitációs plakátjai – készítésének, később pedig iparművészeti területeken is dolgoztak: például karamella- és kekszpapírokat vagy porcelándíszítést terveztek, ex libriseket készítettek stb.).¹² A gyerekkönyveket eleinte ugyan lakásokban funzine-szerűen készítették, manufakturális, *hand made* módszerekkel, ám nyomban megtapasztalták a munkájuk közvetlen fontosságát és hasznosságát is, hiszen azonnali visszaigazolást kaptak: a kiadványaik jól fogytak, volt rájuk társadalmi igény.¹³ Sok művész számára a gyerekkönyvkészítés a túlélés egyik záloga volt (az olcsó, egyszerű füzetecskékkel még a legnagyobb éhezés és hadikommunizmus idején is lehetett pénzt keresni). A gyerekkönyvkészítés maga volt az élelmes, racionális és gyors reakció, az alkotók 1917 után ezzel tudtak a legjobban alkalmazkodni ahhoz a gyökeresen megváltozott gazdasági és társadalmi környezethez, amely a forradalom előtt működő, művészeti piacot megszüntette. Ennek is köszönhető, hogy a forradalom utáni első évtizedben a gyerekkönyvek készítése maga lett az esztétikai és technikai *újítások, kísérletezések* gyakorlóterepe. A technikai újítások egy új formanyelv kialakulásában jelentek meg, amely nyelv ellentéte volt az előző kor kifejezésformáinak. Az ún. *baloldali művészet* nyelve élénk, expresszív, meggyőző, figyelemfelkeltő és vonzó volt. Steiner nem tér ki rá, de a gyerekkönyvekben megjelenő, *modern, új versnyelv* (rövid sorok, igék sokasága, beszélt és gyereknyelvi elemek, dinamikus párbeszéd¹⁴) radikalitása ugyanannyira döbbenetes volt, mint a könyvek vizuális megformálása terén használt számos újítás: nincsenek hátterek, a színek letisztultak, élénkek, az ellentétekre épülő expresszivitás, a fekete és a fehér, a piros/vörös és a fekete

¹² A Zebra keksz vagy a Vörös Október – Vörös Moszkva karamella csomagolópapírja Majakovszkij verseivel látható és olvasható itt: MAJAKOVSZKIJ, *Oroszország, a művészet és mi: Művészet és elmélet*, szerk. KÖNCZÖL Csaba (Budapest: Corvina Kiadó, 1979), ábr. 135. sz. és 136. sz.

¹³ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 41.

¹⁴ A verses mesék versnyelvről lásd a jelen számban KALAVSZKY Zsófia, „Illusztratívva romlani: két kora szovjet verses mese Magyarországon. (Marsak és Majakovszkij)”, *Helikon* 67 (2021). – A szerk.

kontrasztja ural mindent. Az 1920-as évek gyerekkönyveiben alakultak ki a könyvgrafika új princípiumai.¹⁵ Az élvonalbeli illusztrátorok a korábbi évtized avantgárd kísérleteire építettek: Malevics szuprematista eredményeire, a *Szozuz mologyozsi*, a *Pervij zszurnal russzkib futurisztov*, a *Gileja* vagy a *Zsuravl* könyvkiadók első formalista tapasztalataira, Tatlin, Larionov, Goncsarova futurista, litografikus kiadványaira (kézírásos szövegek, különböző betűtípusokkal és -méretekkel való játék, linótechnika) vagy arra az eljárásra, amelyben a lubok¹⁶ készítésének technikáját és más „primitív” (nyomdagép előtti) technikákat alkalmazták.¹⁷

Steiner ugyanakkor kiemeli, hogy nemcsak megélhetésül (szó szerint az éhenhalás ellen), nemcsak búvóhelyül szolgált a gyerekkönyv (az Oberiuköltők, azaz Harmsz és Vvegyenszkij számára a politikai üldöztetés és a cenzúra kikerülésének útja a gyerekkiadóknál, a gyerekfolyóiratokban való publikáció volt),¹⁸ és nemcsak művészeti/esztétikai okok vezettek a gyerekkönyvkultúrában való részvételhez, hanem a gyerekléthez, sőt az infantilizmushoz való vonzódásuk okán is. A kutató számos korabeli művész vallomásából, visszaemlékezéséből idéz – ezekből kiderül, hogy az alkotók gyerekkönyvekre irányuló figyelmében komoly szerepet játszott az az erős *hit, lelkesültség és meggyőződés*, amely a közösségi eszmének megfelelően hitt e munka társadalmi hasznosságában, építő jellegében. A művészek szenvedélyesen bíztak a nép, a kollektíva erejében, a régi világ romjaira épülő új világban, és ez az energia az alkotói potenciál hatalmas robbanását eredményezte.¹⁹

Vera Jermolajeva (1893–1937) képzőművész nevéhez fűződik az első olyan művészeti *artyel* megalakítása, amely 1918-ban Petrográdon gyerekkönyvek készítése céljából jött létre.²⁰ A magát *Szegodnya (Ma)* elnevezéssel ellátó csoportosulásba tartozó művészek (Nyikolaj Lapsin, Natan Altman, Jurij Anynyenkov, Jermolajeva, Nagyezsda Ljubavina és Jekatyerina Turova) maguk nyomtatták, festették a linótechnikával készülő könyveiket Jermolajeva lakásán, 1918 első felében.²¹ A legtöbb könyvük két lapból, azaz nyolc oldalból állt; többek között Alekszej Remizov, Mihail Kuzmin, Szergej Jeszenyin és Walt Whitman szövegeit illusztrálták. Az *artyel* szociokulturális értelemben nem

¹⁵ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 30.

¹⁶ Lubok – népi kivágóképek, az orosz vásári művészet részei.

¹⁷ Uo., 30.

¹⁸ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 9.

¹⁹ Uo., 14.

²⁰ Hasonló *artyelt* alapít 1923-ban *Propeller* néven Mihail Cehanovszkij is, ez a társulás moziplakátokat készített. Uo., 65.

²¹ Uo., 41.

egyszerűen alkotói csoportosulás volt, hanem a társadalomnak olyan termelési-művészeti sejtje, amely közvetlenül a felhasználó igényeit elégítette ki. A *Szegodnya* artyel-könyvecskéi a 10-es évek futuristáinak litográfiáira emlékeztetnek. Az egyik leghíresebb kiadványukká Natan Vengrov *Zveruski (Vad-állatkölykök)*, 1921, Petrograd) című kötete vált, amelyet Natan Altman illusztrációi kísértek. A *Szegodnya* artyel rövid életű volt: elfogyott a papírkészletük, és szétesett, miután Jermolajeva 1919-ben Vityebszkbe utazott, ahol a Chagall által alapított Gyakorlati Művészképző Intézet igazgatóhelyettese lett.²²

Vityebszk, ez a kis orosz városka, az orosz avantgárd egyik központja volt, Chagall, Liszickij, Malevics, Falk városa. A gyerekkönyvek szempontjából a szerző Lazar (El) Liszickij szerepét kiemelten kezeli, és hosszan elemzi.²³ Liszickij a könyvillusztráció igen széles spektrumában dolgozott, azt számos szempontból megújította (betűtípusok [poligrafikus kompozíciók], nyomtatási kép stb.). 1917 és 1922 között tizenhat jiddis nyelvű gyerekkönyvet alkotott meg, amelyek azonban csak szűk körben váltak ismertté. A monográfus négy Liszickij-kötetet elemez részletesen (kettő ezek közül 1922 utáni), továbbá ismerteti a művész ars poetica elméleti írásait. Az első tárgyalt kötet a vallási és folklórmotívumokat az avantgárddal vegyítő *Kozocska (Hád-Gádjá vagy Kisgida)*, 1919, Kijev): egy verses láncmese, amelyet Liszickij freskószerű illusztrációkkal látott el.²⁴ A második a *Szuprematyicseskij szkáz pro dva kvadrata v 6-tyi posztrójkah (Szuprematikus szkáz két négyzetről 6 építésben)*, 1922), amely geometrikus absztrakciók sora, rövid képaláírásokkal. A „történet”, vagyis a szkáz a forradalmi harcot és a világ átépítését „meséli el”, tulajdonképpen az új világ új meséje a jó és a rossz harcáról a vörös és a fekete színek segítségével. A harmadik a Berlinben kiadott, Majakovszkijjal közös kötete, a *Dlja golosza (Hogy szóljon)*, 1922/1923) – ezt a kötetet Liszickij a kötet *konstruktőréként* írja alá. A negyedik, amelynél a kutató elidőz, az asztalfiókban maradt *Csitüre arifmetyicszkib gyejsztvija (Négy aritmetikus művelet)*, 1928). A képzőművész itt egy geometriai ábrákból álló nyelvet alkot meg, a szöveg szemantikus rétegének radikális redukációjáig jut el: a tipografikus kompozícióinak az elemei már nem betűk, de nem is képek. A „betű-ábrákból” összeál-

²² Uo., 46. Jermolajeva 1922-től visszatér Petrográdra. 1925–31 között a *Csisz* és a *Jozs* gyerekfolyóiratok egyik vezető illusztrátora, mellette az Állami Könyvkiadó gyerekrészlegében számos gyerekkönyv művészi megformálója, szerzője. Az ő nevéhez fűződnek az úgynevezett interaktív gyerekkönyvek.

²³ Uo., 47–66.

²⁴ A hívők széderestén énekelik ezt a dalocskát. Magyarul itt: Heinrich HEINE, *A bacherachi rabbi (El Liszickij a Hád gádjához készült tizenegy litográfiájának hasonmásával)*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982).

lított szerkezetei inkább a *novojazz*al (*újbeszél*) – az új társadalmi nyelvvel –, mintsem a természetes nyelvvel állnak kapcsolatban. Az emberek személyiség nélkül, típusokat jelölő jelekként léteznek: úgymint *a munkás, a paraszt, az üzveg* vagy *a népek barátsága* jel/betű/kép. Egyszerű, piktogramatikus ábrák mindenféle jelentésárnyalat nélkül, amelyek funkcióikban és helyiértékeikben megegyeznek Zamjatyin (*Mi*) vagy Huxley (*Szép új világ*) disztópiáiban az embereket jelölő betű- és számkombinációkkal.

Míg Liszickij könyvei csupán egy szűk réteghez jutottak el – kis példányszámban jelentek meg –, addig a 20-as évekbeli, szovjet gyerekkönyvek arculatát kialakító Vlagyimir Lebegyev könyvei már sokkal szélesebb körben lettek ismertek.

Lebegyev (1891–1967) közvetlenül Liszickij után indult, de hatása a szovjet könyvekre nagyságrendekkel nagyobb Liszickijénál. Debütálása a ma az orosz irodalomtörténet által az *első szovjet gyerekkönyvként* számon tartott *Jolka* (*Fenyőfűcska*, Petrograd, 1918) című kötetben történt, amelynek anyaga még az 1917-es forradalom előtt állt össze. Ugyan a kötet egésze, Steiner szerint, közepes színvonalú lett, de az illusztrációi között megjelent egy *kéményseprő* alak, Lebegyev munkája, amely egyszerűségében és kifejező erejével kitűnt a többi kép közül. Lebegyev ekkoriban, a polgárháború idején (1917–22) még a ROSZTA-ablakoknál dolgozott: az összesen elkészült ezer plakátból mintegy hatszáz(!) az ő műve volt. E munkája eredményeként – amely az orosz népi művészetben gyökerezett, azaz a lubok és a cégérek művészeti stílusával volt rokon – az ún. primitív-kubista plakátlakonítás végletekig letisztult formájához jutott el. Ezt látjuk viszont a gyerekkönyvei lapjain is.²⁵ Lebegyev *Szlonyonok* (1922) című munkája (a szöveg Rudyard Kipling *Az elefántkölyök* című könyvének a fordítása) maga lett a gyerekkönyv-illusztrációhoz való új hozzáállás manifesztuma,²⁶ ebben a kötetében jelent meg az úgynevezett „darabokra vágott zsiráf” képe (a korabeli gyerekek nevezték el így), amely ikonikussá vált. Reliefélességű, kockaszerű konstrukciók, fehér háttér, a képek hangsúlyosan feketék, átmeneti színek nincsenek.²⁷ A könyv a gyerekek számára készített, komoly, nagy, konstruktivista grafikaművészet lenyomata.²⁸

1922-ben egy petrográdi kiállításon, amelyen Lebegyev többek között Malevics, Matyusin és Tatlin mellett vett részt, feltűnt még egy alkotó – akit később Lebegyevvel együtt a szovjet gyerekkönyv-illusztráció művészetének

²⁵ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 76.

²⁶ Uo., 67.

²⁷ Uo., 69.

²⁸ Uo.

legfőbb alakítói között tartanak majd számon –: Nyikolaj Lapsin (1888–1942). Lapsin a konstruktivista termelési könyv egyik kulcsfigurája lesz az 1920-as években – az évtized folyamán több mint ötven ilyen ismeretterjesztő kötetet illusztrál. Az egyik leghíresebb ezek közül Nyikolaj Csukovszkij *Nasa kubnya* (*A mi konyhánk*, 1925) című könyve.²⁹

1924-ben létrejött az Állami Kiadó gyerekrészlege. Szamuil Marsak (1887–1964) költő, író lett a leningrádi részleg vezetője, aki meghívta Lebegyevet művészeti vezetőnek. Megkezdődött sok éven át tartó, igen gyümölcsöző együttműködésük. Olyan alpművek fűződnek kettősük nevéhez, mint a *Cirk* (*Cirkusz*, 1924), a *Morozsenoje* (*Fagyfalt*, 1925), a *Vcsera i szegodnya* (*Tegnap és ma*, 1925) vagy a *Bagazs* (*A poggyász*, 1926).³⁰

Steiner kiemeli, hogy az ún. „balos primitivizmus” képviselői egymással párhuzamosan, egymás mellett dolgoztak, mindegyikük egyedi módon, a korszak atmoszféráját, „stílusát” különbözőképpen képviselve.³¹ Vlagyimir Tatlin Danyiil Harmsz-szövegeket illusztrált: Tatlin figurái az állandóságot és a megszokott, térbeli koordinátákat nélkülöző világban élnek, így válnak Harmsz figuráinak képzőművészeti megfelelőivé – lásd Harmsz *Vo-pervüh i vo-utorüh* (*Először; másodsor*, 1929) című szövegét.³² Petrov-Vodkin Marsakkal a költő *Zagadki* (*Találós kérdések*, 1925/26) könyvecskéjét készíti el: minden egyes lapon egy kérdés található, amelyre a megfejtés különböző tárgyak közül (gramofon, tükör, kalapács, iránytű, szökőkút, autó, telefon stb.) kerül ki. Petrov-Vodkin figurái dőlnek, mintha repülnének, az arcuk szomorú, vad.³³ Az autóra vonatkozó találós kérdésnél egy félelmetes gépszörny eszkatologikus képe jelenik meg: csendben, lesben vár a ház előtt tűzszemekkel, benzinnel melegített szívvel. Petrov-Vodkin képeiből is ugyanaz sugárzik, mint a korábban említett illusztrációkból: a jelenből eltűnt a pszichológiai komfort által berendezett, a magánszférát, az intimitást, a biztonságot, a melegséget és az állandóságot sugalló, akkulturált tér. A mindennapos létezésnek ez a szfé-

²⁹ Nyikolaj Kornyej Csukovszkijnak, a kor legnépszerűbb gyerekköltőjének a fia.

³⁰ A verses szövegek illusztráció nélkül magyarul több kiadásban is megjelentek, lásd például Szamuil MARSÁK, *Erdei vendég: válogatott versek*, ford. FODOR András (Budapest: Ifjúsági Kiadó, 1955); Szamuil MARSÁK, *Mennyit ér egy esztendő?*, ford. MÁNDY Stefánia (Budapest–Uzsgorod: Móra Könyvkiadó–Kárpáti Kiadó, 1965). A legátfogóbb válogatás, amely Marsak művei mellett Csukovszkij, Majakovszkij, Vlagyimir Lifsic, Agnyija Barto és Szergej Mihalkov verseit is tartalmazta, a *Tótágas* című kötet. *Tótágas*, szerk. ÁGAI Ágnes (Budapest: Móra Könyvkiadó, 1976).

³¹ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 85.

³² Uo., 84. Magyarul Rab Zsuzsa fordításában olvasható. Lásd Danyiil HARMASZ, *Negyvennégy pici pinty*, ford. RAB Zsuzsa (Budapest: Holnap Kiadó, 2014).

³³ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 87.

rája megszűnt létezni.³⁴ Az 1920-as évek legkülönfélébb művészei tudatosan vagy sem, de olyan világot építettek (a pszichológiai realitást transzponálták a vizuálisba), amely kerülte a statikusság minden elemét: ellentétekből és összeütközésekből álltak.³⁵

Még egy nevet feltétlenül meg kell itt említenünk: Mihail Cehanovszkijét (1889–1965), aki (többek között) Szamuil Marsak *Pocsta* (*Posta*, 1927) című gyerekkönyvből készített könyvet, majd rajzfilmet. Cehanovszkij, aki sok tekintetben Liszickij kísérleteit folytatta, nem gépet ábrázolt, hanem gépszerűen mozgó, félig géppé váló embereket. Marionettbábu-szerű figurái mechanikusan mozognak, az élettelen behatol az élőbe.³⁶

A 20-as évek közepétől a vezető szerepet az ún. *termelési-indusztriális gyerekkönyv* vette át. Ezt a műfajt Steiner több alcsoportra osztja föl. Ide tartoznak (1) a *Mi miből készül?* típusú könyvek (például *Miből van a kenyér?*, *Hogyan lesz a céklából cukor?*, *Hogyan lesz a vasérből acél?*, *Hogyan készül a kés?*, *Mi az a távirat?* stb.); (2) a szakmákról, a foglalkozásokról (például *mozdonyvezető*, *asztalos*, *postás*, *kovács*, *gépész*) szóló elbeszélések; (3) az *indusztriális témák* (*kenyérüzem*, *nyomda*, *munka a kolhozban*, *hogyan épül a város* stb.); (4) a *különféle gépekről* szóló történetek; (5) a *kizárólag a mozdonyról* szólók (a *mozdony* és a *vonat* a kor abszolút szuperhősei, maguk a szuprematikus szörnyek, a *pályaudvar* pedig az az új tér, ahonnan a gyerekkönyvek történetei elindulnak³⁷); (6) a *repüléssel* kapcsolatos könyvek; végül (7) az *automatizált, gyárszerű konyhákról* szóló történetek (például Oszip Mandelstam: *Kubnya* [*Konyha*, 1926], Liszickij prounja,³⁸ az *ipari-étkezési kombinát*,³⁹ Nyikolaj Csukovszkij: *Nasa kubnya* [*A mi konyhánk*, 1925] stb.). Steiner szerint az ideológiailag ugyan megfelelő, ám szövegükben-illusztrá-

³⁴ Uo., 88.

³⁵ Uo., 92.

³⁶ Uo., 95.

³⁷ Uo., 171.

³⁸ A *proun* betűszó valószínűleg a 'projekt utverzsgyenyija novovo' ('az új megszilárdításának a terve') szókapcsolatból ered. „A proun a szuprematista térfelfogás architekturalisabb, tagoltabb variációja volt: nem sík felületek lebegtek a végtelen űrben, mint Malevics képein, hanem szilárd háromdimenziós alakzatok teremtettek multiperspektivikus térrendszereket (egyszerre több enyészponttal). A proun létrehozása és saját önálló irányzatként való megteremtése a Malevicstől való függetlenedés gesztusa volt, egyúttal saját gondolkodásmódjának, építési térfelfogásának és racionális alkatának a vizuális megjelenítése.” Lásd FORGÁCS ÉVA, „Fekete négyzet és vörös négyzet: Malevics és Liszickij alkotói kapcsolata”, *Holmi* 13 (2001): 485–497, <https://www.holmi.org/2001/04/forgacs-eva-fekete-negyzet-es-vores-negyzet-malevics-es-liszickij-alkotoi-kapcsolata>.

³⁹ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 237.

ciójukban igénytelen kiadványok tömegei mellett számos olyan, igen színvonalas gyerekkönyv jött létre a fenti témákban, amelyeket ma a tudományos-ismeretterjesztő gyerekkönyvek közé sorolnánk. (Párhuzamot vonhatunk a ma népszerű *Mi kicsoda?* típusú könyvsorozatokkal.) Új, szociális mitológia épült ki bennük, amely arra a szocialista rendben való hitre támaszkodott, miszerint a helyes irány, a helyes elmélet és a modern technika segítségével bekövetkezhet a földi paradicsom. Minden hitnek szüksége van csodás elemekre: a konstruktivista-szocialista hit a különféle gépeket tekintette azoknak a csodáknak, amelyek a materialista paradicsomot közelebb hozzák. Az egyik legnépszerűbb könyv ebben a kategóriában Szamuil Marsak *Szem csugyesz (A hét csoda, 1926, Cehanovszkij rajzaival)* című könyve volt, amely a *mozdony*, az *újság*, a *gyufa*, a *villamos*, a *primuszégő*, az *írógép* és a *posta* varázsképségeit verselte meg. Az ételből soha ki nem fogyó csodakoró, az állandóan lisztet őrlő csodamalom és a repülőszőnyeg analógiájára ennek a kornak a szuperreáliáivá az *elektromos izzó*, a *mozdony* és az *írógép* váltak.⁴⁰ (A történeti hitelesség kedvéért egy megjegyzés – erre Steiner nem tér ki –: az orosz gyerekirodalomban a termelési vagy más néven ipariális gyerekkönyv nem 20. századi fejlemény, már a 19. század második felében jelen volt.)

További gyerekkönyvtípust képeztek a *Knyigi o revoljucii i szocialnoj borbe (A forradalomról és az osztályharcról szóló gyerekkönyvek)* és az *Internacionalnaja knyiga dlja gyetyej* (tulajdonképpen „a forradalom nemzetközi kontextusban” témájú gyerekkönyvek). Utóbbi a hagyományos utazós könyveket – azaz a kalandregényeket – cserélte le, azokat, amelyekben a hős külföldre kerül, mesebeli országokban találja magát. Ez a zsáner most az osztályharc és a forradalom importjával kapcsolódott össze. (Egészen lenyűgözőnek tartom Daniil Harmsz *O tom, kak Kolka Panykin letal v Braziliju, a Petyka Jersov nyicse-mu nye veril [Mese arról, hogy Kolka Brazíliába repült, Petyka meg nem hitt el semmit, 1928, Je. K. Evenbah illusztrációival]* című „kalandtörténetét”, amely a gyerekfantáziának, az abszurdnak és a nyelv erejének az apoteózisa.⁴¹ A hatalom képviselője szempontjából teljesen logikus, hogy az állami kémelhárítási szerv, az OGPU nyomozója az író letartóztatása után ezt a könyvét „ideológiai szempontból káros történetnek” minősítette.)

Az iparosítás témájára, a kollektív, építő munkára, a könyvek fontosságára, szeretetére és a tisztaságra, pedantériára, illetve a közös értékek, javak óvására nevel Ilja Jonov *Topotun i knyizska (Topotun és a könyv, 1926)* című könyve,

⁴⁰ Uo., 107.

⁴¹ Magyarul is olvasható itt: HARMSZ, *Negyvennégy pici pinyt...*, 14–27.

amelyet Cehanovszkij illusztrált. A főhős kisfiú maszatos kézzel nyúl a könyvekhez, ezért az egyikből váratlanul előugrik egy szigorú és mérges robot, Topotun. A kutató szerint a Cehanovszkij által „grafikus ready-made”-ként ábrázolt robot (csapágyakból, láncokból, fúrófejekből, lemezdarabokból, lámpatestekből áll össze az emberszabású fémúttörő)⁴² kérlelhetetlenül a hátára veszi a – leginkább a magyar kisdobosoknak megfeleltethető – oktyabrjonokok egyenruhájába öltöztetett Tolját, majd elviszi egy nyomdába, ahol végigvezeti őt a gyártósorokon, és lépésenként megmutatja, a szovjet munkások hogyan készítik a könyveket. A hatalmas könyvekből álló kupacokról végül Tolja levesz egyet, és azt olvassa benne: „A könyv a tisztaságot szereti, azt, ha nem hajtogatsz neki számfűleket. Ha sokat elolvasol belőlünk, sokat fogsz tudni”. Ezt követően Tolja visszakerül a szobájába, a robot pedig már vidáman néz rá a könyv lapjairól. A fehér háttéren kék-piros-fekete színeket használó könyvben – amely a „könyv a könyvről” zsánerkönyvek kedvelt kategóriájába tartozik – egyenruhában lévő, arctalan munkások dolgoznak hatalmas nyomdagépeken, masíroznak óriási gyáracsarnokokban. Szinte kórházszerűen steril minden. Cehanovszkij itt, ahogy más könyveiben is, ugyanazt az alakot, ugyanazt a képet ismétli egymás után többször, így növeli a tömeg méretét és személyteleníti el az egyes embereket. Topotun, a robot az élő kisfiú ellentéte – nemcsak az illusztrációkon, hanem a szüzsében is. Ő az észszerűen és helyesen gondolkodó lény, aki megtanítja a könyvek helyes használatára a piszkos, hanyag gyereket.

Az élettelen tárgy neveli az organikus, élő anyagot. Ez a témája egy másik, híres, Oroszországban a mai napig rendkívül népszerű könyvnek: a piszkos gyerekeket a mosdó, a mechanikus tisztító, a nevelő móresre tanítja⁴³ – Korney Csukovszkij *Mojdadir* (szó szerint: 'Mosd, amíg lyukas nem lesz!', Fodor András fordításában: *Csutakold*, 1922/1923, illusztrálta Jurij Annyenkov/Georges Annenkov) című meséje, amelyben a mosdó rendkívüli hatalmú, a gyerekekre ráripakodó hadseregarancsnokként lép fel. Csukovszkij később leírta: a meséje ötletét a polgárháború végén, 1921-ben az adta, hogy a halálozások egy részét nem közvetlenül a háborús sebesülések okozták, hanem az országban uralkodó higiéniai viszonyok, illetve a tífusz. A Mosdók Nagy Vezetőjének, a mosdószivacsok parancsnokának az alakja, aki a gyerekeket minden lehetséges eszközzel fürdésre, mosakodásra akarja rávenni (félelemkeltés, fenyegetőzés, ahogy harci jelszót rivall: „Ka-ra-basz!”), majd elindítja a kisfiú ellen a mosdószivacs-hadseregét, és azzal fenyegeti, hogy fejjel előre belenyomja a le-

⁴² ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 137.

⁴³ Уо.

folyóba) a tisztálkodás kultúrájának alacsony fokából és a nem megfelelő közegészségügyi állapotokból is fakadt. Csukovszkij meséjének a – nyilvánvalóan a felnőttekre is irányuló – nevelő célzata ezen állapotok javulásának a reményében fogalmazódott meg. Mindemellett a szerző a mesét a félelemkeltő réáliák pattogó, katonai világából emelte a varázs- és fantáziavilágba: a kisfiú elszalad otthonról, de menekülése közben az utcán összetalálkozik Csukovszkijnak egy korábbi mesehősével, a híres Krokodillal, aki megmenti őt (gyorsan lenyel egy támadó mosdószivacsot, illetve keféét), majd hazaküldi a kisfiút mosakodni. A mesén belül egy másik mesébe kerül tehát a gyerekhős, ami tompítja a világ félelmetességét. Csukovszkijt éppen ezért, a gyerekkönyveiben – például a *Krákágyil* (*Krokodil*, 1916), a *Tárákániscse* (*A svábbogár*, 1923) vagy a *Muba-Cokotuba* (*Dingő-Dongó*, 1923/24) stb. címűekben – megjelenő fantáziavilág miatt 1928-tól durva politikai támadások érték. Egy újságcikkben az író nevéből megalkották a dehonesztáló *csukovszsina* ('csukovszkijizmus') szót, amely ettől kezdve az ideológiailag kártékony gyerekkönyvet, „az elkorcsosuló kispolgárság ideológiáját, a pusztuló család és a kispolgári gyermekek kultuszát” jelölte.⁴⁴ Az írónak nyilvánosan bocsánatot kellett kérnie, és lényegében vissza kellett vonulnia.

A 20-as évek végén egyértelművé vált a gyerekkönyvek világát is érintő ideológiai váltás, változás. Csukovszkij később, egy visszaemlékezésében így írt az 1929-es év fejleményeiről: „Még sohasem [...] etették a gyerekeket olyan penészes és rohadt moslékkal, mint amivel most kínálják őket”.⁴⁵ A 20-as évek közepétől egyre több vonalas, silány gyerekkönyv került ki a nyomdákból, a 30-as évek elején pedig felerősödtek azok a hangok, amelyek a mesék, a fantázia világát haszontalan és kiűzendő dolognak tartották a gyerekkönyvekből. Az *Oktyabrjonok-posztrejjonok* (1925) című gyerekkönyv az egyik első volt, amelynek a történetében már a gyerek főhős – Csukovszkij szavaival a „neveletlen, hangoskodó, pimasz kölyök”⁴⁶ – is a régi, „ócska meséket” támadta. Erről Csukovszkij így írt:

[N]emcsak, hogy elvették a gyerekektől Puskin meséit, a *Púpos lovaskát*, az *Ali babát* és a *Hamupipóké*t, még tőlünk, íróktól is azt követelték, hogy legyünk tettestársaik ebben a gonosz és esztelen ügyben.

⁴⁴ Csukovszkij idéz egy 1929-es, ellene írt cikkéből. Lásd Kornyej CSUKOVSZKIJ, *Járni tanul a szó: Portré a gyermekről*, ford. Réz András, Membrán könyvek 39 (Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979), 182.

⁴⁵ Корней Чуковский, *Тринадцать заповедей для детских поэтов* // Книга детям, 1929. Вып. 1. 13–19. Itt: 18. Saját fordítás – K. Zs.

⁴⁶ CSUKOVSZKIJ, *Járni tanul a szó...*, 191.

Persze, az irodalmárok között is akadtak olyan talpnyaló kontárok, akik úgy akartak a fejesek kedvére tenni, hogy írásaikban meggyalázták, és kigúnyolták a mesét mint olyat.

Erre a következő sablont alkalmazták: vettek egy agyafúrt, szemtelen kisfiút, aki fütyül a mesékre. Aztán jön a jótündér, és hoz egy repülőszőnyeget. De a gyerekeknek ez mit sem számít:

Kutya-
Füle
Az egész.
Handa-
Banda
Fecsegs.

Varázsszőnyeg
Nem kell nekünk.
Hogyha sietős az utunk,
Mi már repülővel megyünk.
És az ócska szőnyegedet
Innen máris elviheted. [...]

No, én a te lovad helyett,
Inkább villamoson megyek.⁴⁷

A kora szovjet avantgárd gyerekkönyv történetében három belső szakaszt lehet elkülöníteni. Egy elsőt – nevezzük ezt a *kísérletező időszaknak* –, amely kb. 1924-ig tartott, egy másodikat, amely 1928–29-cel zárult (Dmitrij Fomin szerint ez volt a szovjet képeskönyvek aranykora),⁴⁸ és egy harmadikat, a 30-as évek első felét, amikor megindultak a képzőművészek és írók elleni lejárató kampányok: amikor a gyerekkönyvek kiadása terén egyre erőteljesebb lett a centralizáció,⁴⁹ a korábbi, oktatási reformot irányítókat (Lunacsarszkij, Krupszkaja stb.) leváltották, a gyerekkönyvek szövegi-képi világa pedig markánsan elmozdult a szocreál irányába. A harmadik szakaszban az új jelszó ez lett: realizmust, realizmust a gyerekkönyvekbe! A vég talán Csukovszkij 1928-as meghurcolásával

⁴⁷ Уо.

⁴⁸ Дмитрий Фомин, „1920-е гг.: »Золотой век книжки-картинки«», in Л. Ершова és В. Семенихин, *Книга для детей 1881–1939: Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939 из коллекции Александра Лурье*, 93–101 (Moskva: УЛЕЙ, 2009).

⁴⁹ Lásd a Kommunista Párt Központi Bizottságának 1931. december 29-i határozatát.

kezdődött, vagy 1930-cal, amikor a Raduga kiadó kénytelen volt bezárni, esetleg 1931-gyel, amikor Harmszot először vádolták meg osztályellenességgel. A repressziók folyamatosá váltak: 1934-ben letartóztatták Vera Jermolajevát, nem sokra rá lágerbüntetésre ítélték, és 1937-ben agyonlőtték.

Az 1930-as évek közepén kinyomtatott, *A régi mesék és az új mesék* című plakát már nyíltan az új korszakot hirdette. Hatalmas felkiáltójellel ez a felirat állt rajta: „Ki kell űzni a gyerekkönyvekből a fantáziát és a misztikumot!”, illetve: „Új gyerekkönyvet (akarunk)!”, a rajzok között elszórva pedig a következő jelszavak álltak: Harc, Munka, Technika, Természet. A bal oldalon *boszorkányok, ördögök, az orosz népmesék szereplői* és Csukovszkij *Krokodilja* szerepel, a jobb oldalon *Lenin, egy úttörő, egy oktyabrjonok, gyári munkások, teberautó, repülő, továbbá munkások*.⁵⁰ A gyerekkönyvek terén tapasztalható szituáció – írja Steiner – megegyezett azzal a helyzettel, amely az 1930-as évek elejére minden más művészeti irányzatban kialakult: lezajlott az irodalom és a művészetek teljes unifikációja és centralizációja, az aktuális, művészeti stílusnak pedig egy új korszaka kezdődött el. Megindult az *édeskésen hősiés, szocreál lubok* alkotásainak a korszaka.⁵¹

⁵⁰ ШТЕЙНЕР, Что такое хорошо..., 106–107.

⁵¹ Уо., 249. A *lubok* szó itt nem képzőművészeti szakszóként szerepel. A 20. századi orosz köznyelv a giccs, a rossz minőségű szöveg, a didaktikus történet jelentésben (is) használja.

MŰHELY

KALAVSZKY ZSÓFIA

Illusztratívva romlani: két kora szovjet verses mese Magyarországon (Marsak és Majakovszkij)

BEVEZETÉS

Arra kérdésre, hogy eljutottak-e a 20-as évek kora szovjet képeskönyvei, azaz a *knyizski-karytinki* darabjai a magyar gyerekekhez, a rövid válasz az, hogy *nem*. Egy hosszabb és összetettebb válasz ugyanakkor úgy kezdődne, hogy *de*, néhány közülük eljutott, csak *évtizedekkel később* és *szinte alig felismerhető formában*.

Írásomban e hosszabb válasznak mindössze a körvonalazására vállalkozom. Két példa segítségével megkísérellek rámutatni arra, *hogyan* kerültek el hozzánk a 20-as évek legjobb, orosz nyelvű, gyerekeknek írt alkotásai közül Szamuil Marsak verses meséi és Vlagyimir Majakovszkij versei.

Vajon mit eredményezett e művek befogadásában az, hogy ezek az alkotások a megírásukhoz, illetve a kiadásukhoz képest *harminc-negyven év késéssel* kerültek a *magyar* olvasók elé (azaz jelentős *tér- és időbeli távolság*, no meg *hagyománykülönbség* választotta el őket új befogadóiktól)? Mi maradt meg az avantgárd alkotások kettős, etikai-ideológiai és esztétikai távlatából a magyar kiadásokban? Mivé váltak az eredeti szövegek a *magyar nyelvre fordítás* során? Végül arra vagyok kíváncsi: mit eredményezett az a könyvek megformálását (és befogadását) alapvetően befolyásoló, technikai adottság, hogy itthon *nem önálló képeskönyvekként*, hanem ilyen-olyan *gyűjteményes formában* láttak napvilágot, amelyekben a szövegek vagy illusztráció nélkül szerepeltek, vagy oldalanként-kétoldalanként egy-egy, leginkább csak *díszítő jellegű* képpel.¹

¹ Ez éppen fordítva történt Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban. Olga Mjaoetsz azt állítja, hogy míg a kora szovjet gyerekkönyveknek a szövege alig jutott el Nyugat-Európába és az Egyesült Államokba, az illusztrációk annál inkább befogadásra találtak ezekben az országokban. A kutatónő a nyugat-európaiótól eltérő mintázatot lát a szovjet avantgárd könyvek németországi fogadtatásában és terjedésében, a német recepció komplex kérdéskörét ebben a

A kora szovjet gyerekkönyvek *avantgárd könyvtárgyként* ugyan nem kerültek be a magyar könyvkiadásba, de a textusaik – vizuális elemeiktől megfosztva – a 20. század második felében több fordításban is olvashatókká váltak itthon, a szovjet költők nevei pedig – egyedül, az alkotótársaik, a velük egyenrangú képzőművészek nevei nélkül – a 40-es évek vége és a 80-as évek eleje között többször is megjelentek a magyar kiadású gyerekkönyvek borítóin, tartalomjegyzékeiben. Egy olyan fenomén esetében tehát, amely szöveg és illusztráció organikus-szimbiotikus egészeként jött létre, mindössze *a képes alkotóelemeiktől elválasztott szövegek* alakulását követhetjük nyomon. Csupán többszörös dekontextualizáción átesett – az eredeti képek nélkül, más nyelven és más térben-időben megjelent – szövegeket tudunk vizsgálni.

A kora szovjet *knyizska-kartyinyka*, azaz képeskönyv alkotói számos poétikai, esztétikai és technikai újítást vezettek be, amelyek egyaránt érintették a művek verbális és vizuális megformálását, illetve a kötetek tervezését, könyvészeti kivitelezését. Jelen írásomban elsősorban a képeskönyvek *sajátos versnyelvét* vizsgálom meg érintőlegesen. A kortársak részéről ehhez Marina Cvetajeva költőt hívom segítségül, aki esztétikai, geográfiai és politikai tekintetben is outsiderként (nem csatlakozott a konstruktivista, kubista művészekhez, továbbá emigráns volt, és alkatilag idegenkedett a forradalmi optimizmustól), mégis céhbeliként egy írásában tömören, találóan, érvelését lelkesült felkiáltásokkal meg-megszakítva méltatta e képeskönyveket.

Cvetajeva 1931-ben – ekkor a kisfia hatéves – jelenteti meg *O novoj russzkoj gyetszkoj knyige* (*Az új orosz gyerekkönyvről*) című esszéjét a korabeli, szovjet, orosz nyelvű, óvodásoknak szóló képeskönyvekről.² A költőnő 1922-től emigrációban, Szovjet-Oroszországtól távol élt, a tárgyalt kötetekhez Párizsban jutott hozzá.

A költő hallatlanul pontos analízisét és személyes álláspontját öt nézőpontból fogalmazza meg: kortársként, emigránsként, kortárs költőként, anyaként és egykori gyerekként (összehasonlítva saját, gyerekkori olvasmányait és a jelen könyvkínálatot). Esszéjének felütése a következő: „Ami ma Oroszországban kétségkívül jó: a gyerekkönyv”.³ Írásának zárata pedig így szól: „Az orosz óvodáskorúaknak szóló könyvek a legjobbak ma a világon.”⁴

tanulmányában nem vizsgálja. Ольга МЯГОТ, „Советские детские книги в Европе и в США в 1920–1930-е гг”, *Детские чтения* 12, 2 (2017): 57–95.

² Марина ЦВЕТАЕВА, „О новой русской детской книге”, in Марина ЦВЕТАЕВА, *Сочинения*, 2, 352–356 (Moskva: Художественная литература, 1988).

³ Uo., 352. A szövegben szereplő idézeteket a saját fordításomban közlöm. Amennyiben nem, azt jelzem. K. Zs.

⁴ Uo., 356.

Cvetajeva kilenc szempontot emel ki. Meglátása szerint az új, óvodásoknak szóló gyerekkönyvek első és legfőbb érdeme, hogy *versben* íródtak. Meggyőződése, hogy a gyerekek anyanyelve eleve a vers, hiszen ők maguk is ezt művelik. Második erényük, hogy nem pusztán verses szövegeket, hanem – nagy arányban – *magas esztétikai értéket képviselő verseket* közölnek. Harmadik pozitívumként azt emeli ki, hogy az új könyvek-művek világa radikálisan különbözik a korábbiaktól. Nagy lelkesedéssel és elismeréssel ír arról, hogy azok végre a *kortárs életről* szólnak, arról a világról, amely a 20. század elején felnövekvő gyerekeket körülveszi. Maiak, reálisak és – negyedik érdemként – mentesek attól a szemlélettől, amely a gyerekeket a 19. századi gyerekszobák fullasztó, gügyögő, édeskés világába kényszerítette dadusokkal, barikákkal, angyalkákkal, totyogókkal. (Ismert: a szovjet gyerekek legnagyobb hányadának fogalma sem volt, mit jelent az, hogy *saját szoba*.) A könyvekben előkerülő témák – ez volna a képeskönyvek ötödik erénye – a *természet*, az *orosz múlt* (folklor, néphagyományok, népszokások) és a *gépek*. A szó és a kép összhangjának segítségével egyaránt *tudást közvetítenek*, szerzőik, illusztrátoraik, szerkesztőik érdemesnek tartják a gyerekeket arra, hogy színvonalas, de egyszerű magyarázatokkal és hihetetlenül részletgazdag, pontos, ugyanakkor varázslatos illusztrációkkal bevezessék őket a *technika* – a 20-as években a mindennapokat gyökeresen megváltoztató – világába. (Mai szóhasználattal élve: Cvetajeva itt a kortárs reáliákat szerepeltető, ismeretterjesztő, böngésző jellegű gyerekkönyvekről és az ún. termelési-indusztriális gyerekkönyvekről beszél. Szerinte a gyerekeknek egy mélytengeri *búvár* alakja, a munkája, a felszerelése ugyanannyira lehet érdekes és varázslatos, mint egy mesebeli *tündéré*.) Hatodik érdemük – írja a költő – könyvészeti: e könyvek kivitelezése alaposan végiggondolt, papírjuk kitűnő, betűméretük nagy, a szövegekben a betűk fekete, élesek, és a könyvek minden részletéből süt, hogy az alkotóik szem előtt tartották, kik is lesznek a befogadóik. Az illusztrációk minősége pedig külön cikkért kiált, írja Cvetajeva. Ráadásul ezek a könyvek-füzetek – és ez a nyolcadik pont – rendkívül olcsók. „És hogy kik a szerzők? Ismeretlenek, akik még nem tettek szert hírnévre. Mindez [értsd: az új szovjet képeskönyv – K. Zs.] a kéz és a szem magas kultúrája. [...] Az én koromban nem írtak így a gyerekeknek”⁵ – zárja gondolatait a kilencedik érdem megfogalmazásával a költő.

Cvetajeva tehát e gyerekkönyvek elsősorú versnyelvében,⁶ kortárs témaválasztásában, magasszintű illusztrációiban, minőségi kivitelezésében, alacsony

⁵ Uo., 354.

⁶ Kornyej Cukovszkij ugyanezt így fogalmazta meg: „A gyermekverseknek művészi színvonal, virtuozitás és mesterségbeli tudás tekintetében ugyanolyan magas szintet kell elér-

árában és a célközönségéhez, a gyerekekhez való hozzáállásában radikális különbséget lát – lásd „komolyan veszik a gyereket”⁷ – a korábbi gyerekkönyvkiadás hagyományai és a jelen gyakorlata közt. A szentimentális-gügyögő írott szó, képi világ és mondanivaló helyett megszületik a modern, plasztikus, egyszerű, kifejező, gyerekekhez közelálló *szöveg és kép együttese*.⁸ Cvetajeva észrevételei közül három szempont további részletezésre szorul. Ezek: a *versnyelv, a szöveg és a kép összetartozása*, végül a *kötetek társadalomtörténeti beágyazottsága és etikai-ideológiai dimenziója*.

1. VERS

Az új gyerekvers a formagazdagsággal, a metrumok és a versformák keverésével, szójátékok, neologizmusok alkalmazásával, a nyelvi humor széles spektrumú eszköztárának a bevetésével tűnt ki. A mai napig számos olyan humoros szállóige kering Oroszországban, amelynek forrása a kor két legismertebb költőjének, Kornyej Csukovszkijnak vagy Szamuil Marsaknak egyik-másik gyerekeknek írt verses meséje. Ben Hellman, az orosz gyerekirodalom kutatója szerint Csukovszkij poémáit, allegorikus verses meséit a nyelvi virtuozitás, a ritmus és a rímek gazdagsága, az asszonáncok, a szójátékok bősége jellemzi. Az eljárás, miszerint a költő a versformát és a metrumot váltakoztatja egy művön belül, a 20-as évek elején újításnak számított. Rövid verssorait, az egyszerű versnyelvet – amelyben Csukovszkij került az archaizmusokat és a soráthajlásokat – a gyerekek könnyen követhették.⁹ A kutató szerint Szamuil Marsak világa egyértelműen a képeskönyvek voltak, a rímes fejtörők, a találoskérdések és a munkáról szóló versek. Különös tehetsége volt a rövid sorokhoz, a lakonikus fogalmazáshoz, az egyszerű, de plasztikus képek és történetek megalkotásához. Marsak szinte nem használt melléknevet, került az olyan bonyolult metaforákat, amelyek akár a szüzsét elhomályosították, vagy a ritmust megakasztották volna. Humorban és nyelvi virtuozí-

niük, mint a felnőtteknek íródott verseknek.” Kornyej CSUKOVSZKIJ, *Járni tanul a szó: Portré a gyermekről*, ford. RÉZ András, Membrán könyvek 39 (Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979), 336.

⁷ ЦВETAJEBA, 354.

⁸ Дмитрий Фомин, „»Новая эстетика детской книги«: Ленинградская школа начала 1920-х гг.», in *Книга для детей 1881–1939: Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939 из коллекции Александра Лурье*, 2, 11–19 (Moskva: УЛЕЙ, 2009), 11.

⁹ Бен Хеллман, *Сказка и быль: история русской детской литературы*, пер. О. Бухина (Moskva: Новое Литературное Обозрение, 2016), 292–297.

tásban csak Csukovszkij múlta őt felül.¹⁰ Úgy vélem azonban, Majakovszkij gyerekshövegeit – bár az irodalomtörténet őt költőként Csukovszkijjal és Marsakkal együtt kezeli, mintegy a 20-as évek gyerekköltészeti triászának harmadik tagjaként – máshonnan érdemes megközelíteni. Ő a felnőtteknek írt, avantgárd versek, a ROSZTA-plakátok leegyszerűsített, ideologikus-agitatív üzenetei és az előadóművészet (performansz, deklamáció) világa felől érkezett a gyerekkönyvek világába. Költői, színészi és képzőművészi tapasztalatait gyúrta egybe: ez a három jegy határozza meg alapvetően azt a széles körben ismert, néhány verses képeskönyvét, amely az irodalom- és a művészettörténetben ikonikussá vált.

2. KÉP ÉS SZÖVEG

A verses szöveg és a kép organikus, egymásból kinövő, elszakíthatatlan kapcsolata a fundamentuma e képeskönyveknek. Ezek a művek költők és képzőművészek összehangolt, egymás területébe is áttévedő-beleszóló, közös munkájából születtek, azaz a szöveg már a képpel, a kép meg már a szöveggel elgondolva együtt készült – esetükben tulajdonképpen *szövegeképekről*, *képszövegekről* beszélhetünk.¹¹ Mindemellert ezeknek a gyerekkönyveknek a *verbalitása* eleve, hangsúlyosan *képszerű* volt. Kornyej Csukovszkij írta a következőket:

minden sorban vagy minden kétsoros egységben [ti. a gyerekeknek írt verses szövegek soraiban, egységeiben – K. Zs.] kell lennie valami képzőművészeti alapanyagnak. [...] Az a vers, amellyel egy rajzoló nem tudna mit kezdeni, nem felel meg [...]. Úgy is mondhatnánk, hogy a gyerekeknek író költőnek képekben kell gondolkodnia. A versek képek nélkül csak fele olyan hatékonyak. [...] Ha az olvasó például az én gyermekmeséimet futja át, akkor láthatja, hogy például *A svábbogár*ban huszonnyolc (vizuálisan megragadható) kép van, a *Csutakold*ban huszonhárom [...], a gyermekversek(ben) minden öt-hat sor után valamely képváltás következen. Ha ez nincs meg, a gyermekvers „nem működik”. Ha átolvas-

¹⁰ Uo., 297–301.

¹¹ Lásd erről a kortársaknak Marsak Vlagyimir Lebegyev képzőművésszel, illusztrátorral közös munkáik menetéről szóló visszaemlékezéseit: Б. ГАЛАНОВ, И. МАРШАК И М. ПЕТРОВСКИЙ, ред., *Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература* (Москва: Детская литература, 1975).

ván egy egész oldalnyi verset azt látja egy költő, hogy ehhez egyetlen rajz is elegendő, akkor húzza ki ezt az oldalt, mert nem jó.¹²

Ezek az alkotók tehát ad absurdum *képeket írtak és szövegeket rajzoltak*. Ezek a művek a kép és a vers – mint a leginkább „térbelileg” befogadható, irodalmi műfaj – közös gyökerét revelálják.

3. TÁRSADALOMTÖRTÉNETI KONTEXTUS ÉS ETIKAI-IDEOLÓGIAI DIMENZIÓ

A 20-as évek gyerekképeskönyvei erősen kötődtek a korhoz, a politikai-ideológiai kontextushoz.¹³ Élő, akut, zsigeri társadalmi problémákkal és kérdésekkel foglalkoztak. A szerzőik úgy vélték: a gyerekeket be kell vonni a társadalmi, ideológiai, gazdasági problémákba – Majakovszkij egyenesen úgy vélte, hogy a gyerekkort, amilyen gyorsan csak lehet, át kell ugrani, vagy a lehető leghamarabb ki kell belőle nőni. A gyerekkönyvek már óvodáskortól olyan kérdéseket tárgyaltak meg, mint a tanulás vagy a higiénia/tisztaság szükségessége (lásd például Csukovszkij: *Csutakold*, 1922/23), a tudás és a munka fontossága (Majakovszkij: *Mi legyek?*, 1928/29), a lustaság, a tétlenség és a rendetlenség megvetése (például Majakovszkij: *Lódörgi Pál*, 1926; Csukovszkij: *Fedóra bánata*, 1926; Harmsz: *Iván Ivánovics számovár*, 1928), a könyvek szeretete (Marsak: *Történet a könnyező könyvekről*, 1924–27), az üzemek/gyárak működése (Majakovszkij: *Lángfaló-csodaló*, 1927), a modern eszközök (izzó, írógép, vízvezeték, telefon stb.) használatának bemutatása (Csukovszkij: *A telefon*, 1926), a zsarnokság természete (lásd Csukovszkij: *A svábbogár*, 1923). Erős etikai töltetük volt, és szinte mindegyik alkalmazta a didaxis eszközeit. Alkotóik mélyen hittek abban, hogy ezekkel az alkotásokkal hozzájárulnak egy jobb, igazságosabb társadalom felépítéséhez, így ezeknek a köteteknek szinte minden esetben leírható a *funkciójellegük*. A korabeli agitációs plakát és egy-egy gyerekkönyv oldala soha nem állt olyan közel egymáshoz, mint a 20-as években.

¹² CSUKOVSKIJ, *Járni tanul a szó...*, 323.

¹³ Erről részletesebben lásd a jelen számban: KALAVSZKY Zsófia, „»Robog a gép, remekül«: a kora szovjet (avantgárd) gyerekkönyvek”, *Helikon* 67 (2021). – A szerk.

4. A MAGYAR BEFOGADÁS, AVAGY KÉT PÉLDA A DEKONTEXTUALIZÁCIÓRA

A magyar könyvkiadásba a kora szovjet gyerekversek a 40-es évek végén érkeztek meg. A 80-as évekig számos kötetbe kerültek be Marsak, Csukovszkij és Majakovszkij művei, kevésbé ismert kortársaik (pl. Agnyija Barto) gyerekversei pedig néhány válogatásban kaptak helyet.

Magyarországon Szamuil Marsak szövegei a 40-as évek végétől, 50-es évek elejétől jelentek meg. A kortárs olvasók – többek közt Cvetajeva – és az irodalomtörténet által az egyik legjobbnak tartott *Gyetki v kletke* (*Kölykök a ketreben*, 1923) című verses meséjét Tóth Eszter fordította le (1949), majd Weöres Sándor (1952)¹⁴ és – még később – Fodor András fordították újra. 1955-ben *Erdei vendég* címmel, továbbá hét–tizenkét éves kormegjelöléssel verseskötetet jelentetett meg az Ifjúsági Könyvkiadó. Ebben szerepel Marsak több alapműve is, úgymint *A posta*, *A poggyász*, a *Miszter Tviszter*, a *Kölykök a ketreben*, *A szórakozott ember* című verses meséi, továbbá különböző népmese-átdolgozásai. A kötet rossz minőségű, barna papíron jelent meg, alig néhány fekete-fehér illusztrációt találni csak benne, habár ezeken a képeken érezhető, hogy a szerkesztő/illusztrátor találkozhatott az eredeti illusztrációkkal. Jelentős változást hozott tíz évvel később egy 1965-ös, gyűjteményes kiadás, amelyet ma leginkább a *Mosó Masa mosodájából* vagy a *Pöttyös Panni*-sorozatból ismert F. Győrffy Anna illusztrált. A kötet verseit Mándy Stefánia fordította. A könyv nagyobb alakú, oldalanként egy-egy kisebb, a szöveghez mellékelt, színes illusztrációval. Ebbe a kiadásba bekerült néhány a legismertebb alkotások közül: *A postás*, *A tűzoltó* és a *Cirkusz*. A kötetben helyet kapott egy „könyv a könyvekről” zsánervers, és hangsúlyosan megjelentek a költő ún. termelési-indusztriális szövegei – többek között a *Tegnap és ma*.

5. SZAMUIL MARSAK: *TEGNAP ÉS MA* (1965)

Ez a termelési témakörben írt gyerekvers 1925-ben, Leningrádban jelent meg önálló, nagyalakú füzetes képeskönyvként, Vlagyimir Lebegyev illusztrációival, *Vcsera i szegodnya* címmel. A négy részre osztott, huszonhat 2–6 soros strófából álló mese története használati tárgyak dialógusából, vitájából áll. Megszemélyesített tárgyak beszélnek el a sorsukat. A *petróleumlámpa*, az *elektromos izzó*, a *gyertya*, a *lúdtoll* (és a *tintatartó*), az *írógép*, végül a *válljáróm* (a *vöd-*

¹⁴ A képeskönyv Róna Emy illusztrációival látott napvilágot az Athenaeum, majd az Ifjúsági Könyvkiadónál.

rökkel) és a *vízvezeték*. Az életből kiszorult, elhagyott és megkeseredett tárgyak – akiket már nem használnak – vitatkoznak a 20-as években bevezetett, a mindennapi életet gyökeresen megváltoztató, új eszközökkel. A dinamikus, a felek kérkedő, egymással veszekedő és a másikat gyalázó, illetve a másik képességeit lefitymáló párbeszédeiből bomlik ki a korabeli, szovjet élet múltja, jelene és jövője.

(petróleumlámpa:)

Benéztem ma a szobába,
Nem láttam ilyet soha még!
Fentről lóg le egy lámpa –
Mondják, hatvan gyertyája ég!
Felfújt jószág! Nevetséges!
Üveghólyag, jaj de rémes!
Három-négy szálacska benne –
nem hinném, hogy lámpa lenne. [...]

(izzó:)

Hát hallja csak, tudja meg végre,
Szénszálas, elektromos égő,
A zivatar lánya vagyok,
Nekem nem kell üzemanyag,
Nézzen csak kifele, gép jár amott,
Erőmű küldi az áramot.

Ki petróleumért futott-lótott,
Most a kapcsolón egyet kattant,
S összeköt a falban két drótot –
Így gyújtja fel bennem a villanyt!

A tárgyak közti hierarchia a társadalmi hierarchiának feleltethető meg: a gyertya – aki az elhagyatását már korábban megélte – csak halkan mer szólni a nagyhangú, mérges „nénéhez”, azaz a petróleumlámpához. A tintatartó üres, már szólni sem tud, helyette a lúdtoll kesereg, a dörmögő válljárom pedig nem a vízvezetékkel vagy a csappal pöröl (azaz valódi ellenfeleivel, legyőzőivel), hanem – tehetetlenségében – lázítja és szekálja a régen vele együtt használt, de most üresen heverő vödröket.

A válljárom hasonlóan a petróleumlámpához, nosztalgikus képeket fest a múltból, amit idealizál:

(válljárom:)

Bezzeg régen válluk törték,
Hordoztak a lányok!

Kendőjük leterítették,
A vízre hajoltak,
S a vödört megmerítették –
De szép idők voltak!

(petróleumlámpa:)

Hajdan bizony körülültek,
Fellobbant lángom az éjben,
A kislepkék berepültek,
S keringve siettek elébem. [...]
Betöltötte fényem a zúgot,
Mellettem tálka, pohár,
S csendesen zümmögött, zúgott
A szép ódon réz-szamovár.

A verses mesében a tárgyak – kizárólag nyelvi szólamaik révén – karakterekké, pontosabban *társadalmi típusokká* válnak: a petróleumlámpa perlekedő „perszónaként”, a toll egy öreg, hajlott hátú, reszketeg (volt) hivatalnokként, a válljárom pedig egy parasztemberként – aki a mai nők gyengeségét szidja – nyer szinte alakot. Marsak egyéníti szereplőinek a nyelvét: korabeli, beszélt nyelvi elemeket használ, különböző nyelvi regisztereket kever, így a szöveg és a ritmus dinamikus és változatos. A válljárom például folklórszerkezeteket alkalmaz, a toll sokkal inkább a hivatalnoki beszédmód egy mását, a petróleumlámpa a rátarti (volt nemes)asszony regiszterében szólal meg, a gyertya pedig a társadalom legalján álló kisember hangjáén. A „győztesek” közül csak az elektromos árammal égő lámpa szólal meg mintegy a lekezelő, gőgös, a fontosságát tudatában lévő, városi embert képviselve. Az írógép és a vízvezeték nagyságát és erejét a csend („meg sem kell szólalniuk”) jelképezi. Marsak antropomorfizált hősei a csalódottságnak, az új korszakhoz való viszonyának számos mintázatát mutatják fel. A dühtől és az elkeseredettségtől a lázításon át a csendes, megadó beletörődésig vagy a puszta furcsálkodásig sok minden han-

got kap: mindezek reakciók arra a változásra és létállapotra, amely által és amelyben ezek a tárgyak szükségtelen, poros kacattá váltak. Egészen parádés az indulatos és dühöngő petróleumlámpa nyelve: rövid, pattogós, tömör válasszainak erejét, a lámpának címzett szitokszavait egyfelől a parallel szerkezetek, másfelől a hangzás, a mássalhangzók torlódása és sokasága adják át. („Vü, grazsdanka, szamozvanka! / Vü nye lampocska, a szkljanka!” A magyar fordítás nyelvi erőben csupán halvány mása az eredetinek: „Még hogy lámpa? Nagyzoló csak! / Névbitorló, üveghólyag!”). A fogak közt átszúrt indulatot, az agresszív, a *gr – zsd – nk – zv – csk – szklj – nk* mássalhangzókat tartalmazó sor közvetíti.

Marsak meséje az erőszakos, ideologikus iparosítás és fejlődés gondolatát komplexebbé teszi (nem akarja, mégis kritikussá válik: a poéziszis uralhatatlan, és szembekerül az ideologikussal): úgy empatikus a régi tárgyakkal, hogy közben üdvözli az újakat.

Lebegyev illusztrációi határozottan az újítások, a jelen, illetve a jövő mellett teszik le a voksukat. A borítónak egyértelmű az üzenete: a lap felső részén láthatók a múlt fekete-fehér, görnyedt, reszketeg, vékony, hajlott alakjai, az idős emberek (mintegy egymás mögött botorkálva, kezükben a régi világ, őket szimbolizáló, letűnt tárgyaival), az alsó részén pedig az új világ a piros és kék színekkel ábrázolt, optimista, büszke, jóltáplált, higiénikus, tiszta és funkcionális ruhában, szerszámaikkal, eszközeikkel masírozó munkásokkal (vilanyszerelő, vízvezetékyszerelő, gépíró). A múlt és a jövő, a rendetlenség és a rend, a sötét és a világos ellentéte ez, amelynek koncepciója végigvonul a könyvön.

A belívben az első oldalon a négy „főhős” és az őket bemutató négy verssor szerepel: konstruktivista módon szimmetrikus kompozícióban. A könyv további oldalai általában oppozicionális párokba rendeződnek. A múlt és a jelen expresszív és figyelemfelkeltő módon különbözik egymástól: ebben a színeknek, a betűtípusoknak, a betűméreteknek, a különböző képzőművészeti technikáknak (akvarell, litográfia vagy tervrajz) van szerepük.

Az egyik oldalon a már erősen használt, kopott, ferde *petróleumlámpa* áll – a vele átellenes oldalon fekete-fehér színekkel a régi, sötét, homályos, párás, rendezetlen, átláthatatlan világ sejlik fel, a szamovár körül ülő, kövér, pöffeszkedő férfi- és női alakokkal. (A régi világ képviselőinek ábrázolásában bevett index volt, hogy őket gyakran kövérnek, cylinderbe és frakkba bújtatva jelenítették meg, sok-sok kacat és egyéb drága holmi társaságában – értsd: magántulajdon.) A régi petróleumlámpával ellentétben az *elektromos izzó* műszaki leírását tartalmazó vignettáját látjuk, az áramot és a villámot jelző piktogra-

mokat. Lebegyev az elektromos hálózatnak – hogy a gyerekek is megérthessék – egy leegyszerűsített, szinte műszakirajz-pontosságú képét szerkeszti meg. Az elektromos vezeték összeköttetésben áll az erőművel, a drót maga a kapcsolóval külön szerepel, háttér nincs, sem perspektíva, csak a sík, hiszen a *működési elv* színrevitele a fontos. Mindenhol rendet látunk és tisztaságot. Hasonlóképpen láttatja Lebegyev az ember nélküli fürdőszobát: a tökéletesen megtervezett, hideg, tiszta tér, a tárgyak katonás rendben, a törülközők élére vasalva, kék-fehér és piros színt használó konstrukció. Az Underwood márkájú *írógép* precíz, pontos rajza a modern dizájn diadala, az új szépségideál. A korhadt *válljárom*, a rozsdás, deformált *vödör* az egyik oldalon, a másikon az arcnélküli, három színből álló, fejkendős nőket szimbolizáló tömeg: a nők libasorban, szótlánul végzik megterhelő munkájukat. A könyvben változik a betűtípus: az új eszközöknél hol letisztult, egyszerű, sallangtalan, hol minimalista, írógépellé betűk láthatók, a régi világot bemutató képeknél viszont díszesek, kacskaringósak „rendetlenek” – a mártogatós tollnál maszatos, kusza kézírás látható és sok-sok paca.

A magyar fordításból az első versszak – a régi világ „főhőseinek” a bemutatása – kimaradt, azaz a magyar olvasónak csupán in medias res van lehetősége becsatlakoznia a történetbe, ráadásul az első versszak első sorában – „Lámpa sír künn a sarokban” – pont a legfontosabb információ marad el: *petróleumlámpa* avagy *elektromos lámpa*? A fordítás nem, vagy csak gyengén képes visszaadni a megszólalók nemét, életkorát, egykori foglalkozását. A magyar illusztrátor, F. Győrffy Anna négy képet helyezett Marsak négy külön oldalra tördelt szövege mellé (22–24 verssor található egy oldalon). Egy petróleumlámpát (amely körül lepkék, bogarak repdesnek, mellette egy talpas pohár), egy mennyezetről lelógó buralámpát, egy pirosposztagás, színes (ünnepi?) viseletbe öltözött, fiatal parasztlányt válljárommal és két vödörrel, végül – a történet utolsó oldalán – egy kisfiút, amint boldogan pancsol egy teli kádban. A fordítás üdvösen tartózkodik ugyan attól, hogy értelmezze a szöveget: nem hangsúlyozza ki sem a didaxist, sem az ideologikus üzenetet („Változtassunk, fejlődjünk, haladjunk!”), ám nem bontja ki azt a (másik) lehetőséget, ami Marsak szövegében benne rejlik: a komplex, időtlen problémát (a feleslegessé válás, a világból kihullás, az öregség érzete és ennek tragikus tapasztalata stb.). A képek a magyar kiadásban pusztán ornamensek. F. Győrffy Anna kedves, lekerekített formái, meleg színei *gyerekmesévé* próbálják ugyan alakítani a történetet: a fürdőkádban egy boldog kisfiú pancsol (az orosz szöveg ezen a ponton hangsúlyosan személytelen, míg a magyarban a kisfiú nevet kap: Iván), a színes ruhás parasztlány a válljármot könnyed papírmaséként viszi, a tökéletes

formájú, vadonatúj és rózsaszín(!) testű petróleumlámpa használatra hívogat. Sem a képek nem elég dominánsak, sem a szöveg nem elég karakterisztikus: nincs tétjük. Az 1965-ös, magyar kiadványban szereplő vers így egy megszedlített szöveg és néhány rajz együttese lett.

6. MAJAKOVSZKIJ: *MI A JÓ ÉS MI A ROSSZ?* (1925)

Vlagyimir Majakovszkij versei számos válogatásban, többek között a *Tótágas* (1976, ill. Kovács Péter), a *Lángfaló-csodaló és más versek* (1981, ill. Kondor Lajos) jelentek meg. Majakovszkijnak a kor legjobb magyar fordítói jutottak: Szabó Lőrinc, Lator László, Devecseri Gábor, Jékely Zoltán és Gáspár Endre. E verseinek legfontosabb jellemzője, hogy a szerzőjük eredetileg képszőveggként/szöveggépként gondolta el, és/vagy tömegekhez szóló előadás céljából írta meg őket: Majakovszkij kifejezetten fellépés céljából írta, és szavalta el őket egy gyerekkönyvünnepe, egy úttörő-találkozó vagy a honvédelem egy ünnepe alkalmából. Volt verse, amely egyenesen kottával együtt jelent meg. A művek *kontextusa* minden esetben kiemelten fontos volt.

A *Sto takoje boroso i sto takoje ploha?* (*Mi a jó és mi a rossz?*, 1925) című, önálló, nagyalakú, füzetes formájú képeskönyve Nyikolaj Gyenyiszovszkij illusztrációival 1925-ben látott napvilágot. Etikai iránymutatás egy apától a fiának, tulajdonképpen egy kiskaté az életben való eligazodáshoz.

A vers az eredetiben tizenhat oldalra lett tördelve, oldalanként maximum hét-kilenc sort olvashatunk, egy sor gyakran csak egy szó, a hét-kilenc sor pedig nem egy egybefüggő strófaaként jelenik meg az adott oldalon, hanem a lap tetején és alján négy-négy sorra tördelve – köztük helyezkedik el a nagyalakú, domináns illusztráció. A betűk (a verssorok) az adott (oldal)kép elemei, a könyv lényegében tizenhat plakátból áll.

Marsak képeskönyvéhez hasonlóan Majakovszkij könyvét is – verbális és vizuális szempontból is, erős etikai üzenettel – az ellentétek szervezik. A fekete betűsín a rosszat, a vörös a jót szimbolizálja. A könyvborító – ugyancsak hasonlóan Marsak könyvéhez – vízszintesen elfelezett: fent vörös háttérben hatalmas betűkkel egy ferde, fehér téglalapban, vörös betűkkel a ХОРОШО, azaz a JÓ szó áll, felette egy teljesen szabályos, sárga színű kör (értsd: a sugárzó Nap), alul – mint egy koszos, régi, sűrű könyvborítón, amelynek a teteje leszakadt, és már csak alul fedi a könyvet – fehér téglalapban hatalmas, fekete betűkkel a ПЛОХО, azaz a ROSSZ szó szerepel.

A könyv a rossz eseményt (vihar), a rossz tettet (kisebbségek bántása), a rossz viselkedést (könyvek rongálása), majd az ellentétes jó eseményt (szép idő), jó tettet (kisebbségek védelmezése), jó magatartásmódot (pedantéria) mutatja be. Például a „Rossz időben ne akarj sétálni!” illusztrációja egy, a háztetőt szaggaató vihar képe, míg a „Jó időben jó kirándulni” ugyanazt a házat mutatja nappal és szivárvánnyal a háttérben. A párba rendezett képek tehát csak annyiban változnak Gyenyiszovkij képein – amelyek Majakovszkij hiperbolákkal teli nyelvét erősítik –, amennyiben az ábrázolt szituációban a rossz vagy a jó aspektusra, jegyre rá tudnak expresszív módon mutatni. A képpárokban a „koszos gyerek – tisztálkodó gyerek”, a „gyáva gyerek – bátor gyerek”, a „lusta és huligán gyerek – szorgalmas és rendes gyerek” jelennek meg.

A könyv keretes szerkezetű, didaktikus zárlatában a kisfiú „rájön”, hogy melyek a jó dolgok, amelyeket ő ezután követni fog. A vers szállóigévé vált mondata: „Vürasztyot / iz szüna / szvin, / Jeszli szün / szvinyonok” („disznó lesz / ki / nagy malac / volt már kiskorában” [Veress Miklós], „Aki malac / picinek, / disznó lesz, / ha felnő” [Szabó Lőrinc]).

Magyarul két, egymástól karakteresen eltérő, ugyanakkor jó fordításban olvasható a vers. Szabó Lőrinc magyarítása Majakovszkij szikár, egyszerű sorait felstilizálja, katonásabb kijelentéseit lágyabbá teszi, személytelen mondataiba konkrét „hősöket” épít be (Morzsa, Pista, Marci, Gergő), megszólítja a hallgatóit, azaz versbeszédével megteremti azt a bensőséges, familiáris szituációt – ez a kedvesség Majakovszkijnál hiányzik –, amelyben egy apuka szeretetteli tanácsokat ad a gyerekének, gyerekeinek. Fordításában a „jó” szónak számos szinonimáját használja: *remek, pompás, dolgos, gyönyörű(séges)*. Szabó Lőrinc mives, sőt túl mives fordítást készített. Fontos változtatása volt a címében, hogy megcserélte a „jó” és a „rossz” szavak sorrendjét.

Veress Miklós fordítása sokkal közelebb áll az eredetihez, bár itt-ott ő is belecsúszik a gyengédebb, kedveskedőbb megfogalmazásokba. Veress megkísérli a szöveghű fordítást (a kötetben kurziválva áll az első és utolsó előfordulásakor a „jó” és „rossz” szó – a fordító így is érzékelteti az eredeti vers keretes szerkezetét), és ráérez arra, hogy Majakovszkijnál koncepciózus az, ahogyan a „jó” és a „rossz” szavakat használja, mindegyik példapárosnál hangsúlyosan, újra meg újra. Veress Miklós – a Szabó Lőrincénél jóval kevésbé kifinomult és virtuóz – versnyelve közelebb áll Majakovszkij beszélt nyelvi szerkezeteket, egyszerű mondatokat használó szövegéhez.

Veress Miklós fordításához Kovács Péter mellékelt illusztrációt: a négy oldalra tördelt versnek csupán az első oldalán látunk öt, apró képecskét, mintegy függőleges sormintaként. Ezek a nap, egy napraforgó, egy felemelt mutatóujj,

A magyar kiadások – a fordítások és az illusztrációk együttese – harsányságban, erőben, dinamizmusban meg sem közelítik az eredetét. A szókincsük, a szófordulataik (biz, irka, pocséta, dicséret köszönti stb.) és az illusztrációik az eredeti, expresszív, harsány, modern, új nyelvhez és eszközökhöz képest porosak és unalmasak. A fordítások ugyan magas színvonalúak, ám Szabó Lőrinc tompítja, kedvesebbé és meseszerűbbé teszi az eredetét, Veress Miklós változata pedig a szovjet-orosz költő versének csupán pasztellszínű mása – habár „közvetíti” az eredetinek a szikárságát és tartalmát, de nem talál rá a magyar líra hagyomány deklamációs beszédszólamainak azokra az eszközeire, amelyekhez ez esetben vissza tudna nyúlni, illetve nem alkotja meg újonnan azt az erőteljes, a tribünről széthangzó, didaktikus, szónoki szöveget, amely Majakovszkij versében az „atyai tanácsok” erejét és lendületét biztosítja.

A két magyar példa alapján azt mondhatjuk, hogy e kora szovjet gyerekversek bizonyos *negatív-eljárásokkal*, a képeiktől és a képszerűségüktől való megfosztás, a nyelvet-képet érintő tompítások révén (a nyelvezet és a képvilág hol régiesebb, hol kedveskedőbb) – továbbá azáltal, hogy a szerzőik későbbi, a 40-es, 50-es években írott verseivel együtt jelentették meg őket¹⁵ – szürkévé, erőtlenné váltak a magyar fordításokban. Maga az avantgárd erő és frissesség tűnt el belőlük. A 20-as évekbeli, szovjet alkotások a 60-as, 70-es évek Magyarországon az akkori irodalomban dekontextualizálódtak és egyúttal rekontextualizálódtak. Belesimultak az egyhangú, konszolidálódott, szovjet gyerekversek közé – így váltak a szocialista magyar gyerekkönyvkiadás futószalagon gyártott, sokadik termékeivé. A 20-as éveknek – annak a történelmi kornak, kultúrtörténeti és ideológiai környezetnek, amelyben ezek az alkotások a kreativitás, az utópia, az energia, a korszerűség, a modernség, a lelkesedés esszenciáit képviselték – a kontextusa le lett bontva körülöttük. A kora szovjet, avantgárd gyerekkönyvek egy (kezdetben) pánideologikus korszakban minden aspektusukkal tenni, építeni, változtatni, jobbítani akartak: funkcionálisak voltak, az *akkor és most*hoz szóltak. A magyar kiadásokban, fordításokban mindebből nem sok maradt, sőt még az eredeti szövegekben mindezek mellett megjelenő játékoság, ironia, szemantikai komplexitás egyéb irányába sem vezették el őket.

¹⁵ Majakovszkij 1930-ban meghalt, Csukovszkij pedig verses mesét a 20-as évek után nem írt, vagyis ez a kitétel elsősorban Marsak műveire vonatkozik. Lásd például Marsak *Mennyit ér egy esztendő?* című kötetének egyes anyagát: a legkorábbi vers 1923-as, a kései pedig egy egészen más korszak, az 50-es évek elejéről valók. Ld. még a *Göndörű nyírfa*cská. *Orosz versek és mesék gyerekeknek* című, 1986-os antológiát.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA*

FOLYÓIRATOK

- 1000 und 1 Buch* (az Institut für Jugendliteratur, Wien lapja). <http://www.1001buch.at/index.php/about>.
- Bookbird: A Journal of International Children's Literature* (az IBBY lapja). <https://www.ibby.org/bookbird>.
- Buch&Maus: Fachzeitschrift des SIKJM* (a Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien lapja). <https://www.sikjm.ch/publikationen/buchundmaus/>.
- Children's Literature*. <https://www.press.jhu.edu/journals/childrens-literature>.
- Children's Literature Association Quarterly* (a ChLA lapja). <https://muse.jhu.edu/journal/301>.
- Children's Literature in Education*. <https://www.springer.com/journal/10583>.
- IRCL International Research in Children's Literature* (az IRSCL lapja). <http://www.irsl.com/publications.html>.
- Jeunesse*. <https://www.utpjournals.press/loi/jeunesse>.
- JuLit: Zeitschrift des Arbeitskreises für Jugendliteratur* (München, 2010-től). <https://www.jugendliteratur.org/fachzeitschrift-julit/c-120>.
- Marvels & Tales. Journal of Fairy-Tale Studies*. <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/>.
- STRENAE: Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*. <http://journals.openedition.org/strenae>.
- Takam Tikou: Revue des livres pour enfants – International*. <https://takamtikou.bnf.fr/>.
- The Lion and the Unicorn*. <https://www.press.jhu.edu/journals/lion-and-unicorn>.
- Детские чтения* (Pétervár, 2012 óta). <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal>.
- Детская литература* (az 1930-as évektől megszakításokkal a 2000-es évekig). <https://arch.rgdb.ru/xmlui/handle/123456789/44950>.

* Ezúton mondunk köszönetet a bibliográfia összeállításában nyújtott segítségéért Józán Ildikónak, Kérchy Annának és Pataki Viktornak – A szerk.

TEMATIKUS FOLYÓIRATSZÁMOK

- „Ifjúsági irodalom”. *Alfold* 72, 12. sz. (2021). <http://alfoldonline.hu/2021/12/megjelent-az-alfold-2021-decemberi-szama/>.
- COLLIÈRE-WHITESIDE, Christine et Karine MESHOUB-MANIÈRE, éd. „Écritures Jeunesse”. *Genesis* 48 (2019). <https://doi.org/10.4000/genesis.3788>.
- LAPIS József, szerk. „Gyerekvilágok”. *Studia Litteraria* 58, 1–2. sz. (2019). <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/issue/view/277>.
- DOUGLAS, Virginie, éd. „Traduire les sens en littérature pour la jeunesse”. *Palimpsestes* 32 (2019). <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2989>.

MONOGRÁFIÁK, TANULMÁNYKÖTETEK, CIKKEK

- B. A. SOMERS-WILLETT, Susan. „Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 1 (2005): 51–73.
- BACCHILEGA, Cristina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.
- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1999.
- BEAUBAIS, Clémentine. *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature*. Amsterdam: John Benjamins, 2015.
- BEAUBAIS, Clémentine and Maria NIKOLAJEVA, eds. *The Edinburgh Companion to Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- BÉHOTÉGUY, Gilles, Christiane CONNAN-PINTANDO et Gersende PLISSONNEAU, dir. *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXIe siècle*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- BENERT, Britta et Rainer GRUTMAN, dir. *Langue(s) et littérature de jeunesse*. Zürich: Lit Verlag, 2019.
- BESSON, Anne. „Du Club des Cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine”. In *La littérature de jeunesse en question(s)*, sous la direction de Nathalie PRINCE, 117–154. Presses universitaires de Rennes, 2009.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- CART, Michael. „From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature”. *Voices From The Middle* 9, no. 2 (2001): 95–97.

- CHAPUIS, Lise. „Plasticiens, illustrateurs: quelles démarches de création d’images pour la jeunesse”. In *Littérature de jeunesse, incertaines frontières: Actes du colloque de Cerisy-la-Salle juin 2004*, sous la direction d’Isabelle NIÈRES-CHEVREL, 128–139. Paris: Gallimard, 2005.
- CHELEBOURG, Christian. *Les Fictions de jeunesse*. Presses Universitaires de France, 2013.
- COATS, Karen. „The Meaning of Children’s Poetry: A Cognitive Approach”. *International Research in Children’s Literature* 6, no. 2 (2013): 127–142.
- CONNAN-PINTANDO, Christiane et Gilles BÉHOTÉGUY, dir. *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2): Europe 1850–2014*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.
- CONNAN-PINTANDO, Christiane et Gilles BÉHOTÉGUY, dir. *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse: France 1945–2012*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2014.
- CONNAN-PINTANDO, Christiane et Gilles BÉHOTÉGUY, dir. *Littérature de jeunesse au présent (2): Genres graphiques en question(s)*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2020.
- CONNAN-PINTANDO, Christiane et Gilles BÉHOTÉGUY, dir. *Littérature de jeunesse au présent: Genres littéraires en question(s)*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- CONNELL, Robert W. *Masculinities: Knowledge, Power, and Social Change*. Berkeley: UC Press, 1995.
- DÉGH, Linda. „Magic for sale: Märchen and Legend in TV Advertisement”. In Linda DÉGH, *American Folklore and Mass Media*, 34–53. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- DETTMAR, Ute, Caroline ROEDER und Ingrid TOMKOWIAK, Hg. *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung: Aktuelle Positionen und Perspektiven 1*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2019.
- DI GIOVANNI, Elena, Chiara ELEFANTE and Roberta PEDERZOLI, eds. *Écrire et traduire pour les enfants: Writing and Translating for Children: Voix, images et mots: Voices, Images and Texts*. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang, 2010.
- DO ROZARIO, Rebecca. „Australia’s Fairy Tales Illustrated in Print: Instances of Indigeneity, Colonization, and Suburbanization”. *Marvels & Tales* 25, no. 1 (2011): 15–31.
- DUCKWORTH, Melanie and Lykke GUANUO-ULURU, eds. *Plants in Children’s and Young Adult Literature*. New York: Routledge, 2022.
- DUSINBERRE, Juliet. *Alice to the Lighthouse: Children’s Books and Radical Experiments in Arts*. London: Macmillan, 1987.

- EWERS, Hans-Heino. *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. New York–London: Routledge, 2009.
- EWERS, Hans-Heino, Gertrud LEHNERT und Emer O'SULLIVAN, Hg. *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess: Studien zur allgemeinen und vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1994.
- FINET, Béatrice. *La Shoah racontée aux enfants: une éducation littéraire?* Fontaine: Presses Universitaires de Grenoble, 2019.
- FIX, Florence et Hermeline PERNOD, dir. *Le conte dans tous ses états: fragmenter et réenchanter le merveilleux au XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- FOUCHET, Eugénie. *Enfances handicapées: une marge indépassable? Ethnocritique de la littérature de prime jeunesse*. Nancy: Presses universitaires de Nancy–Editions Universitaires de Lorraine, 2021.
- FRANK, Arthur W. *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. Chicago–London: University of Chicago Press, 2010.
- FROMBERG, Doris Pronin and Doris BERGEN, eds. *Play from Birth to Twelve and Beyond: Contexts, Perspectives, and Meanings*. New York–London: Garland, 1998.
- GOTTSCHALL, Jonathan and all. „Beauty Myth Is No Myth: Emphasis on Maale-Female Attractiveness in World Folktales”. *Human Nature* 19, no. 2 (2008): 174–188.
- GUBAR, Marah. „The Hermeneutics as Recuperation: What a kinship-model approach to children's agency could do for children's literature criticism”. *Children's Literature Association Quarterly* 38, no. 4 (2013): 291–310.
- GUBAR, Marah. „On not defining children's literature”. *PMLA* 126, no. 1 (2011): 209–216.
- HAASE, Donald. „Decolonizing Fairy Tale Studies”. *Marvels & Tales* 24, no. 1 (2010): 17–38.
- HAASE, Donald. „Yours, Mine or Ours? Perrault, the Brothers Grimm and the Ownership of Fairy Tales”. In *The Classic Fairy Tales: The Norton Critical Edition*, edited by Maria TATAR, 353–364. New York: Norton, 1999.
- HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton és SZEKERES Nikoletta, szerk. „...kézifékes fordulást is tud”. *Tanulmányok a legújabb magyar gyermekirodalomról*. Balatonfüred: Tempevölgy, 2018.
- HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton és SZEKERES Nikoletta, szerk. *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Minerva Könyvek 8. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017.

- HERMANN Zoltán, LOVÁSZ Andrea, MÉSZÁROS Márton, PATAKI Viktor és VINCZE Ferenc, szerk. *Medialitás és gyerekirodalom*. Károli könyvek. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021.
- HEULOT-PETIT, Françoise. *Dramaturgies de la guerre pour le jeune public: Vers une résilience espérée*. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang, 2020.
- HINES, Sara. „Collecting the Empire: Andrew Lang’s Fairy Books (1889–1910)”. *Marvels & Tales* 24, no. 1 (2010): 39–56.
- JONES, Dudley and Tony WATKINS. „Introduction”. In *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children’s Popular Culture*, edited by Dudley JONES and Tony WATKINS, 1–21. New York: Garland Publishing, 2000.
- JOOSEN, Vanessa. *Adulthood in Children’s Literature*. London: Bloomsbury, 2018.
- KELLY, Catriona. *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*. London: Granta Books, 2005.
- KELLY, Catriona. *Children’s World: Growing Up in Russia 1890–1991*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- KÉRCHY, Anna and Björn SUNDMARK, eds. *Translating and Transmediating Children’s Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2020.
- KLEIN-TUMANOV, L. „Writing for a dual audience in the former Soviet Union: The Aesopian children’s literature of Kornei Chukovskii, Mikhail Zoshchenko, and Daniil Kharms”. In *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, edited by S. L. BECKETT, 128–148. New York: Routledge, 1999.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- LEFEBVRE, Benjamin, ed. *Textual Transformations in Children’s Literature: Adaptations, Translations, Reconsiderations*. New York: Routledge, 2013.
- LESAGE, Sylvain. *L’effet livre: métamorphoses de la bande dessinée*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019.
- LÉVÊQUE, Mathilde. *Écrire pour la jeunesse: en France et en Allemagne dans l’entre-deux-guerres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MARINELLI, König G. *Russisches Kinderliteratur in der Sowjetunion der Jahre 1920–1930*. Munich: Verlag Otto Sagner, 2007.
- MARTIN, Serge. „La Littérature de jeunesse: inventer sa critique en zone critique”. *Le Français aujourd’hui* 160 („La critique pour quoi faire?”), no. 1 (2008): 31–42.

- MARTIN, Serge. „Les fables de la voix en littérature enfantine: actualités du « Raconteur » (*Der Erzähler*, 1936) de Walter Benjamin”. *Strenae* 5 (2013). <https://doi.org/10.4000/strenae.961>.
- MARTIN, Serge. „Lire le mouvement: vers une poétique de la relation au cœur du langage”. *Les Actes de lecture* 76 (2001): 71–82.
- MARTIN, Serge. *Poétique de la voix en littérature de jeunesse: Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- MARTIN, Serge et Marie-Claire MARTIN. *Quelle littérature pour la jeunesse?* Paris: Klincksieck, 2009.
- MCARA, Catriona and David CALVIN. *Anti-Tales: Uses of Disenchantment*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle. „Des illustrations exemplaires: Max et les Maximonstres de Maurice Sendak”. *Le Français aujourd'hui* 50 (1980): 17–29.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier Jeunesse, 2009.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle. „La transmission des valeurs et les ruses de la fiction: petite mise en perspective historique”. In *Littérature de jeunesse, incertaines frontières: (Colloque de Cerisy, juin 2004)*, sous la direction d'Isabelle NIÈRES-CHEVREL, 140–155. Paris: Gallimard Jeunesse, 2005.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et Jean PERROT, dir. *Dictionnaire du livre de jeunesse: La littérature d'enfance et de jeunesse en France*. Paris: Éd. du Cercle de la Librairie, 2013.
- NIKOLAJEVA, Maria. „Recent Trends in Children's Literature: return to the Body”. *International Research in Children's Literature* 9, no. 2 (2016): 132–145.
- NIKOLAJEVA, Maria. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge, 2010.
- NILSEN, Alleen Pace and Kenneth L. DONELSON. *Literature for Today's Young Adults*. New York: Longman, 1997.
- NODELMAN, Perry. „Making Boys Appear: The Masculinity in Children's Fiction”. In *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, edited by John STEPHENS, 1–14. New York: Routledge, 2002.
- NODELMAN, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2008.
- PANKENIER S. „Avant-garde Art as Child's Play: The Origins of Vladimir Lebedev's Picturebook Aesthetic”. In *Expectations and Experiences: Children, Childhood and Children's Literature*, edited by C. BRADFORD and V. COGHLAN, 259–271. Lichfield (UK): Pied Piper Publishing, 2007.

- PANKENIER WELD S. *Voiceless Vanguard: The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
- PASQUIER, Gaël, Cendrine MARRO et Laurence BRETON. „Éduquer à l'égalité des sexes à l'école primaire : autour de quelques gestes professionnels accompagnant une activité de lecture littéraire”. *Le français aujourd'hui* 193, no. 2 (2016): 97–110. <https://doi.org/10.3917/lfa.193.0097>.
- POPE, Carole A. and Joan F. KAYWELL. „Conversations from the Commissions: Preparing Teachers to Teach Young Adult Literature”. *English Education* 33, no. 4 (2001): 323–327.
- POSLANIEC, Christian. *(Se) former à la littérature de jeunesse*. Paris: Hachette Éducation, 2008.
- PRINCE, Nathalie, dir. *La littérature de jeunesse en question(s)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- PRINCE, Nathalie. *La Littérature de jeunesse: Pour une théorie littéraire*. 3. Paris: Armand Colin, 2021.
- ROSE, Jacqueline. *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1992.
- ROWE, Karen. „To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale (1986)”. In *The Classic Fairy Tales: A Norton Critical Edition*, edited by Maria TATAR, 297–308. New York: Norton, 1999.
- RUTT, Theodor, Hg. *Schöninghs Sammlung Pädagogischen Schriften: Quellen zur Historischen, Empirischen und Vergleichenden Erziehungswissenschaft*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1974.
- SCHNEIDER, Anne, dir. *La littérature de jeunesse, veilleuse de mémoire: les grands conflits du XX^e siècle en Europe racontés aux enfants*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020.
- SEIFERT, Lewis. „Orality, History, and Creoleness in Ptarick Chamoiseau's Creole Folktales”. *Marvels & Tales* 16, no. 2 (2002): 214–230.
- SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens: University of Georgia Press, 1986.
- STEPHENS, Jonathan. „Young Adult: A Book by Any Other Name: Defining the Genre”. *The Alan Review* 35, no. 1 (2007): 34–42.
- TEVERSON, Andrew. „»Giants Have Trampled the Earth:« Colonialism and the English Tale in Samuel Selvon's Turn Again Tiger”. *Marvels & Tales* 24, no. 2 (2010): 199–218.
- TEVERSON, Andrew. „Migrant Fictions: Salman Rushdie and the Fairy Tale”. In *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, edited by Stephen BENSON, 47–73. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

- TÖPFFER, Rodolphe. „Notice sur Monsieur Jabot, 1837”. In Rodolphe TÖPFFER, *L'invention de la bande dessinée, textes de Rodolphe Töpffer réunis et présentés par Benoît Peeters et Thierry Groensteen*. Collection Savoir. Sur l'art. Paris: Hermann, 1994.
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*. Le Puy-en-Valey: L'Atelier du Poisson soluble, 2006.
- VORONINA, Olga, ed. *Companion to Soviet Children's Literature and Film*. Brill's Companions to the Slavic World 2. Boston: Brill, 2020.
- WALLER, Alison. *Rereading Childhood Books: A Poetics*. London: Bloomsbury, 2019.
- WARNER, Maria. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1994.
- WARNER, Maria. *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*. Cambridge: Belknap of Harvard University Press, 2012.
- WARNER, Maria, ed. *Wonder Tales: Six French Stories of Enchantment*. New York: Oxford University Press, 2004.
- WILD, Reiner, Hg. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 3. Stuttgart: Metzler–Springer, 2008.
- WILKIE-STIBBS, Christine. *The Outside Child In and Out of the Book*. New York: Routledge, 2008.
- WIRAG, Lino. „Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters”. *KulturPoetik* 2 (2014): 269–281.
- ZIOLKOWSKI, Jan M. *Fairy Tales from before the Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- ZIPES, Jack. „Breaking the Disney Spell”. In *The Classic Fairy Tales: The Norton Critical Edition*, edited by Maria TATAR, 332–352. New York: Norton, 1999.
- ZIPES, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. University of Kentucky Press, 2002.
- ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- АРБИТМАН, Р. „Слезинка замученного взрослого: О творчестве В. Крапивина”. *Детская литература* 12 (1993): 6–8.
- АРЗАМАСЦЕВА, И. Н. и С. А. НИКОЛАЕВА. *Детская литература*. выпуск 2. Москва: Академия, 2005.
- ВОСКОБОЙНИКОВ, Валерий. „Детская литература вчера и сегодня: А завтра?”. *Вопросы литературы* 5 (2012): 76–88.

- ЕРШОВА, Л. и В. СЕМЕНИХИН, ред. *Книга для детей 1881–1939: Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939 из коллекции Александра Лурье*. том 1–2. Москва: УЛЕЙ, 2009.
- КОСТОХИНА, М. С. „История шалуна в старой детской литературе”. *Детская литература* 6 (1997): 23–28.
- КРУГЛОВА, Татьяна. „Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара”. *Международный журнал исследований культуры* 1 (2010): 37–51.
- КРУГЛОВА, Татьяна. „Социально-педагогическое содержание «Тимура и его команды» и система А. Макаренко”. *Детские чтения* 3 (2013): 100–113.
- КУЗЬМИНА, Е. и М. ПЛАТОНОВА. „Новая детская литература: взгляд библиотекаря”. *Детские чтения* 3 (2013): 201–213.
- ЛИТОВСКАЯ, Мария. „Аркадий Гайдар”. *Детские чтения* 2 (2012): 87–104.
- МЕТЕЛКИНА, Ольга. „О двух повестях Екатерины Мурашовой”. *Литературная учеба* 4 (2011): 139–155.
- МОЛОК, Ю. сост. *Старая детская книжка 1900–1930-х годов. Из собрания профессора Марка Раца*. Москва: А и Б, 1997.
- МЯЭОТС, Ольга. „Советские детские книги в Европе и в США в 1920–1930-е гг”. *Детские чтения* 12, 2 (2017): 57–95.
- РУДОВА, Лариса. „Дети-аутсайдеры и параллельные миры: реальное и фантастическое в повести Е. Мурашовой «класс коррекции»”. *Детские чтения* 5 (2014): 198–214.
- РУДОВА, Лариса. „Маскулинность в советской и постсоветской детской литературе: Трансформации Тимура (и его команды)”. *Детские чтения* 6, 2 (2014): 85–101.
- СЕРГИЕНКО, Инна. „«Страшные» жанры современной детской литературы”. *Детские чтения* 1 (2012): 131–147.
- ФОМИН, Д. „1920-е гг.: »Золотой век книжки-картинки«”. In *Книга для детей 1881–1939: Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939 из коллекции Александра Лурье*, редактор Л. Ершова и В. Семенихин, 93–101. Москва: УЛЕЙ, 2009.
- ФОМИН, Д. „»Новая эстетика детской книги«. Ленинградская школа начала 1920-х гг.” In *Книга для детей 1881–1939: Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939 из коллекции Александра Лурье*, редактор Л. Ершова и В. Семенихин, 2:11–19. Москва: УЛЕЙ, 2009.
- ХЕЛЛМАН, Бен. *Сказка и быль: история русской детской литературы*. перевод Бухина О. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2016.

- ЦВЕТАЕВА, Марина. „О новой русской детской книге”. In Марина ЦВЕТАЕВА, *Сочинения*, 352–356. Москва: Художественная литература, 1988.
- ЧАПКИНА, М. *Московские художники детской книги 1900–1911*. Москва: Контакт-культура, 2008.
- ЧЕРНЯК, Мария. „Дети и детство как социокультурный феномен: опыт прочтения современной новейшей прозы XXI века”. In *Конструируя детское: филология, история, антропология*, редактор М. БАЛИНА, В. БЕЗРОГОВ, С. МАСЛИНСКАЯ, К. МАСЛИНСКИЙ, М. ТЕНДРЯКОВА и С. ШЕРИДАН, 49–62. СПб.: «Азимут», «Нестор-История», 2011.
- ЧЕРНЯК, Мария. „Эффект узнавания реальности в современной прозе для переходного возраста”. *Детские чтения* 4 (2013): 136–151.
- ЧУКОВСКИЙ, Корней. *От двух до пяти: Живой как жизнь*. Москва: Детская литература, 1968.
- ЧУКОВСКИЙ, Корней. „Тринадцать заповедей для детских поэтов”. *Книга детям* 1 (1929): 13–19.
- ШЕВЦОВ, В. А. „Страшный детский повествовательный фольклор: жанры и тексты”. In *Детский фольклор и культура детства: материалы науч. конф. «XI–II Виноградовские чтения» (31 июня – 4 июля 2003 г.)*, редактор Е. В. КУЛЕШОВ и М. А. ЛУРЬЕ 43–64. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2006.
- ШТЕЙНЕР, Евгений. *Что такое хорошо: Идеология и искусство в раннесоветской детской книге*. Очерки визуальности. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.

Összeállította: *Hermann Zoltán és Kalavszky Zsófia*

KÖNYVEK

HERMANN Zoltán, LOVÁSZ Andrea, MÉSZÁROS Márton, PATAKI Viktor és VINCZE Ferenc, szerk. *Medialitás és gyerekirodalom*. Károli könyvek. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021. 280.

A *Medialitás és gyerekirodalom* című tanulmánykötet a cím által is jelölt két fogalom kapcsolatát nem csupán tematikus szinten tartja összetartozónak, vagy ahogy az előszóban a szerkesztők írják, „esettanulmányok segítségével” igyekszik bemutatni, hanem egy tágabb értelemben vett kutatási kör egészének tekinti. A kötetben szereplő tanulmányok a gyerekirodalom medialitása körül egyfajta párbeszédet igyekeznek kialakítani, olyan dialógust, amelyben a kortárs és a klasszikus gyerekirodalom és gyerek kultúra mediális aspektusaira adott reflexiók rajzolódhatnak ki. A tanulmányok tehát egy, a háttérben meghúzódó, szerteágazó diskurzusra mutatnak rá, amely ahelyett, hogy a gyerekirodalomról való irodalomtudományos beszédmódot egységgé igyekezne szervezni, annak heterogenitására, sőt a tárgykör definiálhatóságának nehézségeire, ezzel együtt fontosságára figyelmeztet. Az egymást követő írások vagy a gyerekirodalom mediális terének különböző lehetőségeit jelenítik meg, vagy rekonstruálni igyekeznek ezeket a történetileg átalakult mediális tereket. Nemcsak klasszikus művek irodalomtörténeti és műfaj történeti elemzési módozatait mutatják fel, hanem aktuális kultúratudományos szempontok mentén kortárs műveket is elemeznek, sőt a gyerekirodalom tanításának, olvasásának bizonyos lehetőségeit is újragondolják.

Már a kötet első szövegétől világossá válik, hogy az oktatás és nevelés nemcsak a gyerekirodalom-értelmezések egyik, történetileg is fő szempontjaként jelenik meg, hanem nyilvánvalóan a vizsgált szövegek keletkezéstörténetében, általában a gyerekirodalom definiálhatóságában is kiemelt szerephez jut. Ugyanakkor a kötet első olyan tanulmánya, amely expliciten ad számot a vizsgált témakör definitív lehetőségeiről, nem a kötet elején kapott helyet, hanem annak második harmadában. Ez kompozíciós szempontból azért lehet ér-

dekes döntés, mert elképzelhető, hogy ellenkező esetben az olvasó figyelmét olyan olvasási stratégiához vezetné, amelyben a kérdéses tanulmány mintegy előszövegként, a kötet „prolepsziseként” értelmeződne, és így a gyerekirodalomhoz való értelmezői közelítés heterogenitása kizárólag a tanulmány (egyébként termékeny) irányaira korlátozódna. A kérdéses tanulmány Kucserka Zsófia írása, amely tehát a gyerekirodalom definiálhatóságáról értekezik, és ennek kapcsán a szöveg első oldalán megállapítja: „a gyerekirodalom olvasás-szociológiai műfajfogalom” (177). Ezzel az állítással a tanulmány azt mondja ki, hogy egy mű gyerekirodalomként való besorolása olvasói meghatározottság függvénye, és nem írható le formai és strukturális jegyek alapján. Mint ilyen, a gyerekirodalom a tanulmány szerint „mindig a nevelés (a pedagógia és a didaxis) kontextusában értelmezhető”, tehát a már létező gyerekirodalmi alkotásnak nem az elemzői/kritikai munka tulajdonítja a nevelés értelmezhetőségi lehetőségét, hanem feltételezhető, hogy ez már a megírás szándékában is benne rejlik mint a gyerekirodalom premisszája. Mindez egyrészt felveti a magasirodalom és a gyerekirodalom kapcsolatának problematikusságát (ahogyan erre a tanulmány is reflektál), másrészt pedig egy adott szövegnek az aktuális nevelési trendekkel való kapcsolatára is képes rámutatni. Ehhez kapcsolódhat Pataki Viktor írásának egyik állítása, amely szerint a gyerekirodalom kutatásának irányai gyakran megragadnak ezeknél a kérdéseknél, és ez ahhoz vezet, hogy az irodalomtudomány például a gyerekversekhez nem közelít esztétikai-poétikai szempontból is megközelíthető szövegekként.

Vojnics-Rogics Réka tanulmányában éppen ez a jelenség követhető: a szerző a *Pesti Napló* gyermekrovatában megjelent szövegeket csoportosította aszerint, hogy milyen nevelési funkció tulajdonítható az egyes szövegeknek, kiemelve a ténylegesen „magatartáskorrekciós” funkciókat. Kérchy Anna tanulmánya a gyerektest mint médium, mint sajátos tematika vonatkozásában értekezik a test „korszellem-specifikus globális aggálya-

író”, és a gyerektest poétikáját a nevelés és a nevelési ideológiák szatirikus kigúnyolásának aspektusai mentén is tárgyalja. Azáltal, hogy e szempontokat nem (kizárólag) kortárs vagy modern szövegeken keresztül érvényesíti, azzal összefüggésben is meggyőzően érvel, hogy a 19. századi gyermekeknek szánt irodalmat miként territorializálja (és terrorizálja!) a nevelő, szocializáló funkció akkor is, ha bizonyos írások esetén e funkció kigúnyolása jelenik meg csupán, tehát a nevelési stratégiák és ellenstratégiák láthatóan már a 19. századi gyerekirodalomban is jelen voltak. Szintén a 19. század gyerekirodalmához kapcsolódik Hansági Ágnes írása is, amelyben a már említett *Pesti Napló* gyerekirodalmi rovatának kialakulásáról ír abból a szempontból, hogy mennyiben játszott szerepet a könyvpiac átalakulása a gyermekolvasó „előállításában”, és ezzel együtt a gyerekirodalom populáris nyilvánosságában.

Ezt a tematikát Hermann Zoltán tanulmánya járja körül részletesebben, amely gyakorlatilag abból az állításból indul ki, hogy nincs, nem lehetséges ideológiamentes irodalom. Ez az evidens és fontos megállapítás premisszaként van jelen a tanulmány egészében, akkor is, amikor egyfajta általános ideológia-meghatározást, és akkor is, amikor az aktuális hatalmi rendszerek természetét és ezek ellendiskurzusait tárgyalja, többek között *A krasznabecsi háború*, valamint *Az ágasvári csata* című szövegekben. Ez utóbbi elemzői szempont az írás nagyobb részét felölelő, az úgynevezett táborozós, „bandázós” gyermekregényekben felépülő alternatív valóságnak, a gyerekszereplők által szervezett társadalmak ismertetésével mutatja be, hogy a szövegekben megalkotott és bemutatott alternatív gyerektársadalmak mindenképpen valamiféle ideológiák mentén épülnek fel, és ezeket közvetítik még akkor is, ha ez a közvetítés az éppen aktuális politikai hatalom nevelési, beilleszkedési szándékaival helyezkedik szembe (erre az ellenpontozásra a tanulmány szerzője a modern gyerekirodalom alapvető funkciójaként tekint). A tanulmány konklúziója, hogy az aktuális nevelési trendek folyamatos változásával folyamatosan változik az ideológia és az azzal szembehelyezkedő szellemiség reprezentálása is.

A definiálhatóság nehézsége és a meghatározó szempontok szerteágazó egymásra hatása nyomán látható, nem véletlen az sem, hogy a kötet írásai történeti és elméleti szempontok szerint is egy-

mástól nagymértékben eltérő anyagból válogathattak. Nagy Gabriella Ágnes állatmesékkel foglalkozó tanulmánya, mielőtt konkrét szövegelemzésekbe bocsátkozna, több fejezetben keresztül mutatja be az állatmesék különböző műfaji és tematikus aspektusait, ezzel megmutatva, hogy az állatmese maga is sokkal összetettebb műfaj, mint első megközelítésre tűnhet. Ez a műfaji komplexitás leginkább az értelmező 21. századi perspektívájából látszik, és leginkább a medialitás kérdését érinti. Érdemes lehet a tanulmányban az Ezópusz állatmeséitől a Facebook felületen megjelenő Pusheen cica karakteréig (és narratív működésmódjának leírásáig) tartó folyamatot egyetlen történeti ívként tekinteni. A narrációnak ez a sajátos alakulástörténete a szóbeliség-írásbeliség felületétől eljut a puszta képiségig, ezzel együtt bevonja az értelmezésbe a tanító funkció átalakulását is, amennyiben előbbi esetében kifejezetten fontos volt a történeteken keresztül megvalósuló erkölcsi (át)alakulás, utóbbi esetében pedig a puszta képiség és a narratív kontextus csaknem teljes hiánya által a hétköznapi érzelmi állapotok, mindennapi helyzetek fejezhetők ki (16). A tanulmány megmutatja, hogy a *fabula* műfaj gyakorlatilag kialakulása óta miként képes – a gyermekeket tanító, nevelő funkción túlmutatva – társadalmi témák, problémák bemutatására. Dániel András *A nyúl formájú kutya* című meséjének elemzése például a kortárs tudományos és hétköznapi gender- és identitásdiskurzus elemeire hívja fel az olvasó figyelmét.

Vincze Ferenc és Mészáros Márton tanulmányaiban a gyerekirodalom medializáltságának kérdése a szóbeliség és írásbeliség kettőse köré épül fel, teljesen különböző módokon. Vincze Ferenc tanulmánya, amely *Az eltűnt papirusz* című Asterix-képregényt vizsgálva mutatja be a szóbeliség-írásbeliség kettősének folyamatos, ironikus fókuszról leírt egymásra hatását, tulajdonképpen a képregény műfajának ismeretterjesztő jellegére mutat rá. Vincze szerint az Asterix-képregény segítségével a szóbeliség-írásbeliség kérdésköre interdiszciplináris, ráadásul a didaxist az iróniával üdítően keverő módon kerülhetne át a pedagógiai gyakorlatba, az oktatásba. Bár a szóbeliség és írásbeliség Vincze Ferenc tanulmányában elemzői szempontként jelenik meg, ez a kettős a gyerekirodalom hagyománytörténetéhez és ezzel együtt mai „használatához”, illetve működéséhez szorosan kapcsolódik. Mészáros Mártonnak a kötetben

szereplő első tanulmánya általában véve a líra és a szóbeliség kapcsolatát tárgyalja, amely bár a líra alakulástörténetében megfigyelhető módon ma már nem mutat olyan szoros összefüggést a szóbeliséggel, ezzel együtt a hangos olvasással, a gyerekek esetén ma is immanens módon kapcsolódik össze. Mészáros szövege Kovács András Ferenc *Árdeli szép tánc* című multimediális kötete köré szerveződik, és e kötet kapcsán a gyereklíra-értelmezés, valamint a szövegolvasás (ezzel együtt a hangos olvasás) rítusának médiumok általi befolyásoltságát tárgyalja. Mészáros vizsgálatának eredményei az irodalomoktatás szempontjából is produktívnak tekinthetők, ugyanis a tanulmány a vizualitás és a szöveg transzmediális értelmezhetőségének három lehetőségét és módját is kijelöli, amelyek a szöveg és kép közötti asszociatív kapcsolat különböző távolágaival bírnak. Ezek a lehetőségek az irodalomóra keretein belül megvalósuló líraértelmezésbe olyan szempontokat nyithatnának meg, amelyek a megszokott szerző és szöveg kapcsolatától eltávolodva járulhatnak hozzá a gyermekkori versértelmezésekhez. Fontos ezen kívül megemlíteni, hogy mind Vincze, mind Mészáros tanulmányaiban a szövegelemzést képi anyag is kíséri, amely Vincze Ferenc tanulmányában a képregény narratíváját követi, Mészároséban pedig az ismertetett illusztrációk közül válogatva járul hozzá a könyv megismeréséhez és jobb megértéséhez.

Sághy Miklós tanulmánya a *Légy jó mindhalálig* filmadaptációi és színpadi átíratai által mutatja be, hogy a feldolgozások során a mediális tér váltásának következtében miként alakul át és stilizálódik Nyilas Misi karaktere. Az idealizálás mintha a regény recepciójában is sokat hangoztatott bibliai allúziók kizárólagosságának irányába tolná el a műértelmezést. Ezáltal, ha figyelembe vesszük Sághy állítását, miszerint „[a] filmadaptációk tehát különösen fontosak a kötelező irodalmi alkotások szempontjából, mert akár tetszik, akár nem, a diákok számára nem ritkán a megfilmesített változat pótolja a kötelező irodalmat”, akkor feltételezhető, hogy a gyermekbefogadó egyszerűsített, biblikus, ideologikus értelmezéshez fog csupán jutni a regény olvasásának hiányában. Az adaptációkban „Misi alakja leegyszerűsödik, azaz a rossz tulajdonságok (hazugság, lopás, lustaság a tanulásban) lehullanak róla, és [...] a rendíthetetlen jóság képviselőjévé válik” (137). Mindezek tekintetében

Sághy Miklós írása azért kiemelten fontos, mert felhívja a figyelmet arra, hogy a kötelező olvasmányokat a filmadaptációk révén ismerik meg a gyerekek, és a különböző mediális változatoknak, feldolgozásoknak az egyszerű ábrázoló vagy éppen az expresszionista jelentésrétegeit ismertette a pedagógus teljesebb képet adhat a műről, ez a gyakorlat pedig akár az irodalomoktatásban is aktualizál(hat)ná az adott művet. Az aktualizálás és a gyakorlat fontosságáról ezen kívül Lovász Andrea írásában olvashatunk. Lovász írásában erős elméleti háttérrel és a gyerekirodalom terei és a hálózatelmélet összefüggéséről, úgy vélem azonban, hogy tanulmányának legtermékenyebb része az, ahol nagy részletességgel bemutatja azokat a fizikális és virtuális felületeket, amelyeken ma lehetőség van bekapcsolódni a kortárs magyarországi gyerekirodalmi diskurzusokba.

Összességében tehát, különböző gyerekirodalmi szövegek vizsgálata során – az előző ígérete, előzetes megállapítása alapján is – valóban elengedhetetlennek tűnik nemcsak a medialisztás technikai oldalának, hanem általában kontextusának, terének vizsgálata is, akár az irodalmi kánonról, műfaji előzményekről, akár intézménytörténetről legyen szó. Ezek együttes vizsgálata jelenik meg a *Medialitás és gyerekirodalom* című kötet egyes darabjaiban, de a kötet egészében is, hiszen akár az alapvetően klasszikus szövegeket vizsgáló, akár a kortárs alkotásokat elemző vagy elméleti irányzatokat tárgyaló tanulmányokat tekintjük, mindegyikük elválaszthatatlan egységként mutatja be a gyerekirodalom és a mediális tér kapcsolatát.

MEISZTERICS ADRIENN

Anna KÉRCHY and Björn SUNDMARK, eds.
Translating and Transmediating Children's Literature.
New York: Palgrave MacMillan, 2020. 337.

A fordítás és a különféle médiumok metszetében zajló történetmesélés, pontosabban a történetek átvitele olyan társadalmi és kulturális gyakorlatoknak tekinthetők, amelyek a különféle kulturális, etnikai és gazdasági háttérrel rendelkező közösségek számára kaput nyitnak egymás felé. A történetmesélés így válik egy minden kultúrán és médiumon átvívelő közvetítő erővé, amelynek értelmében a fordítás és a transzmediáció a külön-

féle kultúrák irodalmi és a multimédia-felületein létrejövő művek más társadalmi és nyelvi közegekbe való átültetését foglalja magában. A gyerekirodalom azáltal válik a fordítás és a transzmediáció számára remek anyaggá, hogy a maga nyelvi és vizuális játékoságával, valamint az írói és olvasói képzelet szabad mozgása által könnyedén teremt kapcsolatot a kultúrák, a korosztályok és az etnikumok között – mi több, a gyermekekről szóló történeteket és azok adaptációit éppen az e művekben működő nyelvi és képi játékok teszik a kultúrák közötti politikai és társadalmi közvetítés hiteles eszközeivé.

A Kérchy Anna és Björn Sundmark által szerkesztett *Translating and Transmediating Children's Literature (Újragondolni a gyerekirodalmat: fordítás és transzmediáció)* esszéi e megfontolások szerint tárgyalják a fordítás és a transzmediáció különféle gyakorlati megvalósulásait a gyerekirodalomban és az ifjúsági könyvekben. A két fogalom meghatározásakor szó esik arról a döntő kérdésről, hogy a klasszikus művek digitalizációja, valamint az újabb generációk változó olvasási igényei miként befolyásolják az adaptáció folyamatát. Ennek megfelelően e kötet rendkívül innovatívan mutat rá a gyerekirodalom újabb digitális platformjai nyújtotta kihívásokra, illetve a nyelvi és kulturális határok átlépésének nehézségeire.

A kötet öt része újszerű megközelítésekkel világit rá a gyerekirodalom fordításának és a transzmediációjának formáira és kérdéseire. Köztudott, hogy a fordítás mint a médiumok közötti közvetítő erő világokat tár fel és lehetőséget biztosít a kulturális határok áthidalására. E kérdésfelvetések különösen a 2015-ben Európában bekövetkezett társadalmi és politikai menekültválság tükrében lényegesek, amelyek többek között a kultúrák közöttiség és a kulturális transzfer fogalmainak újragondolására készített. Ahogy esszéjében Clémentine Beauvais rávilágít, a gyerekirodalom fordításának különös társadalmi felelőssége van, hiszen a fordított szöveg az olvasó tekintetét a reflexió erejével irányítja más kultúrák felé és serkenti a nemzedékek közötti szellemi és érzelmi kapcsolatot. Beauvais a svájci Selina Chönz *Uorsin* című klasszikus gyerekkönyvével foglalkozik, vizsgálja annak folytatásait, illetve elemzi e könyvek történetének intrakulturális változásait is. Ennek megfelelően e művek kiadásának különlegessége az, hogy míg Chönz az eredeti mesét a főleg

Dél-Tirolban beszélt ladin rétoromán dialektusban írta, a folytatásokat németül publikálták. E fordítás- és kiadástörténeti mozzanat felveti a kulturális, a nyelvi és az esztétikai elsőbbség kérdését, különösen a másodlagos fordítások és az illusztrációk tekintetében.

A tanulmánykötet első részének harmadik fejezetében Joanna Dybiec-Gajer E. T. A. Hoffmann meséinek újabb lengyel fordításait annak tükrében vizsgálja, hogy miként változott az eredeti művek szövegkörnyezete, stílusa és a narrátori hang, és hogy a különféle változtatások hogyan befolyásolják a gyermekolvasók viszonyát az elbeszélőhöz. Dafna Zur esszéje – ez a kötet következő írása – fontos politika- és ideológiatörténeti távlatokat nyújt, elsősorban a koreai háború utóhatásait elemzi, amelyek egyfelől az észak-koreai gyerekkönyvekben megjelenő nacionalizmus ismételt megerősödésében nyilvánulnak meg, másfelől abban, hogy a tudományos-fantasztikus gyerekirodalomban és az útikönyvekben a már eleve meglévő, a szocialista erkölcsöt hangsúlyozó látásmód még dominánsabbá vált. E probléma Zur szerint különösen abban éreztette hatását, hogy az észak-koreai írók, miközben a háború okozta pusztítást követően minden erejükkel próbálták helyreállítani nemzeti identitásukat, kénytelenek voltak alkura lépni a megerősödő hatalommal.

A kötet második része a fordított szöveg és a képi megjelenítések kapcsolatát kutatja. Anees Barai James Joyce egyetlen gyermektörténetét, *A macska és az ördögöt* elemzi. Joyce ezt a történetet eredetileg egy 1936-os, unokájának három nyelven írt levelében vetette papírra. Barai arra az eljárásra hívja fel a figyelmet, ahogy Joyce szövegében a francia nyelvet és a folklórt vegyíti saját ír identitásának nyelvi és kulturális jellegzetességeivel. A kutató hasonlóan tartja ezt az eljárást ahhoz, ahogyan a francia fordítások a mesét meghonosítani igyekeztek. Míg a francia kiadások képein végig a francia folklórhoz való ragaszkodás érződik, addig a szövegeket kivétel nélkül a képi megjelenítésekhez igazították.

Björn Sundmark esszéje J. R. R. Tolkien *Hobbit*jának 1962-es svéd fordítását és illusztrációit veszi górcső alá. Célja a Tolkien munkáiban rejlő képi megjelenítések újszerű vizsgálata. Kérchy Anna *Alice*-tanulmányában a Lewis Carroll által tökélyre fejlesztett nonszensznek a szövegben és az olvasói tudatban megvalósuló ikonotextuális meg-

jelenítését elemzi. A szerző az *Alice Tükkországban* Jabberwocky-verse alapján kimondja, hogy az olvasói jelentésképzés nagyban támaszkodik a szöveg és az illusztráció közötti kapcsolatra, valamint arra, ahogyan az eredeti szöveg a fordítások által a célnyelvi közegben befogadhatóvá válik. Ez különösen igaz a vers magyar fordításaira (Kosztolányi, Weöres, Varró), amelyek, bár látszólag nagyon hasonló megoldásokat alkalmaznak, a magyar líranyelvben használt költői eszközök segítségével más jelentésképződési folyamatokat indítanak be az olvasás során.

A tanulmánykötet harmadik része, miközben számon tartja a vizuális megvalósítás lehetséges korlátait, a képek más képekre való fordításának kérdéseibe enged betekintést. Ez a rész megkérdőjelezi a szöveg és a kép között fennálló hierarchikus rendszert, s inkább a szöveg- és a képnyelv közötti kapcsolódásokra összpontosít. Hatvan-nyolc gyermek- és ifjúsági könyv görög nyelvre való fordításairól és kiadásairól írt esettanulmányokban Petros Panaou és Tasoula Tsilimeni a könyvek borítóit és szövegeit veti össze egymással. Ezt a fejezetet azért tekinthetjük fontosnak, mert nem pusztán a külföldi irodalomnak a görög írókra tett befolyását vizsgálja, hanem pontos képet fest arról is, hogy a jelentés miként vándorol és formálódik a különféle fordítói eszközök hatására. A jelentés honosítását taglalja Karolina Rybicka esszéje, amelyben a szerző Olga Siemaszko illusztrátor John Tenniel *Alice*-képei alapján készült, a lengyel olvasóközönség számára befogadhatóbbnak vélt illusztrációit helyezi a középpontba. Rybicka kiemeli, hogy Siemaszko négy változatban is készített *Alice*-illusztrációkat, amelyek mindegyike nagymértékben támaszkodott Tenniel képeire, ezzel igazolva, hogy az eredeti angol kiadás képi anyaga bármely kulturális közeg számára feldolgozható. Siemaszko illusztrációi így egyszerre a lengyel folklór- és ikonográfiai hagyományokra támaszkodva honosították meg Tenniel rajzait, miközben mindegyik *Alice*-változaton érződik Tenniel illusztrációinak hatása.

A kötet negyedik része arról számol be, hogy a klasszikus gyermek- és ifjúsági irodalmi művek digitalizálása hogyan vetíti előre a fiatal generáció folyamatosan változó olvasási igényeit és alakítja át olvasási szokásait. E rész első tanulmányában Cheryl Crowdy mindenekelőtt az aggódmakról ad pontos képet, amelyek szerint a digi-

tális korszak befagyasztja a Z és az alfa-generáció empatikus olvasásra tett bármely törekvéseit: az empatikus olvasást, olvasási módot számos kutató, pedagógus, szülő szerint a habkönnyű művek felszínes élvezete váltja fel. Miközben a szerző vitába száll ezekkel az aggódmakkal, az „ellenálló olvasás” fogalmának bevezetésével olyan metodológiát alkalmaz, amelynek segítségével érzékletesen mutatja be, hogy ez az új olvasási mód hogyan teszi lehetővé a gyermekek számára saját érzelmeik kifejezését és traumáik feldolgozását.

Az ezt követő tanulmányban Dana Cocargeau Beatrix Potter *Nyúl Péter*-történeteinek népszerűségét tárgyalja a rendszerváltás utáni Romániában, különös figyelmet szentelve Potter műveinek a román rajongók által készített online fordításaira, amelynek oka elsősorban az internet-használók megugró számában és a Potter művei iránti felénkülöndő érdeklődésben keresendők.

A kötet záró írásában Cybelle Saffa Soares és Domingos Soares a *Star Wars*-franchise kortárs fordításainak etikai kérdéseivel foglalkoznak, különös hangsúlyt helyezve a problémára, hogy a „világos” és a „sötét” miként jelenik meg a transzmédia platformjain a különféle fordítások által. E kérdések leginkább annak tükrében érdekesek, hogy felszínre hívják a mesékkel mint kulturális termékekkel kapcsolatos kollektív elvárásokat, amelyek szerint a gyermeki irodalom egyik legfőbb feladata a gyermekek számára nyújtott erkölcsi tanulságok közvetítése.

Az ötödik rész az egymástól eltérő generációk interkulturális olvasatainak, képalkotásainak és a médiumok közötti közvetítéseknek a gyakorlatait elemzi. Maurice Sendak *Abol a vadak várnak* című könyvének – a képeskönyvet maga a szerző illusztrálta – olasz fordításai kapcsán Annalisa Sezzi a fordító és a gyermekének felolvasó szülő közötti több fókuszból álló kapcsolatot taglalja. (Sendak könyvéről lásd e lapszámban Serge Martin tanulmányát – A szerk.) A „vizuális kontextus adaptációja” fogalom ismertetésével Agnes Blümer a fordítás során az eredeti művekben rejlő többértelműség elvesztését és konvencionálissá válását vizsgálja. Carl F. Miller a gyermekkönyvek kortárs latin fordításait veti górcső alá. E tanulmány témaválasztása furcsának hat, ugyanakkor Miller állítása, hogy az élő és a holt nyelvek közötti diskurzus lényeges reformot hajthat végre az irodalom oktatásában azáltal, hogy megdönti a konven-

ciókon nyugvó narratívákat, hogy gondolkodásra késztesse. A kötet utolsó írásában Caisey Gailey három olyan táblakönyvet (*boardbook*) tárgyal, amelyek célja a tudományos ismeretek fordítása és közvetítése a csecsemők számára. Esszéjében Gailey kérdésesnek tartja, hogy e kezdeményezések célra-vezetők-e, tehát, hogy a tudományos ismeretek kognitív módon elsajátíthatók-e a kora gyermekkorban, ugyanakkor elismeri e törekvések újszerűségét.

Ahogy a tanulmányokból kitűnik, a kötet a felvetett témákat és tartalmát tekintve igen sokszínű, széles kutatási spektrumot érint. A transzmediáció és a fordítás kérdéseinek feszegetésével az írások mindegyike a kultúrák és a generációk közötti kapcsolatok elmélyült vizsgálatára ösztönöz, egyúttal pedig összetett társadalmi-kulturális problémákat is láthatóvá tesz.

SZÓKE DÁVID SÁNDOR

Дж. Б. ПЛАТТ. *Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русская национальная поэзия*. перевод Подольный Яков. Эстетика и политика 4. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. 352.

Egy moszkvai elitcsalád kiskamasz fia, Gorik (Igor) 1937 telén az iskolai Puskin-ünnepségre készül. Otthon a család a téli szünet alatt megrendezi a „Ki tud több sort memorizálni Puskinból?” versenyt, amelyet Igor – aki „reggeltől estig verseket magol”, és az állandó memorizálási kényszer miatt, a szorongástól éjszakánként felriad – megnyer. A kisfiú a magolás mellett a lehető leglelkebben, minden erejét összeszedve egy jubileumi albumot is összeállít, amellyel az iskolai Puskin-kiállításra akar benevezni, hogy megnyerje vele az első díjat, ami nem más, mint egy bronzból készült Puskin-mellszobor. Hosszú hónapokon át újságokból, könyvekből vagdos ki Puskin-verseket, a költőről szóló cikkeket, a műveihez készített festmények, szobrok fotóit, hogy beragassza őket a nagyalakú rajzfüzetébe. Édesanyja biztos benne, hogy az ő *A Bajukov család Puskin halálának 100. évfordulójára!* című albumuk hozza majd el az első díjat.

Jurij Trifonov (1925–1981) szovjet író *Iszszovenovnyije (Eltűnés, 1975/1987)* című, utolsó, töre-

dékben maradt regényében drámai módon elevenedik meg a sztálini, 1937-es terror és a minden idők legnagyobb Puskin-jubileumának nyomasztó, fullasztó légköre egy tizenegy éves kisfiú szemszögéből. Trifonov önéletrajzi regényében ennek a bizonyos télnek egyik éjjelén Igor édesapját elviszi az NKVD. „Az a tél a Puskin-évforduló jegyében telt. Minden az ő verseivel volt tele. A hó, az ég, a befagyott folyó, az iskola előtti erdő csupasz, fekete fái [...]. A hangszóró minden nap, reggel-este valamelyik Puskin-művet harsogta. Az újságokban, a Francórol és Hitlerről rajzolt karikatúrák, a kitüntetett írók és a Grúz Művészet Hetére Moszkvába érkezett grúz táncosok fényképei, meg az ilyen haragos címetek viselő cikkek mellett, hogy »Nincs kegyelem az árulóknak!«, meg »Söpörjük el a föld színéről az árulókat és gyilkosokat!«, ott lehetett látni a göndör fürtű ifjú vagy a padon pihenő, vagy a Mojka partján sétáló, cilinderes úr portréját.” (Jurij TRIFONOV, *Eltűnés*, ford. SZABÓ Mária, Világkönyvtár [Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988], 53.)

Jonathan Platt az *Üdvözlégy, Puskin! A sztálini kultúrpolitika és az orosz nemzeti költő* című monográfiájában úgy véli, hogy Trifonov e regénye plasztikusan eleveníti meg azt a költő iránt megnyilvánuló, a költő helyét-helyzetét definiáló, ambivalens viszonyt, amely a sztálini Puskin-jubileum hibrid időfelfogását jellemzi: jelen van egyfelől az élő Puskin, a 19. századi, a cilinderes, aki *kortársunkként* sétál köztünk, akivel a gyerekek mint pajtásukkal beszélgethetnek (lásd „Üdv neked, ifjú nép!” Puskin: *Hazatérés*, 1835, ford. Szabó Lőrinc), akinek az iskolai tantermek sarkában nagy áhitattal Puskin-sarkot építenek (az ikon, a szentség tere), másfelől itt van Puskin mint a fölény magasodó bronzszobor, a sziklaszilárd monumentum, a megmerevedett *mester, próféta*, aki megjósolta a proletárforradalom eljövételét (lásd „elvtársam! / Hidd el: felragyog tiszta, szép / Fénnyel csillagunk nemsokára” PUSKIN, *Csaadajevhez*, 1818, ford. LOTHÁR László), és akinek a (volt) birtokait – amelyek ma már emlékhelyekként működnek – tankirándulás és egyfajta időutazás keretében gyerekek látogatják meg.

Platt Jurij Trifonov tárgyias prózája mellett Fazil Iszkander szovjet (orosz nyelven alkotó) író (1929–2016) szintén önéletrajzi ihletésű, a Trifonovéhoz képest azonban líraibb ifjúsági novellaciklusában is a sztálini Puskin-jubileum,

a költőt minden idők legnagyobb kultúrkampányának tárgyává tevő, korántsem egynemű jellegét látja megelevenedni. A Szovjetunió egy Moszkvától távoli tagközársaságában, a jubileum után egy-két évvel – az 1937-es év erőltetett mozgósítását, lelkesült hangulatát éveken át megkísérelték fenntartani a tanítézményekben – valósul meg Csik komplex Puskin-élménye. Az abház kiskamasz fiú az irodalomórákon, a tanítónő felolvasásában végighallgatja *A kapitány lánya* című Puskin-regényt, tanúja lesz annak, ahogy az iskolai színjátszókör műsorára tűzi a költő *Mese a pópáról meg Baldáról, a szolgáljáról* című meséjét, majd Csiknek a legjobb barátja megsúgja, hogy felforgató, Sztálin-ellenes üzenet rejtezik az 1937-es, jubileumi Puskin-ünnepségekre kiadott, iskolai füzet borítóján. (Ez a füzet 1937 után néhány évvel igazi ritkaságnak számított, a hatóságok igyekeztek bezúzni az összes, a lakossághoz eljutott példányt. Nyikita Ohotyin történész NKVD-dokumentumokra hivatkozott kutatásairól Platt is ír [331].) A kisfiú számára revelatív élményt ad *A kapitány lánya* kollektív meghallgatása – örömet, humorforrást jelent számára a regény egyik szereplőjének, a paraszt Szaveljicsnek a beszédmódja, amit legjobb barátjával együtt különösen szeretnek –, továbbá ő kapja meg Balda szerepét a színjátszókör Puskin-darabjában. Csik megkísérli felfejteni az ominózus kódot is a füzetborítón, amelyen a költő *Ének a bölcs Olegről* (1822) című versének egy részlete és az ehhez készült, híres Vasznyecov-festmény reprodukciója látható. (A festmény Viktor Vasznyecov [1848–1926] akvarellsorozatának egyik darabja, amelyet a festő 1899-ben készített Puskin verséhez.) Mindegyik eseményhez, mindegyik Puskin-műhöz a titkos beavatottság érzete kapcsolódik. Csiknek azonban csalódnia kell. Az előadás előtt nem sokkal a színjátszókör vezetője másnak adja oda a főszerepet, és a kisfiú – habár maga is érzi, hogy valóban nem képes behelyezkedni Balda szerepébe – a családja előtt kudarcént, lefokozásként éli meg, hogy végül csupán Balda lovának hátsó lábait játszhatja el a díszelőadáson. A lázító üzenet („Doljo jevo!”, tkp. ’Le Sztálinnal!’) betűit sem találja meg a füzetborítón, pedig küszködve, kitaróan keresi őket. Iszkander hőse a *Csik i Puskin (Csik és Puskin, 1975)* című elbeszélésben kétszeresen is megéli a sikertelenséget és megaláztatást – „bukása” ugyanakkor felismeréshez, igazi esztétikai élményhez juttatja: Csik

egyszer csak megérti, miért feszül ellentmondás a puskins Balda és közte – miért nem tudott Balda bőrébe bújni –, és elkezd olvasni és érteni Puskin *Olegjét*. „Csik párszor elolvasta a verset [lásd Puskin: *Ének a bölcs Olegről*], és meglepődve vette észre, hogy a szavak világitani és zöldellni kezdenek, mint a fű, amelyen Igor és Olga ülnek [...]. Csik elcsendesedett. Nem értette, mi történik vele. A tudata mélyén még emlékezett rá, mit keresett a rajzon. Továbbra is hitt a kártevők létezésében, de nagyon távolikká váltak, egészen apróvá zsugorodtak. Na és, ha, mint egy tolvaj, bele is karcoltak valamit a rajzba, mondjuk, sértő szavakat, hogy aztán trükkösen álcázzák azokat – mit számít? Az egész milyen kicsi és ostoba dolog! Ezeket még csak keresgélni is kisszerű és ostoba dolog akkor, mikor az életben olyan fontos események történhetnek meg, mint ami megtörtént Oleggel és a lovával.” (Фазиль Искандер, „Чик и Пушкин”, in Фазиль Искандер, *Детство Чика: рассказы*, 206–243 [Moskva: Книжный сад, 1994], 241–242. Saját fordítás. – K. Zs. Az elbeszélésnek csupán egy részlete, az eleje olvasható magyarul. Lásd Fazil ISZKAN- DER, „A színpad mártírjai”, in *Vérbosszú*, ford. ÁRVAY János, Európa zsebkönyvek, 112–130 [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989].)

A három, egymásra épülő, a kisfiú felnőtté válásában fontossá váló Puskin-olvasat – amelyekből a „titkos tudást” felépül – a *batalom*, a *bűség*, az *odaadás*, a *szolgálat* fogalmaknak és értékeknek olyan metafizikai távlatát adja, amely Csik kortárs jelenének etikai, erkölcsi értékkonstrukcióit alapjában kérdőjelezi meg. Az iskolai kollektív, passzív befogadást, azaz a regényhallgatást követően Csiket az élet egy más típusú Puskin-befogadás elé állítja. A mese, majd a vers a performatív, illetve az értelmező – de mindkét esetben a „résztevő és cselekvő” – Puskin-befogadást hozza el a kisfiú számára. Plattal egyetértve: amikor Csik valóban Puskit kezdi el olvasni, háttérbe szorul a színjátszóköri megaláztatása, a titkos, Sztálin-ellenes üzenet, sőt még az is, hogy nem képes az üzenetet megtalálni (332–334). Csik kivettetik a jubileumi diszkurzusból.

Visszatérve Trifonov regényére, amely az elhallgatásra és a fragmentaritás poétikájára épül: az elbeszélő csupán finom utalásokkal adja az olvasó tudtára a maga többletudását, és azt, hogy őnála Igor kevesebbet tud. Az evakuációból, a történetek után öt évvel, 1942-ben Moszkvába visszatérő fiú

– akinek az édesapját, a hithű forradalmárt a Puskin-ünnepségek alatt vitte el a fekete autót, és az édesanyja sincs már velük – csak ekkor, már 16–17 év körüli, gyári munkásként eszmél rá a jubileum hazug voltára, miközben az olvasó már korábban, a szűzsébeli, 1937-es jelent leíró részekben is értette, hogy miért nyerte el az első díjat *A fiatal Sztálin elvtárs Puskin-t olvassa* című gyurmaszobor alkotója, vagy azt, hogy miért tűnik el egyik pillanatról a másikra a kiállítás egyik legsikerültebb szobra azt követően, hogy a készítője, egy diák minden hír nélkül, váratlanul „elköltözött”. Igor az iskolai ünnepségről hazatérve eleinte csak dühöt és elkeseredettséget érez, otthon azonban, a húga szavai után rájön, hogy a Puskin-jubileum iránti lelkese-dése, az önmagát az ünnepségnek teljesen átadó naivitása, entuziazmusa vált neveltség tárgyává – így a teljes megaláztatását éli át. Az olvasó természetesen már ekkor érti, hogy miért került a kiállítótér legeldugottabb sarkába Igornak a képeken átütő, ragasztótól megsárgult, kiradírozott foltokkal teli, maszatos albuma. (Lásd a vágy az idealizált realizmusra – legyen bármekkora is a lelkese-dés, amellyel a mű készült – nem tűri, ha mögüle kikukucskál a tökéletlen, amatőr megvalósítás *bo-gyanja*, amely az idealizált valóságot megkérdőjelezi, 329). A jubileumi Puskin egyik kisfiút sem „jutalmazza”, a kudarcuk azonban elvezeti őket egy más típusú Puskin-értéshez, véli Platt: mindkét író, Trifonov és Iszkander is megelőlegezi saját hősének a posztsztálini, szocialista realista kor-szak rejtőzködő, szamizdat, underground Puskin-ját, amely már radikálisan különbözik a rituális, szoborszerű költőtől, akár a proletár Puskin-tól, a „mi kortársunk: Puskin”-értéstől is.

Jonathan Plattnek azonban nem célja, hogy a jezsovicsina, azaz az 1937-es politikai tisztogatás viszonylatában tárgyalja az évfordulót. Véleménye szerint módszertani hiba lenne kizárólag a szovjet nagypolitikai események függvényében értelmezni a kultúrkampányt. A kettő ugyan egybeesett, de a jubileumi készülődés, az ideológiai koncepció kidolgozása, a bizottságok felállítása stb. már évekkor korábban megkezdődtek. Monográfiájában a szerző az 1937-es, a költő halálának százéves évfordulójára szervezett, állami jubileum keretében indított kampányt és a költő tiszteletére szervezett ünnepségek *Puskinhoz való viszonyát* elemzi. Jelen írás ennek a korpusznak csupán egy részét érinti: a szovjet kisiskolásoknak készített, előírt

Puskin-értelmezéseket, a pedagógiai programokat, az irodalomoktatási módszertanokat (*Puskin-nal tanulunk élni* című fejezet) és a szépirodalmi puskinisztika azon darabjait, amelyekben kiskamasz hősök szemén keresztül válik témává az évforduló.

A monográfus legfontosabb állítása – amely eltér a többi, a tárgyban kiadott tudományos munkák koncepcióitól –, hogy az ünnepi beszédek, az ünnepre megalkotott szobrok, festmények, irodalmi művek és kiállítások anyagának elemzése általában véve azt mutatja: a kultúrkampányt korántsem tervezték meg és vitték végbe valamiféle „tökéletes terv” alapján, a kampány korántsem volt homogén, monolit képződmény. A jubileumra készített szövegek diszkurzus-elemzése – ezt Platt precízen elvégzi – arról tanúskodik, hogy a sztálini rendszer szimbolikájának mélyen meghúzódó törésvonalak nem egyszerű ellentmondásban keresendők, hanem nagyobb, konceptuális összefüggésben, általában véve *a modernség időhöz való viszonyának ambivalens problémájában* rejlenek, amely problémát a jubileum résztvevői, pártpolitikusok, tanárok, írók, művészek, egyszerű állampolgárok mind-mind a maguk módján kíséreltek meg megoldani. Platt ezzel azt állítja: a kultúrkampány minden kidolgozottsága ellenére sok esetben *improvizatív* volt, és a tárgyát illetően sokkal több „szabadságot”, értelmezési lehetőséget engedett meg a benne résztvevőknek, mint ahogy ezt más értelmezők állítják. A monográfia témája tehát *az idő problémája*, célja pedig az 1937-es Puskin-jubileum kronotopikus analízise. Platt legfőbb elméleti hátterét a – Mihail Bahtyin egy korai, 1937–38-ban írt, fenomenológiai munkájában kifejtett – *kronotoposz* fenomenéje adja, amely nem más, mint az időhöz való viszony: a szerző ennek segítségével végzi el a (korai) sztálini kultúrpolitika interpretációját. A monográfus leginkább Bahtyin *látókör* (*krugozor*) és *környezet* (*okruzensenije*) fogalmaira támaszkodik. (Lásd „A világ kétféleképpen kapcsolódhat össze az emberrel: az ember bensejéből, *látókör*ként, valamint kívülről, *környezet*ként.” Mihail BAHTYIN, „A hős térbeli formája”, in Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, ford. PATKÓS Éva, 62–173 [Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2004], 169.)

Platt az olvasó figyelmébe ajánl négy olyan, ma már megkerülhetetlen elméleti konstrukciót, amelyeket a korai, sztálini kultúrpolitikát elemző kutatók alapeóriáiként tartanak számon. Az első a

szociológus Nicolas Timasheff 1946-ban megalkotott kifejezése: A Nagy Visszalépés (The Great Retreat), amely később a történettudományban forrt ki a sztálini fordulatot leíró elméletté. Timasheff katonai-hadászati fogalmával jelölik az 1930-as években kezdődő és a világháború végével lezáruló folyamatot, azt, hogy a második világháború végére a sztálini politika elutasította az 1917-es, októberi forradalom és az első öt éves terv számos eszméjét és ideálját. David Brandenburg történés ennek egyik aspektusát „180 fokos (az internacionalizmustól a ruszocentrista nézetek irányába ellépő – beszúrás tőlem, K. Zs.) ideológiai fordulatnak” nevezi. A második elmélet Katerina Clark kultúrakutató nevéhez fűződik, aki nem a forradalmárok és a tradicionalisták egymásnak feszüléseket látja ezt az időszakot, hanem a bálványrombolók és a monumentalisták harcának. Azt állítja, hogy a sztálini kultúrpolitika a forradalomhoz képest a tisztán rituális, szakrális kultúra irányába mozdult el. Susan Buck-Morss elmélete – ezt Platt harmadikként ismerteti – igen közel áll a Katerina Clarkéhoz. Buck-Morss az avantgárd művészek és a Párt időfelfogásának alapvető különbségére hívja föl a figyelmet. Míg az avantgárd művész az idő linearitását akarta megbolygatni vagy egyenesen felszámolni, méghozzá azért, hogy befogadói és alkotói előtt új kognitív és érzékelési lehetőségek nyíljanak meg, addig a Párt a kozmológiát kívánta követni, ragaszkodott a linearitáshoz, és elutasította annak megtörését. Platt szerint Clark és Buck-Morss ezzel azt állítják, hogy a sztálini kultúrpolitika forrása *nem az elutasításban, nem a visszalépésben* keresendő (lásd Timasheff), hanem az *áttéréseben (perebod)*. Áttérni egy olyan időfelfogáshoz, amely az erejét, az ideológiájának alapjait a megszakíthatatlan, *folyamatosan telő* időben látja. Áttérni az idő radikális felfogásából, az újra való nyitottságból, a fragmentaritásból a konvencionálisba, a megőrzésbe, a kulturális értékek felhalmozásába – a bálványrombolástól halad tehát az út a monumentalizmushoz. Platt negyediként felidézi Boris Groys sokak által vitatott eszkatológia-elméletét is, amely szerint a sztálini kultúrpolitikának a tradicionális művészi formákhoz való visszatérése *az idők vége után bekövetkezett szabadsággal és batártalansággal* magyarázható, a „sztálini kultúra önmagát az apokaliptisz utáni kultúraként értelmezi [...], számára minden újdonságot jelent, még a klasszikusok is.

[...] [N]incs szüksége új, formális eszközökre, formákra, az újdonság automatikusan garantált, hiszen azt a történelem utáni tartalom totális újdonsága biztosítja”. [Idézi PLATT, 19.]

Groys végkövetkeztetése az, hogy a sztálini kultúrpolitika valójában éppen az avantgárd céljait valósította meg, és így egy poszttemporális modelleként értelmezhető.

Platt véleménye, hogy egyik itt ismertetett elmélet sem írja le maradéktalanul az 1930-as évek közepi kultúrpolitika időfelfogásának komplexitását és egyediségét. Szerinte Clark és Buck-Morss monumentalizmus-elméletében és Groys eszkatológiát hangsúlyozó teóriájának *hibrid kronotopozsában* fogható meg a legpontosabban a sztálini kultúrpolitika időfelfogása. Miként értelmezi tehát a modernség a történeti jelent a *múlt*hoz és a *jövő*höz képest?

A szerző szerint a modernség kronotopozsainak ambivalens volta önmagában még nem jelenti azt, hogy ezek a kronotopozsok mindenképpen hibriddek is válnak – a 30-as évek Szovjetuniójában azonban ez történt. A kampányban résztvevők – természetesen azok, akik szót kaptak – egyszerre igyekeztek felmutatni, hogy Puskin a *lineáris* és a *nem-lineáris időben* is a miénk, azt, hogy a költő alakja a történeti jelen szempontjából valahol a *múlt idő* és az *örökkévalóság* között létezik (24). A jubileum idején a sztálini kultúrpolitika egyensúlyozott a két felfogás között (vigyázott, nehogy az egyik elhatalmasodjon), és a kettő konceptuális integrációját hozta létre. A szerző plasztikus metaforájával élve: az ambivalens, sztálini monumentalizmus már nem szövöi tovább az idő szövetét, de úgy nem, hogy közben tudja: abban van egy lyuk – igyekszik azt ugyan bestopolni, de e munkát sosem fejezi be, mert sosem tudja és akarja befejezni. Az ambivalens, sztálini eszkatológia pedig épp fordítva: újra meg újra megpróbálja szétszakítani az idő szövetét, de aztán mindig megtorpan, és nem teszi meg (31). Így lesz Puskinból olyan, másokkal össze nem mérhető alak, aki időn kívüli, akire az idő nem hat (monumentalizmus), ámde aki – ugyanekkor – örökké a saját profétizmusa beteljesülésének a küszöbén áll (eszkatologizmus). Nem csupán arról van szó, hogy Puskin küldetése *élő*, és ha majd a kommunizmus bekövetkezik, akkor a költő megismétli a múltat, és „egyszerűen” visszahozza az orosz kultúra aranykorát, hanem arról is: a kommunizmus eljövetelkor Puskin – a

forradalmi panteon többi tagjával együtt – a „tiszta kultúra országába/cárságába” fog belépni, ahol az eszmék és az ideák a legcsekélyebb torzulást sem szenvedik majd el (34).

A szerző 350 oldalas monográfiájában lenyűgöző mennyiségű szöveges és képi anyagot mozgat meg és elemez, hogy rámutasson: a fenti, kimondatlan törekvés milyen megoldásokat eredményezett. Számba veszi a hibriditás különböző formáit. Az elméleti bevezetőt követő első fejezetben adatokat, általános információkat oszt meg a jubileumi ünnepségek menetéről és az ünnepségekre való felkészülés méreteiről, a párthatározatokról, a különféle bizottságok működéséről, direktíváiról. A könyve további négy fejezetét különféle esztétikai szövegek és más diszkurzív formák elemzésének szenteli (37). A második fejezetben a pedagógiai szövegek és az iskolai módszertanok állnak a középpontban, a harmadikban rátér a 30-as években írt tudományos szövegekre és a korabeli eszszéisztikára. A 4–5. fejezetben a jubileum apropóján született/alkotott/írt, Puskin életéről és haláláról szóló értelmezések elemzése kapnak helyet (szobrok, fotók, festmények, kiállítások, irodalmi szövegek, színházi előadások és filmek).

A *Helikon* jelen gyerekirodalmi, tematikus száma okán a továbbiakban elsősorban az iskolásokat érintő kérdéseket veszem számba. Hogyan jelent meg a hibrid kronotoposz elérése iránti vágy az oktatásban, az iskolai módszertanokban, a Puskin életrajzát (kevésbé) és életművét (rendkívül szelektáltan) *felhasználó* tananyagokban?

Platt szerint az 1937-es Puskin-kampány legfontosabb közönsége a szovjet gyerekek voltak. Éppen ők biztosították „a lakosság műveltségi szintjének emelését” célzó projektben a militáns aktivizmus elmaradhatatlan robbanótöltetét (334). Odaadásukat és az üggyel való azonosulásukat felhasználva lehetett a jubileumi lendületet, elragadtatottságot fenntartani, és épp nekik köszönhetően lehetett féken tartani, kontrollálni a félelmet az *inerciától* (múlt), illetve a *reakciótól* (jövő). A jubileumi kampány során a szavalóversenyeken, a kiállításokon, a plakátkészítő versenyeken, az álarcos Puskin-felvonulásokon a szovjet gyerekektől még nagyobb involválódást és részvételt vártak, mint a felnőttektől. A gyerekeket a költőhöz köthető helyszínekre vitték el kirándulni (volt birtokokat, emlékházakat látogattak meg), rajzokat, szobrokat, festményeket, albumokat, faliújságokat készít-

tettek velük, kiállításokat szerveztek velük és nekik, a diákok Puskin-dalokat, -műveket adtak elő, a költő verseit deklamálták iskolai gyűléseken, gyárak kultürestjein.

Plattot mindebből az érdeklí, hogyan kezdődött el – a puskin jubileumra adott reakcióként – a cári *múlt* új célokra való használata, új célokhoz való hozzáigazítása. A szerző három nagy témakört tekint át: a tankönyveket és a tanterveket, az intuitív oktatási módszereket, majd az előbbieket intézményesülésének folyamatát. A kutató részletesen elemzi, hogy a 30-as évek elején a Lunacsarszkij nevével fémjelzett, 20-as évekbeli, kora szovjet, *gyakorlati* iskola – lásd „az iskola kerüljön közelebb az élthez!” – miként tűnik el fokról fokra és miként váltja le azt egy, a tantárgyakhoz, a formaruha-viseléshez, az osztályzáshoz kötődő szemlélet úgy, hogy a reform- és projektalapú iskolából bizonyos elemeket továbbra is megőriz. Tény, hogy a kora szovjet iskolában az *orosz irodalom* szinte egyáltalán nem volt jelen. 1923-ban a Narkomprosz (Közoktatásügyi népbizottság) három témacsoportra osztotta az iskolásoknak átadandó tudást: a *természetre*, a *munkára* és a *társadalomra*. Az irodalom pusztán illusztratív anyag volt, az irodalmi műveket, pontosabban azoknak egyes részleteit pedig kizárólag szociológiai szempontból kellett csak elemezni. Egy 1925-ös állami tanterv például Puskin *Dubrovcskij* és *A kapitány lánya* című regényeit „A falusi gazdaság fejlődéséhez”, a *Rézlovás* című poemáját pedig „A város és a falu közötti csere” témájánál tárgyalta; a költő verseit – a proletárversekkel való összevetésben – csupán „A szovjet rend mint a kapitalizmusból a kommunizmusba való átmenet” témájánál említette meg (118). Az orosz irodalomnak és kultúrájának csupán az 1930-as reformok végén lett helye a kommunista nevelésben: a nagy terror apadásának idején, az 1939–40-es évre új tantervek, tankönyvek és oktatási metodikák készültek el.

A Puskin-kampánnyal összefüggött az irodalomtanítás, az iskolai metodika változása is, sőt éppen az irodalmi pedagógia közelítette meg leginkább azt, miként *intézményesüljön* a hibrid kronotoposz naiv kettősgondolkodása (118). Platt úgy véli, hogy interpretációja némileg ellentmond annak a széles körben elfogadott – a kora szovjet oktatási rendszer történetét elbeszélő – narratívának, amely szerint a sztálini oktatáspolitikát teljesen visszavetett a forradalmi iskolareformokból, és visz-

szatért a konzervatív iskola szelleméhez (113). A kutató szerint épp az az izgalmas, hogy az 1930-as évek módszertana nem jelent visszatérést az utópisztikus iskolai elképzelésektől a hagyományos iskolai képzéshez. Úgy látja: a sztálini oktatáspolitiká megkísérelt valamilyen középutat megtartani a kettő között, és azon igyekezett, hogy ne mozduljon el se jobbra, se balra, azaz ne történjenek túlkapások.

A 30-as évek elején Puskin és más orosz klaszszikusok pedagógiai célú felhasználása a kulturális proletáregyesületekben is jelen volt: mindkét csoportban (a gyerekeikében és a felnőtteikében is) azt próbálták megoldani, miként lehetne az osztályidegen költők formakészességét úgy elsajátítani, hogy közben se a gyerekek, se a dolgozók „ne fertőződjének meg a reakciós múlt ideológiájával” (122).

1936 második felében a Narkomprosz már sikerként hirdette, hogy a jubileum ünneplése kapcsán kiadott, metodológiai irányelv és új olvasmánylisták, amelyek a korábbi évektől eltérően sokkal több feldolgozható Puskin-művet tartalmaztak célt értek, és megállapította, hogy a Puskinról szóló, helyes ismereteket („Puskin, a próteusz”) sikeresen elmélyítették az iskolás korosztályokban. Ezzel párhuzamosan több kirohanás érte a korábbi évek tankönyveiben megfogalmazott, vulgárszociológiai Puskin-értelmezéseket. Átírták a tankönyveket: Puskin egy olyan emberként kezdték el bemutatni, aki ugyan reakciós korban élt, de szenvedélyesen vágyott a változásra (130). Most már – ellentétben a 20-as évek elején a költő arisztokrata származását a fejlődés gátjaként aposztrofáló kijelentésekkel (lásd „Puskin, a reakciós”) – senki nem kételkedett a költő progresszivitásában. Azt az életrajzi tényt pedig, hogy Puskin a cár 1825-ben a száműzetésből magához hívatta, és hogy ő, a cár lett műveinek cenzora, úgy interpretálták, hogy a költő közelebbi kapcsolatba került ugyan a cárral, de ezt a helyzetet a cár ravaszágaként könyvelték el, és annak, hogy a hiszékeny Puskin bízott a jóban. A szegény, jólelkű költőnek végül kegyetlenül csalódnia kellett. Ez az értelmezés azt mutatja, hogy kialakult egy, a korábbitól eltérő, sokkal emocionálisabb Puskin-értelmezés is. A költőt már nem az absztrakt osztályharc kontextusában értelmezték: a néppel együtt szintén áldozata volt/lett a hatalom despotizmusának. A költő életrajza így alakult át az orosz néppel

közös harc narratívájává (131). A tankönyvekben Puskin humanista értékeit hangsúlyozták: azokat, amelyek a múltban ugyan nem érvényesülhettek, de amelyeket a jelenben a sztálini társadalom képes értékelni. Ilyenek a *szabadság*, a *függetlenség*, az *emberi méltóság*, az *okosság*, a *költői szépség*, az *alkotás*, a *szerelem*, a *barátság*, a *küzdelem* az *erőszak*, a *rabság*, a *rossz*, a *silányság*, a *gyarlóság* ellen. A szovjet gyerekek Puskin élő megtestesülései: ez állt a tankönyvekben.

A szerző a *tankönyvek* után nagy figyelmet szentel az *intuitív módszerek* alkalmazásának, majd azzal zárja az áttekintését, hogy rámutat azok intézményesülésére. A jubileumi, új metodikák a performatív Puskin-feldolgozásokat, a költő műveinek a színrevitelét, azaz a szövegek megelevenítését, megélését szorgalmazták (133). Alapvető módszertani eszközöknek tekintették a deklamáció módszerét (magolás, szavalás) és a vizuális ábrázolást (rajz). Puskinnal viszont párbeszédbe lehetett lépni, a költővel való „közvetlen” kommunikáció pedig lerombolta a sorompót *múlt és jelen* között. A három kulcsszó: a realizmus, a mimézis és a performativitás. Az időhöz való kettős viszonyt – vagyis a problémát, hogy az iskola miként képviselje a diákok előtt Puskinnak a múltból a jövőbe való átlépésének meglehetősen nehéz problémáját – különböző iskolai aktivitások körébe, kompetenciájába utalták. A Puskin-helyekre vezető, iskolai tankirándulások a történetiség és a monumentalizmus együttes hangsúlyozásából indultak ki: a szimbolikus értékek tartósak és örökkévalók. A gyerekek részt vehettek egy időutazáson, ahol találkozhattak a költővel. Még ennél is aktívabb szerepre készítette a gyerekeket az úgynevezett iskolai Puskin-sarkok építése: itt az esztétizmus az eszkatológiával párosult. „Át tudjuk lépni, le tudjuk küzdeni az időt”, hiszen Puskin a rajzainkkal, a kimásolt idézetekkel, a hozzá szóló levelekkel aktív kommunikációra készítetjük. A kettős időfelfogás az iskolai, színházi előadásokban érvényesült a leginkább: a költő életének részleteit előadó élőképeket, bábszínházi esteket, akrobatikus számokat, álarcos bálakat rendeztek. Puskin-hősöknek öltöztek be: ez esetben is a kettős időfelfogás jelent meg: mind a gyerekek, mind a felnőttek igyekeztek a lehetőségekhez képest korhű kosztümöket viselni; a bál végén aztán mindenki – a lakájok, a parasztok, a nemesek – együtt tán-

coltak; ez azt jelentette: az osztálykorlátok eltörődtek, megszűntek.

Puskin totális intézményesülésének a jele volt, hogy a *balott költő* szakrális artefaktummá vált, olyan alakká, akit különösen óvni kell a profanizálástól. Am Puskin ugyanekkor megjelent *élő emberként* is, akit ha becsméreltek, az *személyes* sértettséget váltott ki azokból, akik számára Puskin nem volt közömbös. Puskin sokkal több is lesz (és marad), mint csupán egy letűnt kor inertív rekvizituma.

KALAVSZKY ZSÓFIA

*

Philippe MARTY. *L'original: Traduction, version et intraduisible*. Perspectives comparatistes. Paris: Classiques Garnier, 2021. 298.

Ez a könyv a Classiques Garnier Kiadó *Perspectives comparatistes* című sorozatában jelent meg, és a címében szereplő fordítástudományi szakkifejezések alapján azt feltételezhetnénk, hogy egy fordítással foglalkozó művet tartunk a kezünkben. De a csaknem negyvenoldalas bevezetőnek már az első mondataiból kiderül, hogy a kötet tizenkét tanulmánya „az eredeti vidékét” (*le pays de l'original*) járja be, az eredetit próbálja meg feltérképezni; az írások az „eredetivel találkoznak, az eredetit »vélik meglátni«, találják fel” (*rencontrent ou „croient voir”, ou „inventent” l'original*), tehát – folytatja a szerző, némiképp ellentmondva önmagának – a fordításról szólnak. Természetesen ahol van fordítás, ott általában szokott lenni eredeti is, de Philippe Marty siet kijelenteni, hogy az eredeti nem azonos a „kiinduló”, a „forrásnyelvi” vagy „idegen nyelvű” szöveggel. Az eredeti nem úgy értendő, és nem is úgy viselkedik, mint a „kiinduló szöveg” (*texte de départ*), ahonnan el lehet jutni, meg lehet érkezni a célnyelvi szöveghez (*texte d'arrivée*). Ha az eredetit és a forrásnyelvi szöveget szétválasztjuk, azzal egyidejűleg két műveletet, két feladatot is megkülönböztetünk egymástól: az egyik a fordítás (*traduction*), amely az idegen nyelvű szöveggel dolgozik, a másik pedig a „változat” (*version*), amelyet csak „az eredeti tesz lehetővé vagy követel ki” (7). Aki egy szövegben az eredetivel találkozik, azt Marty nem is fordítónak (*traducteur*), hanem – alkalmasabb magyar megfelelő híján nevezzük így

– „változatszerzőnek” (*verseur*) nevezi. Mint írja, minden változatszerző egyszersmind fordító is, és minden fordító változatszerzővé válik akkor, amikor felbukkan, megjelenik az eredeti. De hogy Marty mit nevez „eredetinek”, az pontosan nem deríthető ki. Bonyolítja a megértést, hogy az „eredeti” (*original*) főnevet egyes és többes számban is használja. Az előbbiről azt írja, hogy „satöbbiző” (*etcétérant*) (19), az utóbbiról pedig – Deleuze nyomán – megállapítja, hogy úgy működnek, úgy fejtik ki a hatásukat (*agissent*), mint a „démonok” (39). A több oldalt kitevő magyarázat megértéséről – főleg a szerző által használt posztmodern nyelvezet miatt – mindkét esetben lemondunk.

Marty szerint tehát különbséget kell tennünk „eredeti” és „forrásnyelvi szöveg” között. A kiinduló (forrás-)nyelvi kijelentés az „első”, ezért a célnyelvi szöveg szükségképpen csak a második helyet foglalhatja el. Az eredetiről viszont olyanokat ír, hogy szüntelenül átengedi a helyét, áthelyeződik, változik (*devenir*), forog, megnyitva a változat mozgását, vagy kört alkot, amelybe minden egyes változat sorban belépve az eredetit látatja. A *Zűrzaavar* (*Confusion*) című fejezet végén Marty az „eredeti” valamiféle meghatározását is megadja, ez érdemes szó szerint idéznünk: „Az eredeti nem szöveg, hanem cselekvés és esemény, felemelkedés és zuhanás, megtörténés és cél, entrópia és száműzetés, zűrzaavar és burjánzás, összekeveredés; visszafogott itáládozat a templomban, köröskörül és mindenütt mássutt is: a kiöntés bősége, bőven áradó öblítés (*libation parcimonieuse dans le temple, et tout autour et partout ailleurs: abondance du verser, irrigation généreuse*)” (56). E „definíció” értelmének megfejtésére még kísérletet sem próbálunk tenni.

A másik lényeges különbség fordítás és változat között az, hogy a fordító előbb-utóbb valahogy eljut a célnyelvi szöveghez, és munkája sikerességét meg is lehet ítélni. A változatot ellenben nem lehet ilyen módon minősíteni: a változat soha nem sikerülhet, soha nincs befejezve, soha nincs kész (erre utalhat a „satöbbiző” jelző), következképpen elrontani sem lehet. A szerző maga is érzi, hogy ez így nem teljesen világos, ezért néhány konkrét példát is említ: egy rövid szövegrészletet Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* (*Clarissa*) című regényének elejéről, szemelvényeket Petrarca *Dalokönyv*éből, Hölderlin költeményeiből, Vergiliustól és néhány más szerzőtől. Hogy miért éppen ezektől a szerzőktől és ezekből a művekből idéz, azt

meg is indokolja, és – bár ebből az indoklásból nem túl sokat lehet érteni – a szerző célja és módszere többé-kevésbé kihámozható. Ismeretes, hogy a Biblia szerint ez az egész mai nyelvi káosz Babel tornyával kezdődött, amikor Isten összezavarta az emberiség ősi nyelvét. A fentebb már említett *Zűr-zavar* című fejezetben (41–56) Marty hosszan fejtegeti az „összezavarni” (*confondre*) ige jelentéseit, eltűnődve azon, hogyan lehet összezavarni egy nyelvet, majd megnézi, milyen változatokban jelenik meg ez az ige a különböző nyelvű bibliafordításokban. Megtudjuk, hogy a korábbi francia nyelvű bibliákban a *confondre* mellett a *brouiller* és *mêler* igék is megtalálhatók, Henri Meschonnic pedig az *embabeler* („elbábelesít”) megfelelőt javasolja (43). Ezután Marty sorra veszi a más nyelvű megfelelőket (angol *confound*, olasz *confondere*, német *verwirren*, *vermengen* stb.) Hosszan fejtegeti a görög és a latin megfelelők etimológiáját, míg végül eljut az eredeti héber szótóhoz (*bll-*), végigkísérve e tő meglétét és jelentésváltozásait a mai nyelvekben.

Marty a kötetben szereplő összes tanulmányában ugyanezt a módszert követi: kimutatja bizonyos alapszavak, ősi tövek, gyökök megjelenését az idézett szövegrészekben, megadja feltételezett etimológiájukat, feltárja további fejlődésüket más nyelvekben, a bibliákban, valamint egy sor irodalmi és vallásos szövegben. A meglehetősen csapongó fejtegetésekből – amelyekben látszólag összefüggéstelenül keverednek filológiai, irodalmi, történeti nyelvészeti, stilisztikai terminusok és szempontok – azonban kirajzolódik a szerző álláspontja. Szerinte minden írott (elsősorban irodalmi és vallásos) szövegben felbukkannak olyan nyelvi elemek (ősi gyökökre visszavezethető ún. „arché-szavak”), amelyek más nyelveken, más szerzőknél, más művekben is megjelennek. Ezeket nevezi „eredetieknek”, ezekben nyilvánul meg, jut kifejezésre, mutatkozik meg, él tovább az „eredet(i)”. A Woolf-regény néhány szava például elegendő neki ahhoz, hogy bebizonyítsa továbbélésüket, az „eredeti” jelenlétét kimutassa a XLVI. zsol-tárban, Hölderlin, Petrarca, Vergilius, Novalis verseiben, a Littrében és több 18–19. századi értelmező szótárban, Bossuet, Walter Benjamin, Pierre-Jean Jouve, Pierre Klossowski, valamint egy sor más régi és mai szerző műveiben. Hogy Marty mely szavakat tartja „eredetieknek”, az az ő belátására van bízva, a kötet végén mindenesetre megad egy kb. 160 tételtől álló betűrendes szójegyzéket

(287–290), valamint egy tizenkét tételtől álló listát (295), amelyben a „gyakran idézett példák” szerepelnek. Ezek között a Biblia mellett főleg Hölderlin, Petrarca és Vergilius művei találhatók.

Sokat elárulnak az egyes tanulmányok címei, amelyekben angol, német, görög és latin szavak szerepelnek: *Confusion*, *Le même*, *Iam*, *Lui-même* (*partir*), *Croissance*, *Thauma* – *Tautologie*, *For* (*Paradigme*), *Paradigme* (*For*), *Penser à* (*Ausland*), *Otium* (*Endroit*, *Ort*), *Faire refrain*, *Pros*. Ezek a címek a francia nyelvű olvasók számára sem mondanak túl sokat. A posztmodern nyelvvezetben járatos olvasó azonban – ha figyelmesen végigküzdi magát a szerző fejtegetésein – egy idő után rájöhet a *verseur* feladatára. A francia *verser* ige (mely maga is ilyen arché-szó, 290) az ismert jelentéseken túl az öntés, kiöntés, feltöltés mozzanatát is tartalmazza, erre utalhatnak a „definícióban” említett itáláldozat, kiöntés, bőséges öntözés stb. szavak. A változatszerző, a *verseur* tehát – aki Marty szerint nem azonos a fordítóval – egyszersmind öntöző, feltöltő is: megoldásaival mintegy „beönti” ezeket az ősi töveket, arché-szavakat más nyelvekbe, más szövegekbe, „beöntéseivel” gazdagítva („megöntözve”) őket.

Philippe Marty elsőrangú filológus és rendkívül művelt, több nyelvet ismerő, olvasott szerző. Bár etimológiai fejtegetései olykor vitathatók, e könyvből a fordítástudományi, a történeti nyelvészeti, az etimológiai és az összehasonlító irodalomtudományi kutatások is sok mindent hasznosíthatnak. A *Növekedés* (*Croissance*) című tanulmánya elején például időrendi sorrendben egyetlen Shakespeare-verssor tizenhat francia és huszonhat német nyelvű fordítását adja meg (101–102) és hasonlítja össze egymással; Heidegger arché-szava, az általa fordíthatatlannak tartott *Ereignis* kapcsán fontos megállapításokat tesz a tautológiáról és a fordíthatatlanságról (135) stb.

Vannak könyvek, amelyeket szinte lehetetlen végigolvasni, de bárhol nyitjuk is ki őket, sokat tanulhatunk belőlük: a szerző kérdésfeltevései gondolkodásra készítetik az olvasót. Ilyen Philippe Marty könyve is, amelyet – posztmodern nyelvezete és fogalmazásbeli homályossága ellenére – jó szívvel ajánlhatunk a nyelvészek, irodalomkritikusok, fordítás- és valláskutatók, és általában a társadalomtudományok iránt érdeklődő olvasók figyelmébe.

Eva AUGUSTÍNOVÁ, Marián GRUPAČ, Eva KOWALSKÁ, Ivona KOLLÁROVÁ, Jarmila MAJEROVÁ a Veronika MURGAŠOVÁ, zost. *Vedecká komunikácia 1500–1800, I.* Žilina: Žilinská univerzita–EDIS-vydavateľské centrum ŽU, 2019. 154.

Többszerzős zsolnai tanulmánykötet nyitotta meg a közelmúltban azon kiadványok sorát, amelyek – a kötet ismétlődő szófordulatának és a mai szlovákiai tudományos közbeszédnek megfelelően – „a mai Szlovákia területén” folyt tudományos kommunikációt kívánják bemutatni az 1500–1800 közötti időszakban. A gyűjtemény a bevezetést követően hét tanulmányban vizsgálja a 16–18. században a Magyar Királyság északi területén folytatott (a szerzők szerint ezért: szlovák) tudós levelezést Európa legfontosabb kulturális, politikai, gazdasági és tudományos központjaival, valamint a szlovák értelmiségi réteg helyét az európai értelmiségi kapcsolatrendszerben.

A tanulmánykötetet Jarmila Majerová tanulmánya nyitja, amely részletezi a *res publica litteraria* fogalmának 15. századi megjelenését, a tudós közösségek vallási és politikai ellentéteken felülemelkedő tevékenységének formálódását és változásait a 15. századtól egészen a 21. századig. Ennek feltérképezésére zajlott 2015–2018 között a COST IS1310 Reassembling the Republic of Letters 1500–1800 nevű európai kezdeményezés, amelybe a szlovák kutatók is bekapcsolódtak, és létrehozták a most megindított sorozat hátterét adó INDED (*Intelektuálne dedičstvo a vedecká komunikácia 1500–1800*) projektet. Legfőbb céljuk, hogy összegyűjtsék és digitalizálják a szlovák(iai) értelmiségi réteghez köthető olyan leveleket, amelyek tudománnyal, kultúrával, politikával, gazdasággal és iskolázatással foglalkoznak. Eva Augustínová például Rimay irodalmi és kulturális kapcsolatait vizsgálja a 17. század első évtizedeiben, így Balassi Bálinttal és Karel ze Žerotínna folytatott levelezését, továbbá fontos összeköttetéseit magyar uralkodókkal és főurakkal, például II. Mátyással és Illésházy Istvánnal. A tanulmány döntően olyan dokumentumokra támaszkodik, amelyek Ipolyi (a kötetben mindvégig: Ipolyi-Stummer) Arnold 1887. évi kiadása óta ismertek. A következő írás szerzője szintén Augustínová, aki a 17. század első két évtizedének korrespondenciáját vizsgálja Thurzó György és fia, Imre között, továbbá a wittenbergi egyetem-

mel váltott leveleiket és a támogatásukkal ott tanuló diákok leveleit, amelyeket a szerző a szegedi oktatástörténeti munkaközösség 1989-ben indult *Fontes rerum scholasticarum* című forrásközlő sorozatának nyitókötetéből ismer. A következő tanulmányban Eva Kowalská az 1674-es választóvívesség után Magyarországról kiutasított protestáns prédikátorok helyzetét bemutató, megmentésüket és támogatásukat elősegítő leveleket dolgozza fel: Philipp Jacob Spener levelezését, az I. Lipót meggyőzésére írott diplomáciai leveleket és az exulánsok közötti levélváltásokat. Az utóbbiak közül a Juraj Láni környezetében kialakult levelezésre összpontosít. Az 1674-es eseményeket elszennvedő protestáns prédikátorok nem voltak egységesek. Komoly konfliktusok alakultak ki a reverzalist aláíró és gályarabságot elszennvedő, majd a rabságot elszennvedő és a gályák elől elmenekülő prédikátorok között, így Lánit is gyakran illeték kritikával szökése miatt, ennek következményeként pedig kiterjedt levelezés jött létre a prédikátortól védelmezők és támadók között. A menekült prédikátorok számos levelet írtak Magyarországon maradt hozzátartozóiknak, amelyek pontos képet adnak a Láni körüli vitákról, az exulánsok helyzetéről és a befogadó közösségek hol kedvező, hol pedig ellenséges magatartásáról. Kowalská tanulmányához S. Varga Katalin 2002-ben megjelent szövegkiadását, Spener 1992-ben Johannes Wallmann által kiadott levelezését és lengyel levéltári forrásokat használt fel. A következő tanulmány Marián Grupač írása, amelyben a bécsi királyi könyvtár igazgatójának, Adam František Kollárnak (1718–1783) a levelezését mutatja be a korszak jelentős személyiségeivel, például Bél Mátyás fiával, Karl Andreas (a kiadványban: Karol Ondrej) Bellel, aki Kollár segítségét kérte édesapja kéziratos hagyatékának kiadásában. A tanulmányíró nagy súlyt fektet Magyarországi 18. századi helyzetének a bemutatására, a magyar rendek és Mária Terézia viszonyára, az uralkodó és Kollár között kialakult személyes jó kapcsolat bizonyítására. Kollár a pánszláv ideológia képviselője volt, és a könyvtárban betöltött vezető szerepét a szlovák érdekek és ügyek előmozdításának érdekében kamatoztatta. Grupač messzemenően Soós István a *Magyarországi tudósok levelezése* című budapesti, sorozatban megjelent szövegkiadását (2000) használja fel. A következő tanulmányban Ivona Kollárová Kant írásainak eltérő

magyarországi fogadtatását mutatja be a jakobinus mozgalom időszakában és az azt követő időkben. E tanulmány a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézetének kutatásaival mutat párhuzamokat, hiszen a Kant-recepció fontos részét képezi a magyarországi filozófia ott megírásra kerülő történetének. A kötet utolsó tanulmánya Veronika Murgašová írása, amely a Szlovákiában zajló digitalizációs törekvéseket és folyamatokat ismerteti a Zsolnai Egyetemen megvalósuló *Pamät Slovenska – národné centrum excelentnosti výskumu, ochrany a sprístupňovania kultúrneho a vedeckého dedičstva* projekt keretében.

A tanulmánykötet írásai bemutatják, hogy milyen módon kapcsolódtak be a mai Szlovákia területén élő kora újkori értelmiségiek az európai irodalomba és tudományba, és hogyan váltak részévé az európai értelmiségi kapcsolatrendszernek. E folyamatok mai megfelelőjének tekinthető a szlovák irodalom- és történettudomány dinamizálódása az európai kulturális örökség védelmében. E szerveződésnek ugyancsak nyilvánvaló a magyarországi párhuzama: a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének koordináló szerepe a 2017–2019 között megvalósított Arany János Emlékév nagyszabású digitalizációs projektjének konzorciumvezetése által vált először nyilvánvalóvá, azóta pedig a Digitális Örökség Nemzeti Laboratórium keretébe foglalt intézeti szerepvállalás révén erősödött meg. Örvendetes fejlemény lesz, ha a szlovákiai digitalizáció oly mértékben előrehalad, hogy levéltári és kéziratári gyűjteményeik – Arany kéziratainak magyarországi portáljához hasonlóan – a kutatás rendelkezésére tudnak majd állni, és a szlovák történet-, művelődéstörténet- és irodalomtudományt – a ma kézenfekvően elérhető magyarországi forráskiadások mellett – saját kultúrjaik fokozódó mértékű ismeretével és felhasználásával termékenyíthetik meg.

PAPP INGRID

Alice CADEDU, Claudia JUNK und Thomas F. SCHNEIDER, Hg. *Weltweit – Worldwide – Remarque: Beiträge zur aktuellen internationalen Rezeption von Erich Maria Remarque*. Erich Maria Remarque Jahrbuch – Yearbook XXX. Göttingen: V&R unipress, 2020. 268.

Osnabrückben működik az Erich Maria Remarque-Friedenszentrum, amely az író életével, életművével kapcsolatos kutatások központja. Szerteágazó tevékenységük egyik eredménye a Remarque-évkönyv, melynek legutóbbi számát az író nemzetközi recepciójának szentelték.

Bevetzőként Sebastian Ritscher, a zürichi Mohrbooks ügynökség tulajdonosa néhány érdekes statisztikai adattal szolgál Remarque könyveinek kiadásaival kapcsolatban. Ők kezelik ugyanis a szerzői jogokat érintő ügyeket. Írásából kiderül például, hogy az ezredforduló óta a legtöbbet kiadott és fordított mű – nem meglepő módon – a *Nyugaton a helyzet változatlan* negyvenegy fordítással. Ami a nyelvek szerinti megoszlást illeti, az orosz fordítási szerződések állnak az első helyen, a magyarok a nyolcadikon. Az első tíz helyből egyébként nyolcat a volt szocialista országok nyelvei foglalják el, de összességében is ezen országok nyelvei vannak felülreprezentálva.

Uwe Zagratzki az egyesült államokbeli recepciót tekinti át. Remarque-nak itt máig tartó sikere van, ami nem meglepő, hiszen 1939-től itt élt és itt filmesítették meg 1930-ban háborúellenes regényét. A film két Oscar-díjat kapott és később még jó néhány művét vitték filmre az USA-ban. Sven Steinberg a *Nyugaton a helyzet változatlan* kanadai angol nyelvű sajtóvisszhangját foglalja össze az 1920-as évektől. A recepció 1929-ben kezdődött a mű kiadásával és alapvetően pozitív kritikájával. A regény a II. világháború után gyakran szolgált összehasonlítási alapként más szerzők hasonló témájú műveinek bírálatakor, később pedig része lett a kanadai emlékezőskultúrának is. Ana R. Calero Valera a *Nyugaton a helyzet változatlan* két háború közötti spanyolországi fogadtatását elemezve megállapítja, hogy mind a regény, mind a film sikeres volt, bár voltak kritikus hangok is. Emad Ghanim tanulmányából megtudjuk, hogy az európai irodalmakhoz képest a német irodalom recepciója viszonylag későn kezdődött az arab világban, ám a *Nyugaton a helyzet változatlan* már 1929-ben megjelent Irakban, ami aztán Remarque-hullámot

indított el az arab világban. Rövid időn belül további három fordítás jelent meg, mindegyik a kor arab fordítói szokásának megfelelően átalakít, kihagy stb. Sokáig nem is az eredetiből fordították. Érdekes tényekre világít rá Vanuhi Baghmányan: Remarque-ot már a szovjet időkben fordították örmény nyelvre, de többnyire „delfinizált” orosz kiadásokból, és fordítás közben tovább „delfinizálták” őket. A szovjet éra után eredetiből kezdték el fordítani műveit, ezek sikere minden képzetet felülmúlt. Alice Cadeddu az utóbbi húsz év németországi Remarque-recepcióját tekinti át. Az újabb kiadások példányszámaiból kiderül, hogy ma is nagyon népszerű író, kedveltek műveinek képregényváltozatai is. A *Nyugaton a helyzet változatlan* képzőművészeket, írókat, filmeseket is megihletett, készültek belőle hangoskönyvek is. Megemlíti a regény operaváltozatát is, ami nagy sikert aratott Németországban és aktuálpolitikai üzenete is volt, tudniillik az USA iraki háborúban való részvétele elleni tiltakozás. 2015 után az *Éjszaka Liszabomban* került többször színpadra a menekültkérdés aktualitása folytán. Claudia Junk konkrét workshopok bemutatásával azt összegzi, milyen lehetőségek vannak Remarque művei feldolgozásának a tanítás során. Virginia Gallardo és Marc Hieger közös tanulmányukban Remarque jelenkori argentínai recepcióját tekinti át, Oleg E. Pokhalekov pedig Remarque és a modern orosz irodalom viszonyát elemzi. A modern orosz háborús próza legtöbb szerzője részt vett az afganisztáni vagy csecsenföldi harcokban. Kellőképpen még nem tisztázott, hogy Remarque hatott-e ezekre a szerzőkre, és ha igen, hogyan, de amint a tanulmányból kiderül, vannak párhuzamok. Elena Narbut a magadani egyetem és a Remarque-központ közös projektjét ismerteti, melynek keretében a 20. századi német írók orosz fordításait és recepcióját kutatták, többek között Remarque-ot is. Mariana Parvanova-Brett a Remarque-kal foglalkozó 1999 utáni bulgáriai tanulmányokat tekinti át kritikai szemmel. A rendszerváltás után ugyan kevesebb irodalomkritikai írás született műveiről, de ezek Remarque-képe sokszínűbb, mint korábban. Alexandra Nicolaescu írásából megtudjuk, hogy Remarque az egyik legnépszerűbb német nyelvű író Romániában, de ezzel összehasonlítva kevés az irodalomkritikai vagy -tudományi írás róla, mert ezek a német irodalom nagyjaival foglalkoztak, illetve a romániai német írókkal. Néhány internetes

oldalon megjelent recenziót, blogbejegyzést is elemez, ezek már politikailag semlegesek, az esztétikai szempontok dominálnak. Kár, hogy nem is említi a romániai magyar és német recepciót, pedig volt ilyen is. Renata Dampc-Jarosz a 21. századi lengyelországi Remarque-recepciót elemzi, ami mindenekelőtt az olvasói befogadást jelenti, kevésbé pedig a kutatást. Elemzi az internetes olvasói fórumokat, amelyek népszerűségéről tanúskodnak. Bernhard Arnold Kruse a 21. század két első évtizedének olaszországi recepciójáról szól: tíz új kiadás és egy összkiadás jelent meg, irodalomtudományi munka viszont kevés született róla, azok is elsősorban a *Nyugaton a helyzet változatlan* foglalkoznak. Kitekint a filmre, a színházra, az internetes formákra is, utóbbi azonban véleménye szerint behatódó vizsgálatot igényelne. A regény első sorban antimilitarista potenciálja miatt népszerű. Végül Kunio Adachi írásában a Remarque-biográfiaja keletkezésének és Remarque-kal való foglalkozásának történetét meséli el, Heinrich Placke pedig azokat a helyeket veszi számba, ahol Remarque Beethoven említi.

Remarque-ot a *Nyugaton a helyzet változatlan* tette világhírűvé, így nem meglepő, hogy a legnagyobb teret ez a mű kapja a kötetben, igaz, a tanulmányok Remarque számos más írásával is foglalkoznak. Regényei ma is aktuálisak, ez a legtöbb szerző megállapítása. Az I. világháború centenáriuma több országban is fellendítette háborús regényeinek kiadását. Bár napjainkban is szép számmal jelennek meg tanulmányok, a recepció ma – ahogy több írásból is kiderül – elsősorban más csatornákon, főleg az interneten folyik. Sajnos a magyarországi recepcióról szóló tanulmány nem szerepel a kötetben.

LŐKÖS PÉTER

TARTALOM

Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

HERMANN ZOLTÁN:	
Irányok a gyerekirodalom-kutatásban. Előszó	555

TANULMÁNYOK

CRISTINA BACCHILEGA:	
Tündérmeseháló: 21. századi adaptációk és a rácsodálkozás politikája (Fordította: <i>Kérchy Anna</i>)	561
SERGE MARTIN:	
A képeskönyvek: élet és nyelvelmélet kérdése (Fordította: <i>Józán Ildikó</i>)	578
INNA SZERGIJENKO (ANTYIPOVA):	
„Rémes” műfajok a kortárs gyerekirodalomban (Fordította: <i>Iván Ildikó</i>)	592
LARISZA RUDOVA:	
Maszkulinitás a szovjet és posztszovjet gyerekirodalomban. Timur (és csapata) transzformációi (Fordította: <i>Iván Ildikó</i>)	609

SZEMLE

KÉRCHY ANNA:	
Kortárs angolszász gyerekirodalom-tudományi körkép	625
KATONA ALEXANDRA:	
Szükségszerű határátlépések. A mai német gyermek- és ifjúságimédia-kutatás néhány tanulsága	635
KALAVSZKY ZSÓFIA:	
„Robog a gép, remekül”: a kora szovjet (avantgárd) gyerekkönyvek	645

MŰHELY

KALAVSZKY ZSÓFIA:

- Illusztratívvá romlani: két kora szovjet verses mese
Magyarországon (Marsak és Majakovszkij) 663

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA 679

KÖNYVEK

- HERMANN ZOLTÁN, LOVÁSZ ANDREA, MÉSZÁROS MÁRTON,
PATAKI VIKTOR és VINCZE FERENC, szerk. Medialitás
és gyerekirodalom / MEISZTERICS ADRIENN 689
- ANNA KÉRCHY and BJÖRN SUNDMARK, eds. Translating
and Transmediating Children's Literature
/ SZŐKE DÁVID SÁNDOR 691
- ДЖ. Б. ПЛАТТ. Здравствуй, Пушкин! Сталинская
культурная политика и русский национальный поэт
/ KALAVSZKY ZSÓFIA 694
- PHILIPPE MARTY: L'original. Traduction, version et intraduisible
/ ALBERT SÁNDOR 700
- EVA AUGUSTÍNOVÁ, MARIÁN GRUPAČ, EVA KOWALSKÁ,
IVONA KOLLÁROVÁ, JARMILA MAJEROVÁ a VERONIKA MURGAŠOVÁ,
zost. Vedecká komunikácia 1500–1800, I. / PAPP INGRID 702
- ALICE CAEDDU, CLAUDIA JUNK und THOMAS F. SCHNEIDER, Hg.
Weltweit – Worldwide – Remarque. Beiträge zur aktuellen
internationalen Rezeption von Erich Maria Remarque
/ LŐKÖS PÉTER 703

CONTENTS

Trends in research on children's literature

- ZOLTÁN HERMANN:
Trends in research on children's literature. Introduction 555

STUDIES

- CRISTINA BACCHILEGA:
The Fairy Tale Web: Twenty-first-century adaptations
and the politics of wonder (Translated by *Anna Kérchy*) 561
- SERGE MARTIN:
Picture books: the issue of life and language theory
(Translated by *Ildikó Józán*) 578
- INNA SZERGIJENKO (ANTYIPOVA):
"Gruesome" genres in contemporary children's literature
(Translated by *Ildikó Iván*) 592
- LARISZA RUDOVA:
Masculinity in Soviet and post-Soviet children's literature:
the transformations of Timur (and his squad)
(Translated by *Ildikó Iván*) 609

REVIEW

- ANNA KÉRCHY:
An overview of contemporary English-language research
on children's literature 625
- ALEXANDRA KATONA:
Necessary border crossings: Some lessons from contemporary
German research on children's and youth media 635
- ZSÓFIA KALAVSZKY:
"The machine roars, splendidly": early Soviet (avant-garde)
children's books 645

WORKSHOP

ZSÓFIA KALAVSZKY:

To decay into illustration: two early Soviet tales
in verse in Hungary (Marshak and Mayakovsky) 663

SELECTED BIBLIOGRAPHY 679

BOOKS 689

СОДЕРЖАНИЕ

Направления в исследованиях детской художественной литературы

ЗОЛТАН ХЕРМАН:

- Направления в исследованиях детской художественной
литературы. Вступление 555

ЭПОДЫ

КРИСТИНА БАККИЛЕГА:

- Сетка волшебной сказки: адаптации 21. в. и политика
удивления (Перевод: *Анна Керчи*) 561

СЕРЖ МАРТИН:

- Иллюстрированные Книжки: вопрос жизни и теории
языка (Перевод: *Ильдико Гозан*) 578

ИННА СЕРГИЕНКО (АНТИПОВА):

- «Страшные» жанры современной детской литературы
(Перевод: *Ильдико Иван*) 592

ЛАРИСА РУДОВА:

- Маскулинность в советской и постсоветской детской
литературе: Трансформации Тимура (и его команды)
(Перевод: *Ильдико Иван*) 609

ОБЗОР

АННА КЕРЧИ:

- Обзор современного англосаксонского научного
исследования детской художественной литературы 625

АЛЕКСАНДРА КЛТОНА:

- Необходимые переходы границ. Некоторые выводы
исследования современных немецких детских и юношеских
медиа 635

ЖОФИЯ КАЛЛАВСКИ:

- «Мчится по улице автомобиль». раннесоветская детская книга 645

МАСТЕРСКАЯ

Жофия Каллавски:

Две раннесоветские сказки в стихах в Венгрии
(Маршак и Маяковский)

663

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

679

КНИГИ

689

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánczás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
 1973
 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
 1974
 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 3 – 4. sz. Modern poétika
 1975
 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 3 – 4. sz. Az európai romantika
 1976
 1. sz. Szubkultúra és underground
 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
 1977
 1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
 Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
 Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
 kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
 Budapest, 1977. szeptember 5–8.
 1978
 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
 1979
 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
 (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
 1980
 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
 1981
 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
 A regény fejlődése
 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
 1982
 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
 - 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
 - 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
 - 3 – 4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikái kritika

- /
- 2008
1. sz. A második olvasat
2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei
- 2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái
- 2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája
- 2011
- 1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika
- 2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
3 – 4. sz. Boccaccio 700
- 2013
1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika
- 2014
1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkció történet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatiztikai kutatások az ezredfordulón
- 2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poetica*ja
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
- 2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatiztika
4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
- 2017
1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom
- 2018
1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia

3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatiztika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika
3. sz. Posztszekularizáció
4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika
2. sz. Realizmusok
3. sz. Költői igazságosság
4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

HU ISSN 0017-999X



ELKH | Eötvös Loránd
Kutatási Hálózat

Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet
Tudományos információs osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), a BTK Penna Bölcsész Könyvesboltjában (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat 2016 előtti számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2021-re: 5200 Ft

Egy szám ára: 1300 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

ELKH

*Folyóiratunknak ez a száma a Magyar Tudományos Akadémia,
az Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Titkársága
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.*

Ára: 1300 Ft
Előfizetés egy évre: 5200 Ft



9 770057 999008 0 2 10 4

